MIGUEL CABAÑAS BRAVO,
AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Y WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(COORDINADORES)

# ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XV A XX

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

# ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XV A XX

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE, 11

COMITÉ EDITORIAL:

*Director:* Dr. Wifredo Rincón García (CSIC)
*Secretaria:* Dra. Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC)
Dra. Mª Paz Aguiló Alonso (CSIC)
Dr. Enrique Arias Anglés (CSIC)
Dr. Miguel Cabañas Bravo (CSIC)
Dra. Isabel Mateo Gómez (CSIC)
Dra. Mª Luisa Tárraga Baldó (CSIC)

CONSEJO ASESOR:

Dra. Odile Delenda (Wildenstein Institute)
Dr. Matías Díaz Padrón (Museo Nacional del Prado)
Dr. Francisco Galante Gómez (Universidad de La Laguna)
Dra. Lucía García de Carpi (Universidad Complutense de Madrid)
Dra. Concepción García Gainza (Universidad de Navarra)
Dr. Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)
Dr. Alberto Ibáñez (Universidad de Burgos)
Dr. Juan José Junquera Mato (Universidad Complutense de Madrid)
Dr. Manuel Núñez (Universidad de Santiago de Compostela)
Dr. Francisco Javier Plaza (Universidad de Valladolid)
Dr. Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
WIFREDO RINCÓN GARCÍA
(coordinadores)

# ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XV A XX

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
INSTITUTO DE HISTORIA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2008

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*. La responsabilidad sobre la redacción y contenidos de los textos y su documentación gráfica, corresponde a los autores que firman cada uno de los trabajos integrados en este volumen.

*Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado: https://cpage.mpr.gob.es*

EDITORIAL CSIC: *https://editorial.csic.es*
(correo: *editorialcsic@csic.es*)

© CSIC
© Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (coordinadores)
NIPO: 653-08-025-8
eNIPO: 155-26-116-7
ISBN: 978-84-00-08637-4
eISBN: 978-84-00-09543-7
Depósito legal: M-11.252-2008
Gestión editorial a cargo de CYAN, Proyectos y Producciones Editoriales, S.A.
Impreso en España - Printed in Spain

*A todos los que,*
*a lo largo de estos veinticinco años,*
*han organizado y participado*
*en nuestras Jornadas.*

PRESIDENCIA DE HONOR
Excmo. Sr. Dr. D. Carlos Martínez Alonso, Presidente del CSIC

ORGANIZACIÓN
Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia del CSIC
Presidente: Dr. D. Wifredo Rincón García
Secretarios: Dra. Dª Amelia López-Yarto Elizalde y Dr. D. Miguel Cabañas Bravo
Secretaria Técnica: Dª María Paz Largacha González

INSTITUCIONES PATROCINADORAS
Ministerio de Educación y Ciencia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUCIONES PARTICIPANTES
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid
Colegio de España, París (Francia)
Fundación Mainel, Valencia
Hispanic Society of America, Nueva York (USA)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museo del Vidrio, La Granja de San Ildefonso (Segovia)
Palacky University, Olomouc-Praga (Chequia)
Patrimonio Nacional, Madrid
Universidad Autónoma de Madrid
Universidad Complutense de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid
Universidad San Pablo-CEU, Madrid
Universidad de Alcalá (Madrid)
Universidad de Barcelona
Universidad de Cantabria
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real
Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca
Universidad de Córdoba
Universidad de Sevilla
Universidad de Valencia
Universidad de Zaragoza
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Universidad Sophia, Tokio (Japón)
Université de la Sorbonne, Paris 1 (Francia)
Université de la Sorbonne, Paris 3 (Francia)
Wildenstein Institute, Paris (Francia)

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN: *Las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX* ..... 13

I. EL ANÁLISIS Y LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA

Julián DÍAZ SÁNCHEZ: *Tres décadas (aproximadamente) de escritura artística en España* ..... 17
Mercedes LILLO ALEMANY: *Visión de al-Andalus en Ambrosio de Morales a través de sus viajes* ..... 29
Jorge SEBASTIÁN LOZANO: *Imagen, monarquía y género en el Renacimiento hispánico* ..... 41
María PAZ AGUILÓ: *Lujo y religiosidad: El regalo diplomático en el siglo XVII* ..... 49
Geneviève BARBÉ-COQUELIN DE LISLE: *Creatividad y sumisión al poder de la iglesia: Juan de Portor y Castro y su* Cuaderno de Arquitectura *manuscrito, un testimonio ejemplar (1708-1719)* ..... 63
Milena HAJNÁ: *Moda al servicio del poder. La vestimenta en la sociedad noble de la Europa central en la edad moderna y las influencias de España* ..... 71
Junko KUME: *Las exposiciones de arte medieval hispano y su relación con los nacionalismos y regionalismos de España* ..... 83
Valeria CAMPORESI: *Ante el dolor de los demás. La vida secreta de las palabras (I. Coixet, 2003) y las nuevas formas del cine de compromiso* ..... 91
María Elena BABINO: *Arte y sociedad en la España de comienzos del siglo XX. Las instituciones españolas en el contexto de las relaciones artísticas entre España y Argentina* ..... 101
Noemi DE HARO GARCÍA: *Estampa popular: un arte de denuncia para los años sesenta* . 111

II. EL PODER Y EL ARTE

José Luis SANCHO: *Retratos de familia de los Borbones 1700-1801* ..... 123
Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN: *La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas en la Castilla Trastámara* ..... 139

Amelia ARANDA HUETE: *El reloj, símbolo de poder social en la Europa humanista* ..... 153
Agustín BUSTAMANTE GARCÍA: *La conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564* ..... 169
Rosa LÓPEZ TORRIJOS: *Poder, relato y territorio en la pintura del siglo XVI* ..... 179
Juana HIDALGO OGÁYAR: *Los manuscritos iluminados y la corte española del siglo XVI: el miniaturista Manuel Denis* ..... 193
Pavel ŠTEĎÁNEK: *Un gobernador militar español de Bohemia y su mecenazgo artístico. Baltazar Marradas y Vich (Vique) Pallas, mecenas en Praga, en el siglo XVII.* ..... 203
Juan Carlos LOZANO LÓPEZ*: Las galerías de retratos episcopales y sus funciones representativas* ..... 211
Margarita M. ESTELLA: *La corte virreinal y su influencia en las artes. El mecenazgo de los Toledo* ..... 219
Matías DÍAZ PADRÓN: *Rubens y satélites bajo la égida de los Austrias* ..... 233
Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS y Raquel NOVERO PLAZA: *La representación del poder en monumentos funerarios del barroco español: los sepulcros de los condes de Monterrey en las Agustinas Descalzas de Salamanca* ..... 253
Wifredo RINCÓN GARCÍA: *La Plaza Mayor Española, espacio para la sociedad y el poder. El ejemplo de Madrid* ..... 265
Mª Luisa TÁRRAGA BALDÓ: *La colección de esculturas de la reina Cristina de Suecia llega al puerto de Alicante* ..... 279
Juan J. LUNA: *La representación del poder en la pintura de retrato en España durante el siglo XVIII* ..... 291
Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: *La ambición por el poder: Godoy antes de ser "Godoy"* ..... 305
Mercedes ÁGUEDA VILLAR: *El tratamiento del poder en Goya: la defensa de una profesión* ..... 313
Paloma PASTOR REY DE VIÑAS: *Salvador Duchen del Princi. Grabador de cámara en oro sobre cristal* ..... 325
Ester ALBA PAGÁN: *Imagen y poder. La pintura valenciana en la época de Fernando VII (1814-1833): de la alegoría a la pintura conmemorativa* ..... 337
Javier GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO: *Poder y arquitectura en el Madrid isabelino: Pascual y Colomer (1808-1870) y el origen de la ciudad de la burguesía* ..... 355
Miguel CABAÑAS BRAVO: *Josep Renau, Director General de Bellas Artes* ..... 369
Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ: *¿Por qué a los dictadores les gusta el arte clásico? Arte y política en los totalitarismos europeos del siglo XX* ..... 389

## III. LA SOCIEDAD Y EL ARTE

Javier BARÓN: *La pintura social en España* ..... 401
Ángela FRANCO: *Reyes, héroes y caballeros en la literatura y el arte en el ocaso de la Edad Media y pervivencias* ..... 417
Isabel MATEO GÓMEZ: *San Baudelio de Berlanga, un posible precedente formal e iconográfico de otras manifestaciones artísticas de los siglos XIV y XV* ..... 435

Juan TEJELA JUEZ: *El monasterio de San Clemente el Real (Toledo). El papel de la mujer en su historia, arte, arquitectura y vida cotidiana* ..... 445
Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ: *Arquitectura y poder en el espacio urbano: el caso de Cuenca (siglos XV-XVIII)* ..... 461
Roberto GONZÁLEZ RAMOS: *Artistas espurios en la edad moderna. Creadores al margen del oficio: reyes, nobles, eclesiásticos, universitarios* ..... 475
Natalia HORCAJO PALOMERO: *La sociedad española del siglo XVI y las joyas* ..... 485
Francisco de PAULA COTS MORATÓ: *La representación de la platería de oro como símbolo de poder en la escultura española del XVI* ..... 495
Odile DELENDA: *El mecenazgo y la propaganda de los dominicos en la obra de Zurbarán* ..... 507
Almudena ROS DE BARBERO: *Los nobles comanditarios de Zurbarán* ..... 523
María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL: *Una expresión de la sociedad y ostentación del poder, en la arquitectura municipal y urbanismo de la edad moderna en Guipúzcoa* ..... 533
Esteban CASADO ALCALDE: *La Granada ochocentista y su capacidad de convocatoria en artistas y literatos* ..... 545
Frédéric JIMÉNO: *Las repercusiones de la Revolución Francesa y del Imperio en la pintura española: el ejemplo de Antonio Carnicero (1748-1814)* ..... 561
Eva J. RODRÍGUEZ ROMERO: *La reina gobernadora y su gusto por el jardín paisajista: paralelismos entre el "paisajismo" español e italiano* ..... 573
Isadora ROSE-DE VIEJO: *Un artista protegido por Isabel II: el abogado-pintor Díaz y Carreño* ..... 589
Luis SAZATORNIL RUIZ: *El rostro del poder: retratos de indianos, burgueses y linajes montañeses (1844-1919)* ..... 601
María Victoria GÓMEZ ALFEO y Fernando GARCÍA RODRÍGUEZ: *Defensa del patrimonio artístico en el periodismo de España del primer tercio del siglo XX* ..... 615
Ana Belén MUÑOZ MARTÍNEZ: *Pintura románica en el museo: la descontextualización de la obra de arte como medio de acceso al gran público* ..... 627
Carmen HEREDIA MORENO: *Sociedad, devoción y donaciones artísticas. Los SS. NN. Justo y Pastor de Alcalá de Henares* ..... 639
Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ: *¿Puede existir el artista que ni se expone ni se vende?* ..... 651
Alfonso PALACIO ÁLVAREZ: *La experiencia de lo infantil en el arte español del siglo XX* ..... 661
Ramón Vicente DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO: *Iglesia y modernidad. Miguel Fisac y la nueva arquitectura en España* ..... 673
Kenji MATSUDA: *Yakichiro Suma. El ministro plenipotenciario y la crítica de arte española* ..... 687
Jesús PEDRO LORENTE: *El arte público en las páginas web de los ayuntamientos españoles* ..... 699

# LAS XIII JORNADAS INTERNACIONALES DE HISTORIA DEL ARTE. ARTE, PODER Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XV A XX

Se cumplieron en 2006 veinticinco años desde que, el entonces Instituto de Arte "Diego Velázquez" del Consejo Superior de Investigaciones Científicas -actual Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", del Instituto de Historia del CSIC-, instauró en 1981 un Congreso en el que los profesionales de la Historia del Arte pudieran exponer, estudiar y debatir sus investigaciones respecto a diferentes temas considerados de gran relevancia dentro de la disciplina. Desde entonces, con una periodicidad bienal y una internacionalidad cada vez más manifiesta, se ha venido celebrando sin interrupción esta esperada cita profesional en cuyas ediciones se ha contado con muchos profesionales de reconocido prestigio y se han tratado ya algunas de las temáticas más señeras e importantes que afectan a la investigación histórico-artística española.

Las XIII Jornadas, teniendo en cuenta los XXV años que cumple la convocatoria del congreso, se quisieron dedicar a un planteamiento científico amplio, que acogiera la investigación, reflexión y proyección a las que tantas veces se vinculan muchos de los temas estudiados por nuestra disciplina; aunque limitando el contenido, para ser abarcable, cronológica y espacialmente, a los últimos seis siglos y a España. De aquí que, el tema propuesto para celebrar esta convocatoria "de plata" de nuestras Jornadas, fuese *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*.

Las relaciones del arte con el poder, tanto político como económico y religioso, que tantas veces ha venido actuando de mecenas y coleccionista o ha impuesto unas determinadas normas a seguir por los creadores, así como con las diferentes sociedades y sus estratos sociales, que no sólo han originando los diferentes patrocinios y clientelas artísticas, sino que también vienen funcionando como obligadas contextualizaciones de los artistas y referente y destino mismo de sus creaciones, han devenido en asuntos lo suficientemente importantes y presentes en las investigaciones y análisis de nuestra disciplina como para dedicarles el tema de estas señaladas Jornadas. Se pretendía, por un lado incentivar la reflexión y llamar la atención sobre la importancia de las investigaciones y análisis sobre estas relaciones entre arte, poder y sociedad, por otro hacer una puesta al día, lo más amplia posible, sobre la significación de estas vinculaciones en la España de las últimas seis centurias.

De este modo, de acuerdo con los contenidos, el congreso articuló la participación de las diferentes investigaciones y reflexiones de los especialistas en las tres secciones siguientes, que son

también las que conforman este volumen: 1ª. El análisis y la reflexión artística; 2ª. El poder y el arte y 3ª. La sociedad y el arte

La primera sección, centrada en el papel de la teoría, la crítica y el estudio, fue inaugurada con la ponencia marco del Dr. Julián Sánchez Díaz, de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien ahondó en las últimas décadas; siendo seguido de siete interesantes comunicaciones que abordaron otros diversos aspectos, que abarcaron de lo medieval al contexto hispano-argentino en el siglo XX. La segunda sección, cuyo eje central de estudio fue las relaciones entre el arte y el poder, contó con la ponencia marco del Dr. José Luis Sancho, de Patrimonio Nacional, que aplicó la propuesta al retrato en familia de los Borbones. A esta intervención siguieron veintitrés nuevas comunicaciones que, abarcando un arco temporal no menos amplio -desde lo medieval al siglo XX- y una gran variedad de aspectos, nos pusieron de relieve las múltiples implicaciones, variedad y enfoques que puede albergar este tema. Finalmente, la tercera y última sección, se dedicó a las relaciones entre el arte y la sociedad. En esta ocasión, la ponencia marco inicial correspondió al Dr. Javier Barón Thaidigsmann, del Museo Nacional del Prado, que la hizo versar sobre la pintura social de la España a caballo entre el siglo XIX y XX. Veintiséis comunicaciones más le siguieron, que nuevamente abordaron en una cronología semejante una gran variedad de interesantes asuntos y reflexiones de no menos amplitud y complejidad.

En total, pues, se alcanzaron las cincuenta y ocho intervenciones -casi todas ellas recogidas en este volúmen-, durante los cinco intensos días que duraron las jornadas de trabajo. Entre las contribuciones de los españoles, acudieron las de profesionales provenientes de centros tan distantes como Córdoba y Santander, Sevilla o Zaragoza, pasando por otros de Valencia, Ciudad Real, Cuenca, Alcalá de Henares, Barcelona o Segovia, además de las diferentes instituciones de la capital madrileña. Entre las aportaciones de los profesionales extrajeros, también se hicieron presentes contribuciones procedentes de París, Buenos Aires, Praga, Nueva York y Tokio. Finalmente, los organizadores del congreso deseamos agradecer las colaboraciones y contribuciones que han hecho posible la realización de estas XIII Jornadas, comenzando por expresar nuestra gratitud al Presidente del CSIC, Dr. D. Carlos Martínez Alonso, por la aceptación de la Presidencia de Honor de la edición y las facilidades ofrecidas por la institución para llevar a cabo la convocatoria. También nos corresponde agradecer la ayuda financiera que, de cara a la realización de esta edición y la publicación de este volumen, nos otorgó la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación, del Ministerio de Educación y Ciencia (Acción Complementaria HUM2006-27361-E/ARTE), la cual, en gran medida, ha hecho posible que podamos contar ahora con las páginas aquí contenidas. Aunque, en el sentido de la gestión y apoyo a la publicación, igualmente quedamos muy reconocidos con la aportación del Departamento de Publicaciones del CSIC. Pero, sobre todo, queremos expresar nuestro agradecimiento a los verdaderos protagonistas de este congreso: los diferentes profesionales de la disciplina que han participado en las secciones del mismo y que, con sus aportaciones e investigaciones, han contribuido de manera esencial al contenido de esta obra colectiva que ahora presentamos. Desde aquí queremos seguir animándoles, una vez más, a que continúen colaborando con nosotros en las futuras convocatorias de esta cita bienal de la Historia del Arte que hacemos desde el CSIC, convertida ya en un acreditado referente en la disciplina, con más de un cuarto de siglo de trayectoria.

Miguel Cabañas Bravo
Amelia López-Yarto Elizalde
Wifredo Rincón García
*(coordinadores)*

# I
# EL ANÁLISIS Y LA REFLEXIÓN ARTÍSTICA

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# TRES DÉCADAS (APROXIMADAMENTE) DE ESCRITURA ARTÍSTICA EN ESPAÑA

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real

## De Panofsky a Warburg

Situémonos entre 1972 y 2005 como marco cronológico de referencia, el primero es el año de la publicación en España de los *Estudios sobre iconología*, de Erwin Panofsky, en el segundo apareció en nuestro país el primer volumen de las obras completas de Aby Warburg, que afirmó muchas veces que Dios está en los pequeños detalles, una forma de subrayar la importancia de lo que está oculto o nos pasa inadvertido. Las dos fechas describen un arco en el que situar, aproximadamente, la consolidación, o la invención, de un moderno sistema de las artes en España (con una importante participación de la esfera pública), la edición número veinticinco de ARCO, celebrada en 2006, parece haber persuadido de ello a un importante número de teóricos. Un sistema que se puede vislumbrar a través de la escritura de arte, un conjunto de textos (historia, teoría, crítica) que tienen como principal cualidad la de señalar el territorio artístico y sus lugares (*El pintor de la vida moderna*, de Baudelaire, lo deja bien claro), que aquí viene marcada por la gran visibilidad de que goza el arte contemporáneo.

En 1972 escribía Enrique Lafuente Ferrari, en la introducción a los *Estudios sobre iconología*, de Panofsky que, tras la primera generación de historiadores del arte, la dedicación exclusiva al arte español había producido "un clima de reclusión un tanto provinciana en la aportación menuda, desatendida de las síntesis, de la curiosidad por el arte no español, de las ideas generales y de las cuestiones teóricas, sin las cuales la historia se convierte en un fichero catalográfico" (Lafuente, 1972, X). El lamento de Lafuente por el retraso en la llegada de las obras de Panofsky a España, que es el argumento principal de esa introducción, podría aplicarse a nuestro segundo ejemplo, el de Aby Warburg; algunas de sus obras tienen ya más de cien años y llegan después de aproximaciones como la biografía intelectual de Gombrich (un libro que da que pensar a propósito de la escasa presencia del género biográfico en nuestro país). Algunos detalles de la recepción de Warburg me parecen de interés; la asociación (en lo que toca a la fortuna crítica de los dos autores) con Walter Benjamin (Forster, 1999), cuyo importante *Libro de los pasajes* ha sido publicado recientemente en España (se acaba de abordar la publicación de sus obras completas); el acomodo en la postmodernidad de ambos autores (Gutierrez, 2005) que comparten (siendo tan distintos) un sentido de la metodología muy heterodoxo, una idéntica obsesión por las imágenes y su significado, una condición melancólica y, en definitiva, una obra tan dispersa y fragmentada como difícilmente abarcable y sólo

muy recientemente abordada (entre otras semejanzas que podríamos señalar). El emblemático proyecto *Mnemosyne*, llevado a cabo por Delfim Sardo, en el contexto de los *Encontros de Fotografía de Coimbra* en 2000 (publicado parcialmente en los *Cuadernos del IVAM*), es una muestra de la apropiación para el arte del inacabado Atlas de Warburg, una prueba más de la pertinencia de las propuestas recientes de Alberto Ruiz (2005) de contemplar de modo incluyente los roles de artistas y teóricos y, sobre todo, sus textos respectivos.

Algunas narrativas expositivas recientes parecen remitir a esta obra genial de Warburg (por ejemplo el diálogo entre Louise Bourgeois y Pepe Espaliu que propone *La visión impura*, exposición comisariada por Aurora Fernández Polanco), es muy obvio que no es igual leer a Warburg en el modernismo que en la era de la hibridación, pero en esta época su presencia se ha mostrado muy fértil.

En este contexto reproduciré las palabras que abren el último número de la revista *Exit Book*, una publicación que se revela como verdadero indicador de la reflexión sobre arte contemporáneo en España y también del papel que la historia del arte tiene en ese ámbito; "el promedio de tiempo desde que se publica un texto sobre arte en un país europeo (por ejemplo Francia) hasta que se traduce y publica en España suele ser de cinco años. Esto en el caso de que se llegue a traducir y publicar en nuestro país, porque en la mayoría de los casos esto no llega a suceder, de tal forma que para leer los análisis más actuales, para poder entrar en un debate internacional con conocimiento de causa, hay que ser un auténtico zahorí" (Olivares, 2006). Pero también es verdad que los procesos de mundialización permiten nuevas estrategias a ese zahorí. En todo caso, cuando leía estas líneas recordaba, permítaseme la asociación, un interesante trabajo de Rosalind Krauss (1983) en el que se explica la influencia que Maurice Merleau–Ponty, y más concretamente su conocida *Fenomenología de la percepción*, ejerció, con casi un cuarto de siglo de distancia, en Alberto Giacometti y Richard Serra, el retraso puede, entonces, pasar de simple objeto de lamento a complejo problema historiográfico. Una sensación que confesaba Antonio Saura (1985) y que seguramente compartimos; "todo en España parece llegar demasiado tarde o demasiado temprano". Un potente argumento historiográfico.

Las fechas suelen llenarse solas de contenido; 1972, hay acuerdo en eso, es un año importante para nuestra historia del arte, aparte del libro citado, se publicaron en España *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, de Julián Gállego y *Del arte objetual al arte de concepto*, el primero llegaba, de nuevo, con retraso, pero resulta innegable que ambos aportaban un importantísimo entramado teórico, cubrían huecos y aportaban nuevas perspectivas; del segundo, como de otros libros de la misma editorial, se ha dicho que podrían haber pasado por obras de arte conceptual (Ramírez, 1994), tan escasamente practicado y teorizado en nuestro país; ese libro y uno de Victoria Combalía, publicado tres años más tarde, con unas austeras ilustraciones, por la editorial Anagrama, en formato de "libro de combate", son la noticia, casi exclusiva, en los años setenta, del arte conceptual, inevitablemente vinculado aquí a la polémica entre Treball, Trama y Tàpies, en la que puede que convenga pararse aquí un momento.

El Grup de Treball señalaba (o proponía, o ambas cosas) el desplazamiento jerárquico de la pintura en la experiencia estética; lo curioso es que lo hacía casi al mismo tiempo en que se iniciaba en Occidente el proceso que Anna Guasch ha denominado "retorno a la pintura", una de cuyas señales podría ser la presencia de grupo *Trama* (denominado así con posterioridad a su constitución como grupo, objeto de las investigaciones cruciales de Javier Lacruz), muy apoyado por Antoni Tàpies (que mostraría una actitud más bien hostil con *Treball*), muy cercano a la órbita de *Support–Surface*, y con referencias parecidas: maoísmo, psicoanálisis, estructuralismo y las enseñanzas de Marcelin Pleynet; todo ello para sostener una tendencia de afirmación de la pintura, el desencanto posterior de uno de sus críticos (Federico Jiménez) haría formular, en los alrededores de *Trama*, algo parecido a lo que sería el emblema de *La Luna de Madrid*, "la vanguardia

es el mercado", que suena de modo parecido a las sentencias sobre arte conceptual de Sol Le Witt y que fue casi un grito de guerra en la España de los años ochenta.

*Treball* sería el máximo representante del conceptualismo político. La continuidad del conceptual en los años ochenta es poco visible, pero no inexistente, como testimonia la reflexión de Muntadas sobre la representación en 1985. Ambos grupos estarían presentes en la exposición *Vanguardia artística y Realidad social* en 1976.

El año 1972 fue también el de los Encuentros de Pamplona (Díaz Cuyás, 2004), tan poco visibles para una historia del arte mucho más ocupada (entonces y puede que hoy) por el pasado que por el presente, pero en los que participarían, entre otros, Carl André, Arakawa, Baldesari, Boltanski, Christo, Walter de Maria, Kosuth, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Denis Openheim o Richard Serra, puede que supusiera el último tren de una modernidad que empezaría a extinguirse en 1973 con una crisis que, al parecer, supuso el comienzo del postfordismo, que se caracteriza por los sistemas de acumulación flexible (Harvey, 1990). Más allá del catálogo conmemorativo editado veinticinco años después y del inestimable, y un tanto desencantado, libro de Javier Ruiz y Fernando Huici (1974) no parece casual que los encuentros sean el primer argumento de un interesante proyecto colectivo, *Desacuerdos*, de gran utilidad para el estudio de nuestro arte reciente. Dada la amplitud de sus objetivos ("Vínculos entre prácticas del arte, políticas y esfera pública en nuestro contexto en las últimas décadas") y aunque no sea el objetivo principal de sus autores (aclarado desde el principio), uno de los efectos colaterales de *Desacuerdos* es el de contar la historia de un arte político que, desde el punto de vista historiográfico, ha sido, como mínimo, poco visible; no tanto por una decisión de excluir determinadas opciones artísticas como por la escasa disposición a abordar la historia de las relaciones entre el arte y la esfera pública en los últimos treinta años, una omisión que parece importante y que parece ir rectificándose; *Disidencias otras. 1972–1982. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*, 2004 Koldo Mitxelena, es una muestra de lo que decimos; ahí se habla muy poco de pintura, de alta cultura y mucho de *fanzines* o acciones como las de CLOC.

Los Encuentros de Pamplona quedarán en la memoria artística hasta el punto de que Francisco Rivas los recordaría con ocasión de la primera edición de ARCO, (Bonet, 2006), intuyendo seguramente el perfil abierto, y levemente contradictorio, que siempre manifestaría la muestra (evento cultural y feria comercial) y que constituye, desde luego (ese perfil), uno de sus mayores atractivos; no dejaré de apuntar el asombro que me produce el hecho de que en los últimos veinticinco años sólo se haya escrito un libro sobre la feria, algo que parece mostrar que el sistema de las artes está más ausente de lo debido de nuestra enseñanza y nuestras publicaciones.

Entre 1972 y 1980 el panorama historiográfico ha cambiado, en la segunda fecha ya se han publicado en España las obras más relevantes de Gombrich y, en general, el libro de arte conoce un desarrollo importante. Dos acontecimientos de 1976 me interesan desde el punto de vista de la consolidación del relato, la Bienal de Venecia, que parece manifestar la dificultad de contar la historia del arte español durante el franquismo (más por exceso de ruido y por la coyuntura política en que se preparó y desarrolló la exposición que por la posible falta de perspectiva temporal) y una mucho más modesta exposición celebrada en la galería Multitud, *Pintura española de postguerra*, cuyo texto introductorio parece dar la sensación contraria; en general los textos de Multitud (antologados en 1995 en una exposición documental del MNCARS) parecen orientar la dirección de la historia del arte español del siglo XX (que tendrá una importante aplicación práctica en la colección de este museo a partir de 1992); una lectura de los mismos resulta verdaderamente aleccionadora, un estado de la cuestión sobre algunos temas del arte español del siglo XX (regionalismo, vanguardia, surrealismo, entre otros) y unas posiciones novedosas con respecto a la pintura española de postguerra que niegan la existencia de un gran arte oficial (al menos tal como parecía intuirse en los últimos años del franquismo) y ejemplifican en un artista como Carlos Saenz de Tejada el confuso

lugar de los creadores en el contexto de una dictadura bastante más atípica de lo que entonces (1976) se pensaba. La publicación, en 1977 de *La estética del franquismo*, de Alexandre Cirici, y la reseña que le dedicó Ángel González es bien significativa, sin ese marco polémico sería difícil entender los fructíferos estudios posteriores sobre arte y franquismo.

## Los ochenta

¿Los ochenta empiezan antes de 1980? La respuesta no es tan obvia como parece y la pregunta está presente en más de una aproximación histórico–crítica al tema, más allá de la inutilidad de estudiar el arte por décadas (a pesar de la cual caemos continuamente en esa tentación), la pregunta puede tener su lógica si pensamos en la caracterización de Eric Hobsbawm del siglo XX como siglo corto (si el siglo XX no dura cien años, la década de los ochenta no tendría por qué durar diez). Hay quien extiende los ochenta de 1976 a 1992 (Llorens, 1997). Igualmente se ha propuesto su inicio en 1972, el año de los Encuentros de Pamplona, o en 1976, el año de *España. Vanguardia artística y realidad social* (Bozal, 1992). La década de los setenta (*Formas computadas*, *Trama*, *Treball*, otros modos de abstracción) calificada recientemente como "multicolor" (Navarro, 2001), puede que con razón, quedaría de este modo eliminada; pero no deja de resultar chocante el empleo de fechas exclusivamente locales, como si nada de lo ocurrido fuera de España en esos años tuviera interés para el arte español.

La primera edición de ARCO (puede que el acontecimiento más significativo de la década) coincide con la aparición de la revista *Lápiz* (auténtica superviviente), hoy sorprende algo el papel de la historia en la publicación; en el primer número lo actual (sistema, subastas, exposiciones) quedaba en lugar secundario, en la portada había, entre otras cosas, una ilustración de Ramón Casas, la sección de libros examinaba la obra de Leopoldo Torres Balbás, con el tiempo terminará siendo una revista dedicada al arte más actual. En 1982 aparecen en España, con retraso, dos libros que parecen confirmar la consolidación de la pintura (el argumento central de los ochenta) y del artista (la resurrección del autor, podría decirse después de Barthers), *La leyenda del artista*, de Kris y Kurz (de 1934) y *Nacidos bajo el signo de Saturno*, de los Wittkower (de 1963).

De Panofsky a Warburg, la época parece sugerir un predominio de la iconología (en el ambiente, al menos); no es imposible que después de la teoría, que diría Eagleton, la iconología tendiese a ocupar el lugar del gran relato (Juan Pablo Wert lo sugiere en su excelente trabajo sobre la Nueva Figuración Madrileña) y se demostrase útil en la difusión de al menos la parte de la pintura que, al parecer, quiere ser, sobre todo, "narrable" (porque aquí también podría ser de gran utilidad el criterio de fuerzas en presencia o en conflicto que utilizó Warburg para explicar los estilos artísticos); lo expresó, a gritos, Juan Antonio Aguirre en un texto que reseñaba –si puede decirse así– la primera gran antológica de Antonio Saura en España, en 1980; como muestra, reproduzco dos citas referidas al pintor: "El buen arte de bofetada a una anónima burguesía ya no le interesa ni a la moda ni a nadie"; "si hay una nada existencial, lo que tiene que hacer la pintura es llenar el espacio vacío con color" (Aguirre, 1980). Hoy somos menos apocalípticos (y más integrados) y entendemos esos desplazamientos jerárquicos como "inflexiones del predominio explícito del mercado (y las políticas conservadoras) sobre el *destino liberador* del arte como producción pública y performativa" (Villa, 2006).

La tentación iconológica y la tentación canonizadora coincidieron en los años de cambio del régimen (antes de los ochenta, pero la década se canonizará casi antes de empezar por algunos críticos); de la segunda son ejemplo unas palabras de Juan Antonio Aguirre (de nuevo) a propósito de *Grupo de personas en un atrio*, de Guillermo Pérez Villalta: "Cuando se historie el arte español que ahora vivimos va a ser imposible prescindir de esta joya iconográfica. Es como una 'Señoritas

de Avignon' neo–renacentista, neo–manierista y neo–moderna, además de la foto de un libro de historia. O sea el índice de un espíritu que marca la pauta de otra época y de otro espíritu" (Aguirre, 1976), el retrato del grupo ante el cuadro es también un modo de canonización. Algunos textos de Pérez Villalta (1974) responden también a la tentación iconológica, que, como método, parece llevarse bien con los hábitos de deconstrucción posmoderna, el desvelamiento del significado de los cuadros, del momento en que se pintaron, de las fuentes ("El suelo de la habitación está inspirado en un Kandinsky y el sillón es el de Marcel Breuer", escribe el pintor a propósito de su *Autorretrato por la mañana*, 1972). Hay muchos ejemplos de pintura de reivindicación literaria, dentro y fuera de España, y no sólo en la pintura figurativa, la referencia continúa de Anselm Kiefer a Paul Celan; *Tu pelo de oro, Margarette*, 1981 es sólo un ejemplo.

De Pérez Villalta decía Javier Olivares que su obra "puede catalogarse como netamente española, pese a moverse en unas líneas que también funcionan internacionalmente. Pero no es la España negra la que aparece en sus pinturas, sino la del sur, la vecina de África", como el mencionado Aguirre, que en su importante libro *Arte último*, parece llamar al olvido de la España negra, pero no de España. El pintor, además se desmarcaba de una postmodernidad de la que ya empieza a hablarse en España en ese momento: "Yo no tengo nada que ver con esa gente. Donde más puedo relacionarme es en el campo de la arquitectura. En él puede haber quizá más cosas que, ideológicamente, puedan tener que ver con mi manera de pintar. Porque es un problema muy extraño lo que sucede en la pintura. Ha habido una especie de gran agujero negro a finales de los sesenta, principios de los setenta, cuando todo el rollo conceptual, en el que el hecho de que un pintor se ponga a pintar a brochazos puede resultar provocativo. O lo ha sido hace unos años, cuando el 'support–surface' y todo eso. Entonces lo que pasa es que, en la arquitectura, sí ha habido una serie de prólogos que ocurrieron en los sesenta, como la arquitectura de Louis Khan o Venturi. Entonces, la arquitectura postmoderna –que es una palabra que odio, pero vamos utilizando– se empezó a fraguar de un modo más consistente que esa pintura que puede corresponder ideológicamente con eso" (Olivares, J. 1984).

Puede que nadie fuera indiferente a las tentaciones narrativas, eso le parecía a Victoria Combalía que en 1988 comentaba un cuadro de Tàpies como muy cercano al planteamiento de la historia, *Esquena*, una obra de 1981, era "carnal y lírica, pero también decididamente monumental" (Combalía, 1988) y podía tener un cierto aire goyesco. Podrían ponerse más ejemplos en el campo de lo que denominamos informalismo, muy presente en los ochenta y los noventa.

*Bateau ivre* (barco ebrio) es un título que Rudi Fuchs barajó, y descartó, para la Documenta de Kassel de 1982 y que tuvo cierto éxito en la España de la época; no está claro que la supresión de un argumento central señalara directamente la carencia de temas, más bien parecía apuntar a la pluralidad; constituye un tópico decir que la década de los ochenta fue plural. La Documenta mostraba los *7.000 robles* de Beuys (cuya obra, por cierto, se vería en 1994 en Madrid a poca distancia, espacial y temporal, de la de Fernando Botero) y algunos ejemplos representativos del neoexpresionismo alemán (cuya presencia en España reforzaría el "ambiente" de regreso a la pintura); al parecer, Fusch pretendía enfrentar, o yuxtaponer, las expresiones artísticas internacionales y las autóctonas ¿Local y global en un planteamiento precoz que se generalizará en la década siguiente? ¿Opción morfológica frente a la narrativa como primer síntoma de la posterior –y arraigada– creencia en la debilidad de la historia?

En los primeros años de la decada, además, paseaba por Europa *Un nuevo espíritu en la pintura*, exposición ideada en Londres por Christos Joachimides que explicaba el regreso de la pintura al primer plano de la escena; "cuanto mayor parecía la inseguridad del futuro material del individuo, más atractivos resultaban los consuelos de la imaginación" (Joachimides, 1981). Puede que fuera por eso por lo que Rudi Fusch "encontró" a Barceló en Madrid y se lo llevó a Kassel. Es interesante el modo en que lo contó Juan Muñoz: "Estaba todo el mundo tranquilo, esperando que le llegara el ascenso que por antigüedad le iba a corresponder en el escalafón, cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto,

y les pega a todos una pasada que los deja alucinados, sin saber qué ha ocurrido" (Marzo, 1995), toda una alegoría, era la España en la que, según se decía, uno se podía enriquecer con facilidad.

Christos Joachimides trajo a España, en 1984, *Origen y visión. Nueva pintura alemana*, con una cobertura mediática importante y que tuvo la virtud de abrir un debate en nuestro país sobre el expresionismo, aunque lo que suscitaba Joachimides era otro asunto nada ausente de nuestro país, el de las identidades; ambiguo, escurridizo, Joachimides hablaba en sus estrevistas de Adenauer como el nuevo Bismarck y como autor de la idea de Europa como sueño místico; de Herzog y de Fassbinder (¡). La historia (del arte) no es un continuo, decía Joachimides, sino algo más dialéctico, "entre reducciones formales estrictas y explosiones dionisíacas", "es precisamente ese tipo de tensión dialéctica el que permite entender el arte de los ochenta, allí donde el diálogo con el pasado es algo mucho más fundamental para el desarrollo del arte que aquella angustia característica de los sesenta, empeñada siempre en la búsqueda de algo nuevo, un impulso que puede ser esencia para la alta costura, pero no para el arte", toda una afirmación de alta cultura en la España de los ochenta (Huici, 1984). La bienal de París de 1985 contiene lo que parecía percibirse como la estética de la época. La publicación en España de *Breve historia de la pintura moderna*, de Herbert Read, el mismo año, puede ser significativa, una historia por nodos, como una exposición. Fue, no obstante, el año de la exposición *Madrid, Madrid, Madrid*, una muestra que resultó ser muy polémica y que no miraba sólo a la pintura.

Barco ebrio no parecía, en 1982, un mal argumento historiográfico para los años ochenta (hoy lo descartaríamos sin vacilar), podía representar la falta de futuro y el final de la vanguardia (Calvo, 1984); aunque en esta confusión aparente, el destino de las miradas de la crítica era la pintura, mucho más visible que otras aportaciones artísticas, como la fotografía. Se trata, es bien conocido, del título de un poema que Artur Rimbaud escribió a los dieciseis años; el barco ebrio, que podría verse como contrafigura del tren de la historia (en cualquiera de sus versiones), no es seguro que navegue sin norte, parece huir de la represión posterior a la revolución parisina de La Comuna; desde el barco inseguro, desgobernado, el poeta contempla, al parecer, los calabozos flotantes que el siniestro Thiers dispuso sobre el Sena y en el Atlántico; puede que el barco se dirija al territorio de la amnesia, otro posible argumento de los ochenta, no sólo en España (Eagleton, 2003).

Sí utilizó el título Simón Marchán (1984), en un artículo imprescindible en el que definía las actitudes postmodernas como una posición crítica frente a ciertas actitudes de la modernidad, sobre todo las manifestaciones más nítidamente ideológicas: "si con lo postmoderno no se clausura la modernidad, sí parecen volatilizarse los vapores ideológicos de la más ortodoxa"; algunas de las críticas más conocidas de los años ochenta defenderían abiertamente la desideologización de las artes.

Una cita de *Bateau ivre* abre el trabajo titulado "Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna", que Simón Marchán añadió en 1985 a la nueva edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*; si el libro resulta de una gran utilidad para intuir la escena de los años setenta, el "Epílogo..." (que podemos considerar un ejemplo de compromiso con el presente por su inmediatez) describe con exactitud algunos aspectos de la situación de la década siguiente: eclecticismo (entendido como coexistencia ¿pacífica? entre abstracción, figuraciones expresionistas, visiones cultas del *pop*, neomanierismos), tardía autoconciencia de la modernidad en el interior de un país en el que faltaba la tradición de lo nuevo (estaba creándose en Madrid, donde, en los primeros meses de 1984 podían verse, sin solución de continuidad, una intensa exposición de Cezanne y otra de Duchamp, y éste es sólo un ejemplo). No podían faltar héroes en este relato ("Pérez Villalta ha supuesto para una segunda generación de pintores 'neofigurativos' lo que significó la obra de Gordillo para la primera"), ni otros nombres de referencia (Hockney y Matisse –frente a Picasso, en algún otro relato, además de los ya citados), ni una decidida resistencia del autor a homologar el término posmodernidad, que tendrá después un gran éxito. El eclecticismo que postulase en 1969 Juan Antonio Aguirre parece triunfar ahora en la mitad de los años 80, o, como decía Peter Halley en 1985, la limitación foucaultiana

es reemplazada por la discusión baudrillardiana (pasear por Europa, en el momento del fin de la historia, una exposición titulada ZeitGeist es un hecho que bien hubiera merecido los análisis lúcidos de Baudrillard). Otras instancias del sistema de las artes parecían tener las cosas más claras; Leo Castelli, que en febrero de 1985 estaba en Madrid con Robert Rauschenberg, con motivo de su exposición en la Fundación Juan March, describía una situación menos confusa: "España, por lo que se ve, es un lugar donde se nota mucha actividad en los últimos años. Es realmente maravilloso lo que sucede aquí, hay gente buena no sólo entre los artistas, sino entre los que realizan otras actividades como grandes exposiciones y ferias de arte" (Jarque, 1985).

En 1986, Navarro Baldeweg ("el único abstracto post-painterly español", diría Juan Manuel Bonet), hacía una llamada al orden; "basta de narración y vamos a pintar alguna cosa", lo que podía implicar "volver a la pintura en un sentido más clásico, a la pintura complicada, no analizada en la línea de tal o cual problema, sino la pintura elaborada sobre la complicación de todas sus dimensiones" (Rubio, 1986).

La década había empezado con una llamada (más bien estruendosa) a un arte no político, desde exposiciones bien conocidas, como *1980* o *Madrid D. F*, en pinturas como *La película era la política*, de Juan Antonio Aguirre; relatos de críticos, en todo caso; debates de gran acritud que no fueron sólo generacionales. Puede que para la escena artística (que solía pensarse en términos de alta cultura) sea determinante el rápido crecimiento de una industria cultural que se benefició de la desaparición de la censura, contribuyó poderosamente a la transformación de ciertos discursos políticos y propició una hibridación importante, a pesar de que los críticos sólo tuvieran ojos para la pintura, que aparece en los relatos como el arte más relevante y fue el más promocionable (López Cuenca, 2004), las evocaciones, en los inicios de la década, de los Salones de los Once, promovidos por Eugenio d'Ors en la postguerra, no fueron en vano. No hace falta recordar, a estas alturas, el nivel de politización de una década en que parecía haber una llamada a la despolitización y la desideologización, no sólo desde la crítica o las instancias artísticas (intento de golpe de estado, referendum de la OTAN, integración europea, caída del muro de Berlín, era Reagan, SIDA) a la que la pintura parecía sustraerse, pero que tiene un referente en la cultura de masas; la reivindicación reciente de Anarcoma no deja de ser un curioso ejemplo de revisión (Cortés, 1997).

La década de los ochenta no fue sólo la de la pintura figurativa, es evidente en la memoria de algunos escritores de arte una exposición polémica, *El arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York* (Fundación Caixa, 1987), que incluía a artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman o Barbara Kruger, en su momento no hubo unanimidad crítica; Susana Narotzky salvaba sobre todo las aportaciones de mujeres (las citadas) y (hubo cierta unanimidad en esto) a Tim Rollins y sus *Kids of Survival*, pero "sería lícito preguntarnos qué nos aporta esta muestra desde fuera (...) que no podamos encontrar en las obras infinitamente más poderosas en concepto y forma de artistas como Eugenia Balcells, Antoni Muntadas o Antoni Miralda, entre otros que también forman parte del panorama del Arte en Nueva York y a los cuales podríamos acceder con un menor coste económico" (Naroztky, 1987, 37). La perspectiva de Cameron, además, pareció a algunos un tanto plana, sin jerarquizar y mezclando opciones demasiado diferentes.

Síntomas de una modernidad ambigua (Subirats, 1993). Algunas exposiciones estatales cuestionaban la idea tradicional de una ilustración insuficiente en España, *Goya y el espíritu de la ilustración* (1988–89), que limaba la tradicional "españolidad" del artista, o *Las artes en la época de Carlos III* o, antes, *Goya en las colecciones madrileñas*, que parecía querer evocar un antiguo espíritu coleccionista en la capital de la década multicolor (Juan Manuel Bonet expresó la posibilidad de que la expresión "Madrid, 1980", pudiera ser equivalente a "París, 1905", "Nueva York, 1944" o "Londres, 1960", y en una situación similar a la que se había dado, en Madrid, en 1957).

Otro referente obvio fue el *pop-art*, poco fatigado en España en las décadas anteriores, ahora legitimado por las propuestas (no sólo cinematográficas) de Pedro Almodóvar y por una pintura

figurativa que no se reconocía en los realismos políticos ni en los que contemplaban lo cotidiano. Si hacia la mitad de los años setenta algún crítico dudaba seriamente de la condición de artista *pop* de David Hockney (Amón, 1976), al final de la década siguiente se afirmaba la pertenencia del Equipo Crónica a "la familia *pop*" (Huici, 1989), algo impensable en la crítica más militante de los años setenta, empeñada en diferenciar nítidamente el realismo crítico español del *pop* americano, entendido aquí como un canto al modo de vida americano (Llorens, 1972). En los últimos años 80, se olvidaban las diferencias escritas entre el *pop* americano y un realismo crítico ibérico que quería situarse, como un conocido cuadro del Equipo Crónica, entre el *pop* y el realismo socialista. Cierta crítica (Juan Manuel Bonet) salvó al Equipo ya en los ochenta. Añádase, para dar una nota de color más, la presencia en Madrid, en enero de 1983 y por separado, de Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

Angel González (1998) contó muy bien los años ochenta (sea dicho sin sentido excluyente) en un texto evocador (y profundamente conocedor) de la vida y la obra de Carlos Alcolea (el propio autor parece haber dado gran importancia a este trabajo). Es un texto de historiador ("Y tú, lector, antes que nada has de saber que Carlos Alcolea está muerto") implicado ("todavía lo veo plantado delante de la *Pietá*"), que combina conocimiento y memoria, que afirma que no hay pintura al margen de los pintores ("la pintura muere con cada uno de los grandes pintores") como dieciocho años antes planteaba su autor que "la vanguardia siempre se está muriendo: se muere con Cezanne y con Matisse" (González, 1980).

Algunos de los más importantes argumentos críticos de los ochenta están aquí; el placer de la pintura, el interés por el acto de pintar, (frente a las fotografías de Pollock pintando, "sus cuadros pierden mucho colgados de una pared"); la negativa a una equiparación automática entre pintura figurativa y abstracta, otro tópico en la escritura artística desde la década anterior ("A Carlos y a mí nos preocupaba que se diera por buena sin pararse un momento a considerar si era o podía ser lo mismo pintar cuerpos que retículas; así por las buenas, y porque nadie se sintiera –en aquellos días de tribulación– excluido de un fondo de bondad solidaria y un poco autocompasiva"); la reivindicación de Cezanne y de Matisse; la relación, absolutamente matizada, entre pinturas e ideas ("A Deleuze no lo pintas, lo lees"), que podrá tener que ver con el progresivo descubrimiento del metodo iconológico en nuestro país (al tiempo, por cierto, de otros posteriores); la sugerencia continua del "cuadro con secreto", del grupo "con secreto" de artistas y resistentes: "los anuncios de que la pintura está acabando son apresurados y aventurados, pero sólo quienes amamos la pintura sabemos cuán cerca están de acertar"; la afirmación de que la modernidad es sólo una "nebulosa de complicidades", en un contexto de negación del "gordillismo" (un término de crítico, de clasificación) porque se niega, en la modernidad, la relación de maestro y discípulo; y por fin, la caracterización de los estudios de los pintores madrileños de los ochenta como "criaderos de pintura", un curioso contrapunto al optimismo (d)escrito (parece que la expresión es de Nacho Criado).

*A la pintura*, título de un libro de Rafael Alberti y de una exposición que celebraba en 1995 la pintura y los pintores de los ochenta, parece un argumento mucho más contundente para la década que *Bateau Ivre*. En 1991, ARCO homenajeó a Rafael Alberti, decía Rosina Gómez Baeza que por ser "autor de uno de los libros más sorprendentes que se han escrito sobre pintura: *A la pintura. Poema de amor y de línea*" (Gómez, 2001).

## Y los museos

A la visibilidad de la pintura en los años ochenta, corresponde la de los museos en la década siguiente, entreverada esta presencia con la eterna cuestión entre centro y periferia (Castro, 1998). Se trata de una visión en la que las periferias aparecen como marcas de identidad de las que algunos de los nuevos museos parecen erigirse en depositarios.

Tras la caída del muro de Berlín, en 1989, y del sistema bipolar de postguerra, en 1991, España se convierte en un país "de frontera" (el Mediterráneo es ahora una frontera), lo cual suscita algunas figuras familiares en el paisaje artístico del fin de siglo: refugiados, migraciones masivas, cultura extraterritorial, multiculturalidad, al tiempo que ha proporcionado algunos lugares nuevos al imaginario artístico, como la ciudad de Tarifa (Villaespesa, 2003). Todo esto puede leerse como una manifestación de la oscilación entre lo local y lo global que parecía definir el cambio de siglo y que se mantiene en buena medida (aunque en ocasiones pueda parecer que predomina lo local).

En ese año de 1989, algunas voces postulaban la necesidad de revisar la historia del arte español; "nos atrevemos a apuntar que el canto eufórico y la sacralización de ciertos artistas dados a conocer en la década de los ochenta (Miquel Barceló, José María Sicilia...) como el deseo de convertir en historia a otros de la década anterior (Pérez Villalta...) antes de discutir la obra, y en el momento en que dicha obra puede entrar en un período de madurez, ha sido un paso atrás con respecto a situaciones anteriores. Esperamos que otros artistas, en situaciones que pueden ser similares, tengan mejor fortuna y su obra –no su persona– pueda ser discutida antes de ser historia o premio nacional (Susana Solano, Juan Muñoz, Paneque...)" (Villaespesa, 1989, el artículo se titula, significativamente "Síndrome de mayoría absoluta"). Es el año de la presentación de la Colección de Amigos del Reina Sofía, de la que se ha dicho, con razón, que es una colección desideologizada y desociologizada, sobre todo en su narración, mas que en su contenido. No olvidemos que es el año de la exposición *Magiciens de la Terre*, en el centro Pompidou de París, que mezclaba arte occidental con otro que no lo era, en la celebración del bicentenario de la Revolución Francesa y que enfrentó acusaciones razonables de encarnar el discurso, no del colonizado, sino del colonizador ¿Era necesario, en 1989, rebatir la idea de que no hay creación artística fuera del mundo occidental, que era el argumento de Martin? En todo caso, y más allá de las críticas, la exposición parecía marcar un horizonte antropológico a la historia del arte.

Es sabido que esta exposición tuvo un epígono en la española *Cocido y Crudo*, comisariada por Dan Cameron y que formó parte de las celebraciones de 1992 (el final de los años ochenta, para algunos). Sin evitar un cierto milenarismo, la exposición desarolló la idea de que todo (arte) puede ser local y universal y (sin explicar qué era crudo y qué cocido) convertía lo que en Levi–Strauss son categorías de método (y clasificación) en categorías de continuidad casi *wöllflinianas* (lo que podría convertir a Cameron en hegeliano).

Un estado de la cuestión sobre los museos españoles de arte contemporáneo fue *Museo de Museos. 25 Museos de Arte Contemporáneo en la España de la Constitución*, de diciembre de 2003 a febrero de 2004, que formó parte de las celebraciones (más bien escasas y discretas) del vigésimo quinto aniversario de la Constitución Española; comisariada por Juan Manuel Bonet y Kevin Power, constataba la existencia en España de una potente red de Museos y Centros de arte contemporáneo, pero la presencia rotunda y mayoritaria de la pintura y la escasez de artistas no españoles desenfocaban algo la historia de estos centros al soslayar los argumentos de género, etnia, emigración, multiculturalidad, globalización, o cuestiones urbanas, sobre los que los nuevos museos han reflexionado en los últimos años con una frecuencia muy de agradecer. La muestra ofrecia, más bien, la propuesta, ya desde el título algo equívoco, de una suerte de pinacoteca ideal que dejaba fuera la transformación del propio concepto arte en la sociedad global.

En buena medida, la historia del arte español de los últimos lustros es la de la génesis de los museos. Guggenheim–Bilbao es un ejemplo revelador; leyendo el interesante libro de Joseba Zulaica (1997) queda muy claro quién sedujo a quién y cómo el que tenía una necesidad perentoria de vender convenció a los que tenía enfrente (ahorraré algunos detalles verdaderamente pintorescos) de que necesitaban comprar a cualquier precio. Queda, por eso, la certeza de que el brillante edificio de Frank Ghery encubre, además de las ruinas de la sociedad industrial, una evidente incapacidad para articular un proyecto museográfico contemporáneo en Bilbao y alrededores.

Pero éste es un ejemplo único, por el momento. Los nuevos museos han consolidado un espacio y una audiencia, en ocasiones bajo la presencia protectora de una colección, a veces ideando argumentos nuevos, o sabiendo ver la creación de "multitud de periferias que tienen más cosas que decir y crean nuevas cuestiones e identidades" (Molina, 2002). No es raro que Manuel Clot (1997) se preguntara, hace algún tiempo, "¿de qué hablamos cuando hablamos de arte español?"; desde luego, no sólo de pintura, que parece desenfocarse en los noventa frente a (a favor de) la fotografía y el video, que participan de una acentuada hibridación que no parece coyuntural. Las tradicionales ansias de homologación del arte español (un argumento de la crítica desde siempre, leído en general desde el fracaso) parecen diluirse ahora en el escenario de la globalización (Brea, 1999).

Dice Martí Peran que los noventa (de nuevo la tentación de las décadas) suponen "la clausura de los hipócritas ochenta, la emergencia de los *curators*, la asimilación de determinados referentes teóricos, la consolidación de nuevas áreas como objeto de estudio, la eclosión de la fotografía y el video y la disolución del arte en la esfera pública" (Perán, 2005, 186). Los estudios disciplinares se han desarrollado (con timidez) en la España en los años 90 y han proporcionado nuevos argumentos y narrativas a la escritura de arte en cualquiera de sus variantes, poco a poco parece ponerse al descubierto la imposibilidad de escribir crítica desde los parámetros de una posmodernidad que, es verdad, no sólo "conserva una legitimidad insólita" (Expósito, 2004), sino que convive con un idealismo estético renuente a considerar la vuelta, en los años noventa, a las prácticas artísticas centradas en el cuerpo, la enfermedad, las prácticas de género, un arte político menos visible por la crítica de lo debido y unas presentaciones mediáticas de la escena artística que parecen contribuir a la confusión; los reportajes del tipo ¿esto es arte? (Zabalbeascoa, 2003).

"Hay un uso y un abuso de la crítica, y está muy por debajo del nivel de inteligencia de la audiencia. Existe a veces la impresión de que los críticos no se hablan o compiten entre ellos. Lo importante es que quien tiene familiaridad y acceso en el espacio de la crítica ha de tener la obligación de explicarlo al público en general de la manera más clara" (Molina, 2005, 12), son palabras de Robert Storr, artista, escritor de arte y, a día de hoy, director de la Bienal de Venecia de 2007. No está mal esta recomendación obvia, pero menos practicada de lo que podría pensarse, de que los críticos miren las obras de arte; los historiadores, si es que no terminan de extinguirse, lo agradecerán.

La recuperación parcial de la historia (del arte), no obstante, coincide con algunas declaraciones que parecen afirmar la incapacidad de contarla. El vacío se llena con el tópico, no hay otro modo de entender las palabras recientes de Roger M. Buergel, Director artístico de la 12 Documenta de Kassel, a celebrar en el año 2007, "El problema general de España es que nunca ha habido una ruptura con el pasado. Entre el franquismo y la democracia, todo ha sido demasiado fácil, tranquilo reposado..., y ARCO es el ejemplo perfecto de esta 'transición apacible', que cubre todas las cuestiones problemáticas bajo una alfombra de convenciones" (Sánchez, 2006), unas líneas más abajo, Buergel explica las razones por las que ha invitado a Ferrán Adriá a participar en la próxima Documenta. Podríamos oponer, a las palabras de Buergel, unas de Antoni Tàpies frente a las obras expuestas en Madrid en noviembre de 2006: "Busco la reflexión frente a la banalidad", nunca mejor dicho.

## Referencias bibliográficas

AA. VV., *A la pintura. Pintores españoles de los 80 y los 90 en la Colección Argentaria*, Fundación Argentaria, Madrid, 1996.

AGUIRRE, Juan Antonio (1969), *Arte último. La nueva generación en la escena española*, Julio Cerezo Estévez ed., Madrid.

—, (1980), "Saura y la moda", *Arteguía*, 55.

—, (1976), "Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y de la vida o del presente y el futuro", AA. VV., *Guillermo Pérez Villalta. Pintura y dibujos realizados en los dos últimos años*, Galería Vandrés, Madrid, 1976.

ALONSO MOLINA, Oscar (2001), "El crítico se hace viejo. Conversación con Ángel González", *Arte y Parte*, 31.

AMÓN, Santiago (1976), "La refinada desfachatez de David Hockney", *El País*, 26 de diciembre.

BONET, Juan Manuel (2006), "Tal como éramos", AA. VV., *ARCO, 25 años a través de la prensa*, Madrid, IFEMA.

BOZAL, Valeriano (1992), *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Espasa Calpe, Madrid.

BREA, José Luis, *El punto ciego. Arte español de los años 90*, Universidad de Salamanca.

CALVO SERRALLER, Francisco (1984), "El desconcierto de la pintura", *El País*, 15 de julio.

CASTRO BORREGO, Fernando (1998), "Lo viejo, lo nuevo, lo diferente. La pintura española de los años ochenta", AA. VV., *Pintura española de vanguardia (1950-1990)*, Fundación Argentaria, Madrid.

COMBALÍA, Victoria (1988), "Otras consideraciones sobre Tàpies en los años ochenta: análisis de la obra 'Esquena'" (1981), *Cimal. Arte internacional*, 35-36.

CORTÉS, José Miguel (1997), "Acerca de los géneros. El hombre travestido", *Impasse. Arte, poder y sociedad en el estado español*, Ajuntament de Lleida, 1997.

DÍAZ CUYÁS, José (2004), "Pamplona era una fiesta. Tragicomedia del arte español", AA. VV., *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el estado español*, MACBA, Barcelona.

DUVE, Thierry de (1993), *Clement Greenberg entre líneas*, Acto ediciones, La Laguna, 2005.

EAGLETON, Terry (2003), *Después de la teoría*, Debate, Barcelona, 2004.

FORSTER, Kurt W. (1999), "Introducción", WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultutal del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005 (1932)

FOSTER, Hal (2002), "Críticos de arte *in extremis*", *Diseño y delito*, Akal, Madrid, 2004.

GÓMEZ BAEZA, Rosina, "Razón de un homenaje", *ABC*, 7 de febrero de 2001.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1995), *Guillermo Pérez Villalta*, Junta de Andalucía, Sevilla.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (1980), "Así se pinta la historia (en Madrid)", *Madrid D. F.*, Museo Municipal, Madrid.

—, (1998), "Vida y obra de Carlos Alcolea. Hacer equilibrios para caerse", *Carlos Alcolea* (Catálogo exposición), Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.

GUTIÉRREZ, Rosa (2005), "Aby Warburg. El Renacimiento del paganismo", *Arte y Parte*, 58, 2005.

HARVEY, David (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 2004.

HUICI, Fernando (1984), "Expresionismo y romanticismo. Se expone en madrid una muestra del nuevo expresionismo alemán occidental", *El País*, 11 de junio.

HUICI, Fernando (1989), "Crónica del Equipo Crónica", *El País*, 23 de septiembre.

JARQUE, Fietta (1985), "El galerista Leo Castelli considera que hay un 'renacimiento' del arte español", *El País*, 9 de febrero.

JOACHIMIDES, Christos (1981), "Un nuevo espíritu en la pintura", GUASCH, Anna Maria (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980–1985*, Akal, Madrid, 2000.

KRAUSS, Rosalind E., "Richard Serra. Una traducción", *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.

LAFUENTE FERRARI, Enrique (1972), "Introducción a Panofsky", PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972 (1962)

LLORENS, Tomás (1998), "El arte español de los ochenta. Una visión polémica", AA. VV., *Pintura española de vanguardia (1950–1990)*, Fundación Argentaria, Madrid.

LÓPEZ CUENCA, Alberto (2004), "El traje del emperador (La mercantilización del arte en la España de los años 80), *Revista de Occidente*, 273.

MARCHÁN, Simón (1984), "*Le bateau ivre*: para una genealogía de la sensibilidad posrmoderna", *Revista de Occidente*, 42.

—, (1986), *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*, Akal, Madrid.

MARZO, Jorge Luis (1995), "El ¿triunfo? De la ¿nueva?pintura española de los 80", AA. VV., *Toma de partido. Desplazamientos*, Libros de la Quam, Barcelona, 1995

MOLINA, Ángela (2005) "Robert Storr. Es hora de que Venecia aprenda de otras bienales", *El País*, 30 de diciembre de 2005, Babelia

NAROTZKY, Susana, "La mitad del doble", *Lápiz*, 39, 1987.

NAVARRO, Mariano (2001), *Los setenta, una década multicolor*, Fundación Marcelino Botín, Santander.

OLIVARES, Javier (1984), "Guillermo Pérez Villalta. A pesar de la moda", *Lápiz*, 13.

OLIVARES, Rosa, "Cuestión de tiempos", *Exit Book*, 5, 2006.

PERÁN, Martí (2005), *La década equívoca: el transfondo del arte contemporáneo español en los noventa*, Ajuntament de Lleida.

PÉREZ VILLALTA, Guillermo (1974), *Obras del III del 73 al III del 74* (Catálogo exposición), Madrid, Buades, 1974.

POWER, Kevin (1992), "La 'ligereza' de los ochenta", *Revista de Occidente*, febrero.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1994), "Libros de arte para (el tamaño de) todos los bolsillos", *Arte, resquemor y pavesas errantres del 92*, Lápiz, Madrid.

RUBIO, Pilar (1986), "Entrevista con Juan Navarro Baldeweg", *Lápiz*, 38.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, "La literatura ausente. Ensayos como islotes", AA. VV., *Impasse 5*, Ajuntament de Lleida, 2005.

RUIZ LÓPEZ, Juan Ignacio (2004), *ARCO. Arte y mercado en la España democrática*, Feria Internacional ARCO, Madrid, 2004.

RUIZ, Javier, y Fernando HUICI (1974), *La comedia del arte (En torno a los encuentros de Pamplona)*, Editora Nacional, Madrid, 1974.

SÁNCHEZ BALMISA, Alberto (2006), "Entrevista R. M. Buergel", *Exit Express*, 22.

SAURA, Antonio (1985), "El arte condicionado", *Crónicas. Artículos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.

SUBIRATS, Eduardo (1993), *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*, Temas de Hoy, Madrid.

VILLA, Rocío de la (2006), "Howard Hodgkin, en el centro", *El Cultural. El Mundo*, 19–15 de cotubre de 2006.

VILLAESPESA, Mar (1989), "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena*, 1.

—, (2003), "De la joven democracia (en España) a la ciudadanía internacional", AA. VV., *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001–1968*, EAC, Castelló.

ZABALBEASCOA, Anatxu (2003), "¿Es esto arte?", *El País Semanal*, 26 de enero.

ZULAIKA, Joseba (1997), *Crónica de una seducción. El Museo Guggenheim Bilbao*, Hondarribia, Nerea.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# VISIÓN DE AL-ANDALUS EN AMBROSIO DE MORALES A TRAVÉS DE SUS VIAJES

MERCEDES LILLO ALEMANY
AECI Ministerio de Asuntos Exteriores (jubilada)

Aunque conocido como destacado humanista de su época, el cordobés Ambrosio de Morales lo es bastante menos, a nuestro juicio, de lo que merece. Se ha estudiado sobre todo aquella parte de su extensa obra que se interesa especialmente por el arte y la arqueología romanas en la Península. En tal sentido, cabe considerarle como el primer humanista "arqueólogo" de la producción historiográfica española.

Sin embargo, Ambrosio de Morales (1513-1591) se interesó también por la documentación y el estudio de los vestigios y manifestaciones existentes en nuestro país de otra cultura, perteneciente asimismo a nuestro patrimonio nacional. Posiblemente tienen particular importancia sus contribuciones al conocimiento del arte y la arqueología hispano-islámicas en el contexto de al-Andalus.

## La época

Como afirma D. Manuel Fernández Álvarez, uno de los mejores conocedores de la España del siglo XVI, y en concreto de la figura y de la época de Felipe II, "no cabe duda de que entre 1527 y 1598, entre las fechas de nacimiento y muerte del rey, se producen grandes transformaciones en España y en el mundo; unas, promovidas por el soberano, otras acaecidas bien a su pesar, pero todas teniéndole por factor de primer orden, con el personaje con el que hay que contar o al que hay que combatir. Y eso en todos los ámbitos de la vida"[1].

El mismo investigador advierte que no debe solamente pensarse en Felipe II como el rey en función exclusiva de una serie de acontecimientos internos o internacionales, sino que "… *también hay que verle como el protector de las artes, tan evidente al ritmo de la construcción de San Lorenzo de El Escorial (Juan de Herrera, Pellegrino, Tibaldi, el propio Tiziano)"*[2]. Y no sólo será protector de las artes sino de la cultura en general. El monasterio de El Escorial no será únicamente una construcción erigida como templo para la devoción, y enterramiento real, sino que fue también un centro cultural, que se iría convirtiendo en un museo excepcional. El monarca fue el

[1] Manuel Fernández Álvarez: *Felipe II y su tiempo*, Decimoséptima edición, Madrid, 2002, pág. 17.
[2] Fernández Álvarez, *op. cit.*, pág. 17.

mecenas de artistas, pintores y escultores, tanto españoles como italianos y flamencos, que encuentran su real y estimable amparo. Hay que destacar que el monarca adquirió la colección de el Bosco de D. Diego de Guevara, gran coleccionista especialmente lo que se refiere a este pintor.

Por supuesto, no hay que olvidar tampoco la creación de su magnífica biblioteca, a la que el rey donó sus propios fondos bibliográficos (4.000 volúmenes)[3], que incluyen la biblioteca heredada de su abuela la reina Isabel la Católica. Aquella biblioteca se iría incrementando con otras donaciones hechas tanto por la nobleza como por el clero: Diego Hurtado de Mendoza, Jerónimo de Zurita, el arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, incluso los cronistas Arias Montano y el propio Ambrosio de Morales participaron en estas donaciones. Es curioso destacar como el hecho casual del apresamiento de unas naves que portaban una carga de valiosos manuscritos árabes enriqueció la biblioteca[4]. Como muy bien indica la investigadora Hidalgo Brinquis, "*Hay que pensar que el rey valoró su biblioteca como arma del saber y como herramienta imprescindible para poner de relieve el poder económico y cultural del país*"[5]. La citada autora concluye que "*… no se concibió únicamente como depósito de libros sino como lugar de estudios … Fue una biblioteca abierta, casi pública, lo que suponía un gran avance social para su época*"[6].

Este mecenazgo del rey alcanzó a hombres de letras como Ambrosio de Morales o Arias Montano; o a músicos como Antonio de Cabezón, sin olvidar su amparo a figuras de la calidad de Santa Teresa de Jesús, como señala Fernández Álvarez [7], quien, en otro capítulo de su libro, se refiere asimismo a la posible intervención directa del monarca en el final del proceso de fray Luis de León y en el indirecto amparo regio a san Juan de la Cruz [8]. En relación con el gusto por la música del rey precisa Adolfo Salazar: "*Felipe recibió con las infantas, sus hermanas, una educación musical que no parece que fuera especialmente brillante, sin embargo de lo cual fue un entusiasta decidido de la música y entrañable protector de sus músicos que, como su padre, se llevaba por todas partes donde iba …*"[9]. Hay que recordar que la música del Renacimiento llega a su máximo exponente en esta época de Felipe II, con el teórico Francisco Salinas

La lectura del libro *La España del Siglo de Oro* de Bartolomé Bennasar nos permite sacar algunas ideas para ampliar algo más las cuestiones aquí suscitadas. Interesa observar la promoción de los letrados, continuándose una tónica que se había iniciado en la época de los Reyes Católicos. A finales del siglo XVI Castillo de Bobadilla nos dice: "*finalmente, para qué hemos menester ejemplos extraños para sublimar el sacro tesoro de las letras y la importancia de la ciencia legal para los gobiernos políticos, pues como dijo con razón el obispo Simancas nunca España tuvo paz ni a las leyes y gobernadores fue tan obediente… como después que ha sido gobernada por consejos y hombres de letras"*[10].

Los clérigos constituían un sector especialmente cultivado de la España de la época, y aunque el dato en concreto que proporciona Bennasar no coincide plenamente con el tiempo que aquí estudiamos, sí le es aplicable: *"en el conjunto de las Españas entre 1580 y 1650 todos los*

[3] Otros autores dan estimaciones diferentes como Mª Carmen Hidalgo: "Felipe II, impulsor de la conservación y restauración de libros y documentos", *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pág. 299.

[4] Fernández Álvarez, *op. cit.*, pág. 901.

[5] Hidalgo Brinquis, *op. cit.,* pág. 296.

[6] Hidalgo Brinquis, *op. cit.,* pág. 296.

[7] Fernández Álvarez, *op. cit.*, pág. 17.

[8] Fernández Álvarez, *op. cit.*, pág. 907.

[9] Adolfo Salazar: *La música de España. La música en la cultura española*, Buenos Aires, 1953, pág. 156.

[10] Bartolomé Bennassar: *La España del siglo de Oro*, segunda edición, Barcelona, 2004, pág. 42.

*miembros del clero sabían leer y escribir. Las únicas y escasas excepciones se refieren a religiosas de edad avanzada*"[11].

Ambrosio de Morales, letrado, clérigo y culto, es un representante de este sector de la sociedad española, y ello le caracteriza y le distingue y es observable en toda su vida y su obra.

## Su vida

Ambrosio de Morales nació en Córdoba en el año 1513. Era hijo de Antonio de Morales y de Mencía de Oliva. Su padre, médico de profesión, fue un individuo dotado de una formación multidisciplinar en Humanidades y desempeñó la cátedra de Filosofía moral y Metafísica en la universidad de Alcalá de Henares[12]. Su madre era hermana del humanista Fernán Pérez de Oliva, importante erudito que influyó mucho en la formación del joven Ambrosio, más aún que su propio padre. Pérez de Oliva, después de largas estancias en Roma y París, fue catedrático en Salamanca, y allí le acompañó su sobrino Ambrosio, que ya estaba interesado, a pesar de su juventud, en el estudio de la lengua[13]. El contacto con su tío, y la admiración que le profesaba, harán que le tome por modelo intelectual y profesional. Muerto Pérez de Oliva en 1531, Ambrosio volvió a Córdoba, donde ingresó en el monasterio de San Jerónimo de Valparaíso el año siguiente.

Su padre murió pocos años después de su ingreso en la orden, y quizá llevado por la tristeza que su fallecimiento le produjo, unido a su *"firme voluntad de entregarse a Dios libre de toda mancha corporal"*[14], se autoemascula, motivo por el cual se vio obligado a abandonar el monasterio. Decide entonces trasladarse a Alcalá de Henares, donde completa su formación con maestros como Juan de Medina y Melchor Cano, y en cuya institución universitaria obtendrá más tarde la cátedra de Retórica. Alterna la docencia con sus investigaciones y la instrucción de hijos de altos personajes de la época. Entre otros se encuentra Don Juan de Austria, don Juan de Zúñiga y Cárdenas (que luego será virrey de Cataluña y Nápoles), Juan Fernández Franco, el coleccionista Diego de Guevara y el pintor Pablo de Céspedes[15].

Puede afirmarse que la importancia de Morales como arqueólogo e historiador empezaría hacia 1559, cuando comenzó a recibir, por petición del propio monarca, los primeros encargos reales: por ejemplo, su *Prisión del arzobispo de Toledo don Fray Bartolomé de Carranza*[16]. Morales había estado ya en relación con el cronista del Emperador Carlos V Florián de Ocampo, relación *"más que íntima, respetuosa"*[17], quien estaba ya redactando su *Corónica General de España.*

El reconocimiento como investigador y humanista lo alcanzará plenamente en el año 1563, cuando el monarca le nombre cronista real. A partir de este momento su colaboración con el rey será tanto para el estudio de manuscritos para la biblioteca de El Escorial (por ejemplo, obtuvo entre otros el *Código Emilianense de Concilios)* como para investigar sobre temas hagiográficos,

---

[11] Bennassar, *op. cit.,* pág. 285.

[12] Sebastián Sánchez Madrid: *Arqueología y Humanismo: Ambrosio de Morales*, Córdoba, 2002, pág. 44. Este libro de Sánchez Madrid es fundamental para el conocimiento de la vida y obra del autor; y es el que hemos tenido como guía principal en algunos puntos de nuestra contribución.

[13] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 51.

[14] Enrique Redel Aguilar: *Ambrosio de Morales: su estudio biográfico*, Córdoba, 1908, pág. 67.

[15] Redel Aguilar, *op. cit.,* pag. 68.

[16] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 59.

[17] Redel Aguilar, *op. cit.,* pág. 108.

en los que su conocimiento como historiador resultaba fundamental. Fue elegido como procurador en el procesado de canonización de fray Diego de Alcalá, y escribió *La vida, el martirio ….. de los niños mártires san Justo y Pastor.* Igualmente se le encargó el análisis de la obra del poeta cordobés del siglo VIII Eulogio y su edición, ampliándolo con un tratado de Córdoba titulado *De Cordubae urbis origine situ et antiquitate*[18].

Pero su dimensión de gran historiador empieza con la redacción de la Corónica General de España, hacia el año 1570. Tuvo por ello que realizar numerosos viajes, para recuperar crónicas y documentos y para comprobar *in situ* los restos arqueológicos. Ambrioso tiene otro sentido de la historia y de la arqueología que su antecesor Florián Ocampo, quien se guiaba frecuentemente por leyendas y lucubraciones personales; Ambrosio de Morales, por el contrario, es más riguroso, y de ahí esa práctica de los viajes y de las comprobaciones personales. Así, por encargo del rey viajaría en 1572 por los antiguos Reinos de León, Galicia y Principado de Asturias, para informarle sobre reliquias y sepulcros conservados en esas zonas[19]. El resultado de esta misión es el libro conocido como *Viage Santo*, que, según Ortiz Juárez, es posiblemente *"la obra más personal e ilustre del cronista"*[20].

Su obra mayor, ya citada, la *Corónica General de España*, continuación de la de Ocampo, comprende tres volúmenes. En el primero se incluyen los libros VI al X (desde la República romana hasta la ocupación romana de Hispania), y se publicó en el año 1574; el segundo comprende los libros XI y XII (desde la época visigoda hasta la llegada del islam a la península Ibérica), de 1577, y el tercero, los libros XIII al XVII (desde la revuelta de don Pelayo contra los musulmanes en Asturias hasta la muerte del rey Vermudo III), y apareció en 1587. Al final del segundo volumen añadió el capítulo sobre *"Las Antigüedades de las Ciudades de España que van nombradas en la Corónica, con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos"*. En él se recogen las cuestiones relacionadas con la historia y cultura de las ciudades que visitó, y se indican los elementos a tener en cuenta para el estudio de las antigüedades.

Partidario del empleo habitual de la lengua española, que considera "*no inferior al ático ni al romano"*[21], escribió un *Discurso sobre la lengua castellana.* No debemos olvidar tampoco la importancia que dio a las cuestiones morales, sobre las que escribió asimismo numerosos ensayos, que no tenemos por qué detallar aquí.

Nombrado vicario por el cardenal y arzobispo de Toledo Gaspar de Quiroga el año 1578, en Puente del Arzobispo, pasa a residir en esta población. A Córdoba regresó en 1582 por problemas de salud, y en ella seguiría hasta su muerte, acaecida el 21 de septiembre del año 1591[22].

## Su obra

### *Observaciones generales a su obra humanística*

Desde muy joven, Ambrosio de Morales destacó por su amor a las antigüedades, estudiando los restos arqueológicos que fue encontrando a lo largo de sus numerosos viajes. Así, examina monedas, inscripciones, documentos históricos diversos, haciendo siempre descripciones fidedignas de todos sus hallazgos y concediendo a las fuentes históricas un valor destacado.

---

[18] Sánchez Madrid, *op. cit.*, pág. 66.

[19] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 64.

[20] José María Ortiz Juárez, Prólogo a la edición de P. Enrique Flores (1765)*: Viaje de Ambrosio de Morales: Viaje a los Reinos de León y Galicia, y Principado de Asturias*, Oviedo, 1977, pág. 6.

[21] Redel Aguilar, *op. cit.,* pág. 384.

[22] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 74.

Su conocimiento de las lenguas clásicas, sobre todo del latín, le será muy útil para la traducción y el estudio de la documentación que maneja, interesándose no sólo por el contenido del texto sino también por el lugar del hallazgo y la ubicación concreta del mismo. La base fundamental para sus estudios arqueológicos será la epigrafía, disciplina en la que destacó especialmente. En opinión de Sánchez Madrid, es uno de los pioneros de la ciencia arqueológica y epigráfica de España[23]. Por su parte, Mora afirma que *Las antigüedades de las ciudades de España* "*está escrita con un propósito y una metodología verdaderamente arqueológica"*[24], y en opinión del citado Sánchez Madrid, *"se trata de la primera obra de la historiografía española"*[25]. Añadamos por último que Mora, basándose en consideraciones del propio Morales, afirma que el libro mencionado cabe tenerlo en su conjunto *"como el primer tratado metodológico que conocemos para el estudio de los restos arqueológicos de la Historia antigua"*[26].

*Sus fuentes principales y el tema de Al-andalus*

Este humanista nos ha proporcionado en sus libros *"La Corónica General de España"* y, en especial, *Las antigüedades de las ciudades de España*, datos interesantes que contribuyen al mejor conocimiento del arte andalusí, y que ante todo resultan sumamente importantes para la época en que vivió. Destacados tratadistas de este arte, como Hernández Jiménez, Torres Balbás y Gómez Moreno, toman de él con frecuencia, como referencia y consideración para sus propios trabajos, noticias e indicaciones que proporciona Morales en sus libros. Él ha contribuido con sus abundantes datos sobre la ciudad de Córdoba y su Mezquita para que tengamos conocimiento de elementos ya desaparecidos, o de algunos otros que han sido reformados. A modo de ejemplo podeos indicar que la puerta llamada Bab al-Sudda, desaparecida en 1828, gracias a sus indicaciones podemos conocer que estaba ubicada en la orilla derecha del Guadalquivir[27].

Las fuentes básicas principales en que se basa el autor son las obras del arzobispo Jiménez de Rada y la *Crónica del Moro Rasis*. Sobre esta última, y en *La Corónica General de España,* Morales nos dice que poseía el original de la misma, y que "*es tan antiguo que a mas doscientos y cincuenta años que se escribió…la Corónica del Moro es buena, puede ser teniendo en la parte de la historia de España como verdadera fuente de ella. Y así la seguiré yo por tal"*[28]. A lo largo de sus libros, pues, las referencias al Moro Rasis (al-Razi) serán continuas[29]. Su amistad con don Diego Hurtado de Mendoza, conocedor de la lengua árabe, del griego, del latín, es posible que le resultará útil[30], y asimismo con don Francisco de Medina de Mendoza, hombre principal de Guadalajara, conocedor también de esa lengua, le ayudará para la interpretación de algunos pasaje[31].

---

[23] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 99.

[24] Gloria Mora*: Historias de Mármol. La Arqueología Clásica española en el siglo XVIII*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, Madrid 1998, pág. 25.

[25] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 89.

[26] G. Mora, *op.cit.,* pág. 25.

[27] *Historia de España. Menéndez Pidal.* Madrid, 1957, Tomo V, Leopoldo Torres Balbás, pág. 375.

[28] Ambrosio de Morales: *Corónica General de España*, Alcalá de Henares, 1577, Libro XI, pág. 11.

[29] Se trata de una familia de historiadores de al-Andalus, cuyos miembros más destacados fueron: Ahmad b. Muhammad al-Razi (muerto en 945) y su hijo `Isa b. Ahmad al-Razi. La mayor parte de la obra que se conserva es la llamada *Crónica del moro Rasis* que fue publicada por E. Levi-Provençal, *Al-Andalus*, t.XVIII, (1953), págs. 51-108.

[30] Ambrosio de Morales*, Las Antigüedades de las Ciudades de España que van nombradas en la Corónica*, Madrid, 1792, Tomo IX, págs. LXIII, págs. 31 y 112.

[31] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo IX, pág. 82.

El primer historiador nacional que hace una descripción de la Mezquita de Córdoba es el cordobés del siglo XV Jerónimo Sánchez, en su *Descriptio Cordube*, obra escrita hacia 1450, y que hasta 1973 no ha sido publicada[32]. Morales conocía también esta obra y la tomó como referencia.

*La ciudad de Córdoba y su Mezquita Mayor*

El amor que Morales profesaba a su ciudad natal le lleva a decir que es "*…sin ventaja a otra ciudad ninguna en el mundo, sino solo Roma en Italia y Atenas en Grecia"*[33]. A modo de ejemplo, seleccionaremos seguidamente varias referencias del autor sobre Córdoba, en atención a que nos proporciona algunos datos interesantes.

Afirma así, por ejemplo, que "*el tiempo de los Moros que habiendo ganada a toda España pusieron asiento y silla de su Reyno en Córdoba y allí la tuvieron perpetuamente hasta que con divisiones y levantamiento se comenzó a deshacer aquel gran señorío"*[34]. La ciudad resultaba tan agradable que "*tuvo mucha razón de lamentarse el Capitán de los Alárabes Muza cuando del todo la dexaba"*[35]. En otro párrafo afirma: *"pusieron allí todo el gobierno de su monarquía, todas sus contrataciones, y las escuelas generales de todas sus ciencias divinas y humanas que florecieron en Córdoba, que hasta ahora nos maravillamos de lo mucho que supieron sus sabios de entonces, según hemos dicho ya por sus libros de manifiesta"*[36].

Como puede suponerse, en la obra de nuestro autor las descripciones de la gran Mezquita no son precisamente infrecuentes. En opinión de Nieto Cumplido[37], *"la más amplia y detallada que ofrece la historiografía cristiana desde la Reconquista hasta el siglo de Trento"* es la siguiente: *"El extraño y famoso edificio de la Iglesia mayor de Córdoba es con mucha razón alabado y estimado por una de las más señaladas y maravillosas obras que hay en el mundo. Y aunque la grandeza y majestad es mucha, la extrañeza y diversidad pone más admiración y espanto"*[38].

Existen sin embargo algunas otras descripciones en su obra, de las cuales vamos a seleccionar e incluir seguidamente otra, como breve muestra de la enorme admiración que sintió por el soberbio edificio. Dice así: *"La magestad de la obra se parece en el fin y deseo del Rey que dice el Arzobispo fue edificar una mezquita que su grandeza y suntuosidad sobrepujase a todas las que hasta entonces los Moros por todo su Imperio tenían. Comprendió con gran ánimo una brava fabrica y tuvo artífice que supo bien satisfacer su grandeza"*[39].

El alminar de la época de 'Abd al-Rahmán III -año 951-, elogiado por todos los historiadores y cronistas árabes, era considerado el más bello y monumental del Occidente islámico. Fue convertido en campanario en el año 1236, y pasado el tiempo, debido al deterioro de algunas de sus partes, fue revestido en el año 1653, conforme a las trazas diseñadas por el maestro mayor Hernán Ruíz III y se macizaron sus escaleras interiores (Fig. 1). A lo largo de la obras de renovación se derribó parte del antiguo alminar, la parte superior y parte del primer cuerpo. El alminar primitivo quedó convertido, por consiguiente, en el núcleo central de la torre campanario que actualmente existe. Fueron añadiéndosele reparaciones durante los siglos XVII, XVIII y XIX[40].

---

[32] Manuel Nieto Cumplido: *La Catedral de Córdoba,* Córdoba, 1998, pág. 319.

[33] Redel Aguilar, *op. cit.,* pág. 86 y 87.

[33] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 48.

[35] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 27.

[36] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 42.

[37] Nieto Cumplido, *op. cit.,* pág. 321.

[38] Ambrosio de Morales*: Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 49. Según El Brocense "*espantar*" significa espantarse y también maravillarse; Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, consultada la edición Turner, Madrid, 1977, pág. 511.

[39] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 50.

[40] Nieto Cumplido, *op.cit.*, pág. 590-600. Desde 1992 se están realizando restauraciones.

Figura 1. Alminar de ‘Abd al-Rahman III. a) Restitución de la fachada S. b) Restitución de la fachada E. (según F. Hernández).

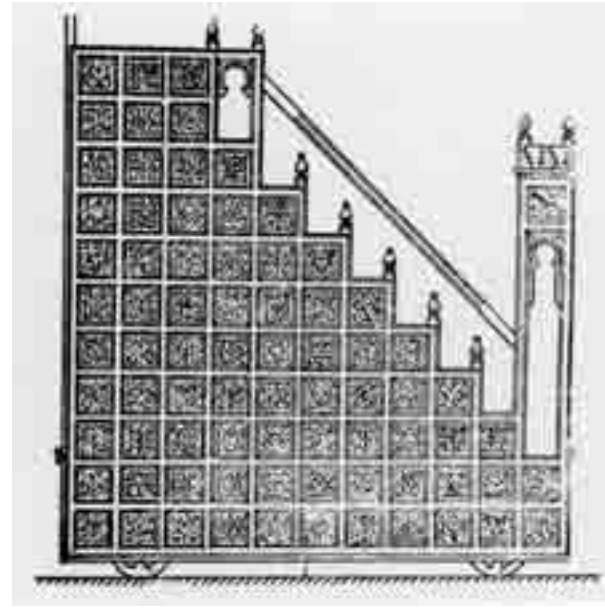


Figura 2. Diseño esquemático del minbar, según F. Hernández.

De todos los datos que sobre el gran monumento nos informa el autor, tal vez sean los referentes al almirar los más interesantes. Gracias a ellos, junto a otros datos de diferente procedencia, Jiménez Hernández pudo llevar a cabo el estudio de su estado primitivo[41]. Ambrosio de Morales nos informa que *“arrimada a esta puerta principal que ahora llaman del Perdón está la torre de la Iglesia, grande y muy alta, que aunque se labró juntamente con ella, más tiene de obra Romana que de Morisca, como lo muestra la forma de toda ella… y las catorce ventanas que tiene, la mitad con dos claros y la mitad con tres formados por columnas de jaspe mezclado de blanco y encarnado, todo con medida, correspondencia y proporción Romana… La torre es de sillería y es cuadrada, con sesenta pies por lado… Tiene dentro dos escaleras de trazo harto extraña y nunca vista, porque apartándose en lo baxo a diversas partes, en lo alto se vuelven a juntar… En la sillería de la torre está encaxada una tabla de mármol blanca con mucha escritura Arábiga. No se que se haya leído”*[42].

El alminbar (Fig. 2), púlpito móvil de madera, fue construido en época de al-Hakam II -956-966- y los escritores y cronistas árabes medievales lo consideraron unánimemente una obra de arte. Estaba realizado en madera con incrustaciones de marfil, y decorado con distintas clases de maderas olorosas, como el sándalo rojo y amarillo, boj y aloe. Era móvil, y se guardaba en una habitación a la derecha del mihrab. Ibn Marzuq –siglo XV– refiere que en el Magreb existían numerosas piezas de este espléndido alminbar, pero Ambrosio de Morales llegó verlo completo en la Mezquita, describiéndolo así: *“Estaba en un aposento la que llamaban silla del Rey Almanzor; y era un carro con cuatro ruedas de madera riquísimamente labrado, y subiese a él por siete gradas.*

41 Félix Hernández Jiménez*: El alminar de Abd al-Rahman III en la Mezquita Mayor de Córdoba*, Granada, 1975.
42 Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 54, 55, 56.

*Pocos años lo deshicieron no sé con que fin y así pereció aquella antigualla* [43]. Gracias a esta descripción, Hernández Jiménez pudo hacer un diseño esquemático de este espléndido mueble. Aunque Morales afirma, como hemos visto, que fue poco después destruido, Vaca de Alfaro, historiador del siglo XVII, cuenta que su desaparición aconteció en 1674[44].

Ambrosio de Morales describe en su integridad el pasadizo –sabat– que unía el alcázar califal con la mezquita mayor. Este pasadizo descansaba sobre un puente que cruzaba toda la calle. Interesa la descripción que el autor nos hace ya que, años más tarde, en 1617, esta construcción desaparecería al ser derribada por orden del obispo Mardones[45]: *"En la esquina del Mediodía hay un puente que atraviesa la calle, y sirve para pasadizo y entrada del Rey desde el alcázar, así que viniese por exuto y más encubrimiento. Es de la misma sillería y harto alta y brava… Junto a la capilla de san Pedro* (tramo delante del mihrab) *entra en la iglesia la puerta por donde el Rey desde el alcázar venía a ella… Mas parece fortaleza y cárcel que no tránsito según es fuerte todo el edificio y de extraña manera cerrado… Tiene un ancho más de veinte pies y está atravesado de unos arcos muy fuertes y espesos con bóveda encima"*[46].

La techumbre de la mezquita, hasta el siglo XVIII, estuvo formada por tableros de madera ricamente decorados, sobre vigas transversales en relación a las naves. A partir del primer tercio de ese mismo siglo[47] la techumbre fue renovada, y muchas de esas piezas fueron aprovechadas en diversas armaduras de las naves (Fig. 3). No obstante, según indica Morales, debieron de hacerse diversas obras con anterioridad a esas fechas, en las que se quitaron algunos tableros; *"El techo de toda la Iglesia, siendo de madera y labrado y pintado de diversas maneras, tiene una riqueza increíble, como se irá entendiendo en lo siguiente. La madera es toda de alerce y es como pino mas muy oloroso que solamente lo hay en Berberia*[48]*, y desde allá se truxo por la mar. Y las veces que han derribado algo de la Iglesia para nuevos edificios ha valido muchos millares de ducados de madera del despojo, para hacer vihuelas y otras cosas delicadas"*[49].

Pero más admiración aún le causan los canales de plomo de la cubierta, como queda claro en la descripción que efectúa: "*Por entre tejado y tejado va un gran canal de plomo donde vierten los dos tejados de una parte y de otra. Esta obra de los canales de plomo es tan soberbia que tienen espantados á todos los grandes artífices que la han visto; por ser tan anchas y altas que caben muy bien dos hombres echados juntos en ellas, y casi también pueden andar juntos por ellas*"[50].

La ampliación de la sala de oraciones en época de Almanzor obligó también a la ampliación del gran patio, construyéndose en él un aljibe. En opinión de Gómez Moreno *"fue convertido modernamente en osario, y aunque ya vaciado es de difícil acceso*"[51]. Torres Balbás opinaba: "... *que permanece aunque oculto por su emplazamiento subterráneo*"[52], y Nieto Cumplido nos indica "*… que queda aún como estructura original de Almanzor"*[53]. Oigamos lo que dice nuestro humanista al respecto de esta construcción (Fig. 4), que él denomina cisterna: *"Tiene el patio otra*

---

[43] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 65.

[44] Nieto Cumplido, *op. cit.,* pág. 246.

[45] Nieto Cumplido, *op. cit.,* pág. 256.

[46] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 57, 65, 66.

[47] Nieto Cumplido, *op. cit.,* pág. 250.

[48] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 61. Según el conocido geógrafo árabe al-Idrisi del siglo XII, la madera de pino procedía de Tortosa (*Historia de España de Menéndez Pidal*, t. V, 1957, pág. 539).

[49] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 61.

[50] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 61.

[51] Manuel Gómez Moreno, *Ars Hispaniae: El arte árabe español hasta los almohades*, Madrid, 1951, pág.165.

[52] *Historia de España. Menéndez Pidal.* Madrid, 1957, Tomo V, Leopoldo Torres Balbás, pág. 580.

[53] Nieto Cumplido, *op. cit.,* pág. 305.

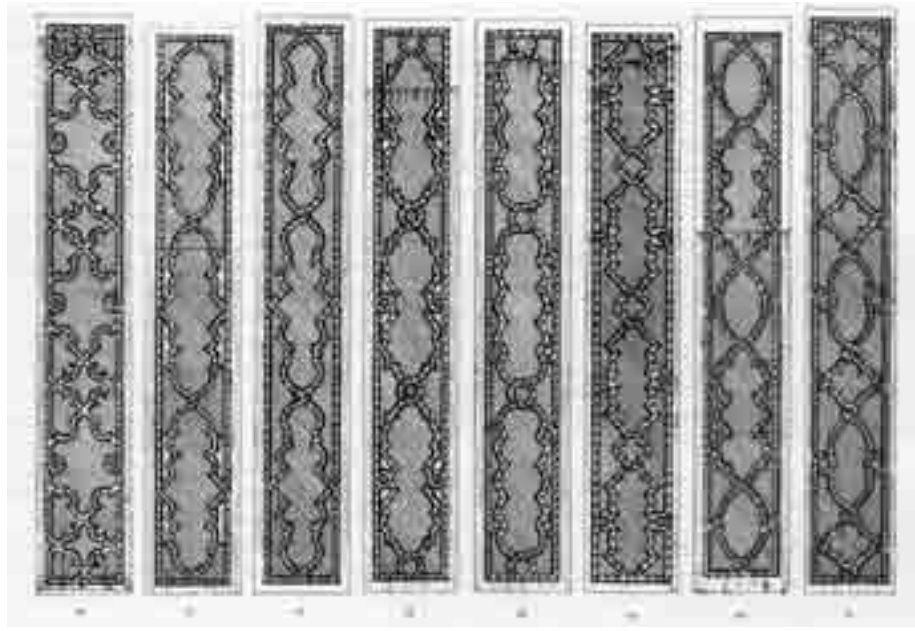


Figura 3. Tableros de la techumbre de la nave axial según F. Hernández.

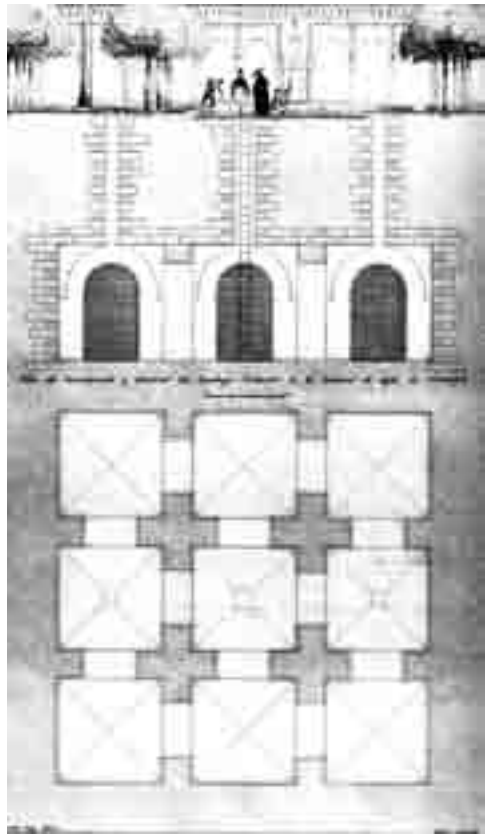


Figura 4. Planta y sección del aljibe según Gabriel Ruiz Caballero “El patio de los Naranjos, la restauración de un jardín maravilloso”, Diseño interior, 2, Madrid, 1991, pp. 16-23.

*extrañeza de las muy celebradas en los más maravillosos edificios que ha habido en el mundo; y es que estando hueco por debajo por una grandísima cisterna que tiene la bóveda armada sobre grandes columnas, queda huerto pensil lo de arriba con gruesísimos naranjos y cipreses y otros árboles: así que puede entrar casi en competencia con los huertos pensiles de Babilonia, contados por uno de los siete milagros del mundo. Algunos piensan que esta cisterna fue mazmorra para cativos: mas nunca los Moros tuvieron en sus mezquitas la profanidad de tales prisiones"*[54].

*El caso de Madinat al-Zahra*

Nuestro autor se equivocó al pensar que las ruinas de esta ciudad califal, que mandó construir 'Abd al-Rahman III, no podían ser otras que las de la ciudad Colonia Patricia, fundada por Claudio Marcelo. Ante la magnitud del campo de ruinas que se extendía ante sus ojos, y admirador como era del arte clásico, no vaciló en calificarlas de romanas.

Él recorre las ruinas, toma medidas, ve calzadas, ruinas de una plaza, una ancha calle empedrada, observa que es una ciudad cuadrada y relativamente pequeña, encuentra restos de *"un soberbio edificio y de gran magestad"*[55], y no duda en afirmar que *"todas las medidas y correspondencia, tan gusto cuidadoso, son verdaderamente de fábrica Romana y no de nuestros Andaluces que no tenían esos primores ni advertencias en el edificar"*[56]. En relación con este craso error hay que tener en cuenta no obstante que en Madinat al-Zahra pudo encontrar también algunos restos materiales de época romana reutilizados, como sarcófagos, capiteles y esculturas [57], por lo que, hasta cierto punto, resulta comprensible su equivocación. Cierto es también, sin embargo, que fragmentos y motivos decorativos semejantes a los existentes en la ciudad arruinada tuvo que ver, con total seguridad, en la Mezquita, y extraña por consiguiente que no estableciera entre ellos la oportuna y evidente correspondencia.

Ambrosio de Morales admite en cambio como obra califal, debida asimismo a 'Abd al-Rahman III, el trazado del acueducto de Valdepuentes, que es romano[58], si bien hay modificaciones en época califal. Esa opinión ha sido mantenida (con excepción de Ceán Bermúdez) hasta los estudios realizados en 1996 por Ventura Villanueva, donde se demuestra que es obra romana[59]. Sí serían califales, en cambio, los puentes que atraviesan los pequeños arroyos.

Al referirse al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, indica que se han encontrado en Córdoba la Vieja, entre otras muchas antiguallas, dos pilas de mármol "*que sirven de fuente en el claustro principal… Halláronse dentro de esta pila un ciervo y una cierva de latón ricamente labrados… El ciervo echa el agua en la pila y la cierva está en el suntuosísimo Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe*"[60]. Uno de estos ciervos se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba, y el surtidor de Guadalupe ha desaparecido[61].

---

[54] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 58.

[55] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 34.

[56] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 32.

[57] José Beltrán Fortes: "La colección arqueológica de época romana aparecida en Madinat al-Zahra (Córdoba), *Cuadernos de Madinat al-Zahra'*, vol.2, Córdoba, 1988-1990, págs.109-126

[58] Sánchez Madrid, *op. cit.,* pág. 129.

[59] A. Ventura Villanueva: *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana I. El acueducto de Valdepuentes*, Córdoba, 1993.

[60] Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 38-39.

[61] *Historia de España. Menéndez Pidal.* Madrid, 1957, Tomo V, Leopoldo Torres Balbás, pág. 749-750.

*Conclusiones principales*

Tras la exposición general que hemos efectuado de la producción de nuestro autor en la que se refleja, con variable interés y extensión, la intención que prestó al arte andalusí, localizado en la metrópoli califal y ciudad natal del autor, Córdoba, consideramos obligado y conveniente incluir unas conclusiones principales, básicas, que resuman las impresiones e ideas que le aporta esta otra dedicación, subsidiaria y complementaria sin duda para él, teniendo en cuenta su condición predominante y esencial de humanista íntegramente dedicado a la antigüedad clásica, a la que admira profundamente sin reserva alguna.

Nos parece oportuno, en un principio recordar la clara distinción que el propio autor establece entre lo que cabe considerar propiamente "materia histórica" y "materia arqueológica", y en sus mismas palabras: "*Esto del tratar las Antigüedades es una manera de doctrina llana, clara y toda sencilla y sin ningún levantamiento en el decir; y es muy alcontrario lo de la historia, que requiere gravedad y dulzura en el decir, que ayudando a la verdad para que mejor parezca y comprenda, lo hermosee y aderece dignamente con majestad*"[62]. No obstante, esto no le conduce a tratar siempre por separado lo histórico y lo arqueológico, y en diversos casos, por consiguiente, incluye lo propiamente arqueológico no en la parte dedicada a las antigüedades en sus escritos, sino en la parte cronística, centrada en los hechos históricos.

La profunda y mantenida admiración que profesa por la arqueología clásica, y muy particularmente por la romana, no le impide en absoluto expresarse en términos elogiosos, y hasta con frecuencia asimismo admirativos, hacia el arte hispanomusulmán o andalusí. Esto es muy digno de apreciar y de valorar, quizá aun más teniendo en cuenta la época en que vivió y las circunstancias políticas, sociales y culturales de la España de la época. Son numerosos los ejemplos existentes en su obra, pero vamos a limitarnos a incluir tan sólo algunos, bien expresivos: "… *y en esta capilla* [mihrab] *por pequeño que es está la mayor grandeza y suntuosidad… sobre este entablamento carga el techo de la capilla* [mihrab] *tan bueno y suntuoso que espanta porque es todo de una pieza de mármol blanco riquísimo*"[63]. "*Con todo esto queda ya dicho y representado todo lo mucho que en majestad y grandeza de los moros por dentro y fuera, por alto y baxo en este suntuosísimo templo hicieron*"[64].

Bastantes tratadistas y estudiosos españoles modernos del arte hispanomusulmán han tomado su obra como fuente importante para sus investigaciones, y en especial Manuel Gómez Moreno, Félix Hernández Jiménez y Leopoldo Torres Balbás. En nuestra opinión, no obstante, no se le ha dado toda la categoría e importancia que su obra merece en este punto concreto que nos ha ocupado, y no han advertido tampoco el matiz de sensibilidad hacia lo andalusí que en Ambrosio de Morales, indudablemente, existía, aunque no se desvelara siempre. Y al margen también de algunos errores concretos advertibles en sus escritos. En nuestra opinión, y como conclusión fundamental, fue un individuo que sintió también lo que sus ojos veían. Esto le pasaba también con el arte andalusí.

62 Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. LXXVII.
63 Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 65.
64 Ambrosio de Morales: *Las Antigüedades*, Madrid, 1792, Tomo X, pág. 62.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# IMAGEN, MONARQUÍA Y GÉNERO EN EL RENACIMIENTO HISPÁNICO

JORGE SEBASTIÁN LOZANO
Fundación Mainel

El título de estas *Jornadas* nos invita a analizar la relación entre el arte, el poder y la sociedad. Sin ánimo de contradicción, quisiera empezar citando a M. Baxandall, que en 1985 formulaba una visión bastante escéptica sobre las posibilidades de abordar con rigor el estudio conjunto de la sociedad y el arte. "Arte y sociedad son construcciones sistemáticas no homólogas, levantadas sobre materias entrelazadas. (...) Si respeto la estructura de una, mi pregunta por la otra resulta aleatoria, asistemática, anecdótica, sacando fuera del sistema aquel fragmento o aquel otro"[1]. En otras palabras, para este investigador referente de la historia social del arte en las últimas décadas, a objetos de estudio diferentes corresponden estructuras y métodos diferentes. Intentar hablar de arte *y* de sociedad conduce irremediablemente a enfoques fragmentarios y deformantes, en una u otra dirección. Siendo esto inevitable, lo correcto será explicar claramente en cuál de ellos nos estamos centrando, aunque incorporemos elementos del otro en nuestro análisis.

Comienzo por esta cita porque plantea un debate en torno al cual giran todas las cuestiones que voy a abordar, y que quizá resulte útil para una reflexión como la que proponen estas *Jornadas*. La reflexión de tipo teórico-metodológico viene complementada por ejemplos al hilo de un estudio sobre la representación femenina regia en la corte hispánica del XVI[2]. En él he abordado cuestiones relacionadas con las imágenes, la monarquía y el género en dicho ámbito; un trío de conceptos que replica y concreta de forma parcial a los que sirven de encuadre a este volumen.

## "Arte o sociedad: ¿tenemos que escoger?"

En efecto, esta era la pregunta que se planteaba a un grupo de distinguidos investigadores en un monográfico de la revista *Representations*, en 1985. En su respuesta, N. Z. Davis parte de presupuestos contrarios que Baxandall, pero llega a la misma conclusión. Para ella, arte y sociedad forman parte de un mismo universo conceptual, y la diferencia entre la historia social o cultural y

[1] Baxandall, Michael. "Art, Society and the Bouguer Principle." *Representations* 12 (1985): p. 42.

[2] Sebastián Lozano, Jorge. *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 2005. Vid. también Sebastián Lozano, Jorge. "Espacios visuales del poder femenino en la Corte de los Austrias." En *Historia de las Mujeres en España y Latinoamérica*, Isabel Morant Deusa (ed.), vol. 2, pp. 437-456. Madrid: 2005.

la historia del arte radicaría en cómo se relacionaban ambos elementos. El historiador del arte y el historiador social comienzan y concluyen en ámbitos diferentes, aunque sus teorías y sus objetos de estudio puedan ser los mismos. Por ello, será necesario dejar sentado de qué preguntas parte y adónde se dirige una investigación concreta. Por su lado, T. Crow mostraba un cierto escepticismo sobre las posibilidades de un riguroso estudio conjunto de ambos elementos, al constatar la forma superficial y sin fundamento con que solemos utilizar estos conceptos, dado que ninguno de ellos goza de un significado estable y mayoritariamente aceptado. Esto lleva a que se utilicen de forma irresponsable, suponiendo tácitamente que todos comparten las concepciones de cada autor sobre los mismos, seguramente sin que él mismo se haya parado a cuestionárselas.

Las variantes sobre el tema podrían seguir y seguir –de hecho, otros dos autores, S. Greenblatt y S. Alpers aportaban también sus propias respuestas, cada una de ellas bastante individual–. Esta variedad se debe, en último término, a que estaban y estamos abordando un problema en el que, a nuestro entender, es imposible alcanzar una respuesta definitiva y satisfactoria. De momento, sí cabe extraer algo inequívoco de las reflexiones citadas: es necesario exponer claramente de qué queremos hablar cuando decimos que nos interesamos por el arte, o por la sociedad, o por ambas cosas a la vez. Las precauciones enunciadas por estos autores no remiten sólo a una cuestión de rigor terminológico, sino también de adecuada comprensión de nuestra propia posición frente a los objetos que estudiamos: una posición que dista de ser objetiva o neutral.

En el fondo, se trata de una cuestión de equilibrio. Alertados acerca de algunos de los peligros que supone equiparar el arte a cualquier acto comunicativo social, o –en el otro extremo– reducirlo a una experimentación formal subjetiva, la cuestión ahora es sortear ambos escollos y elaborar conocimiento a partir de la información disponible. El hecho artístico "sucede" dentro del tejido social, pero también lo trasciende. No es sólo forma, ni es sólo contenido, sino la unión de ambos elementos. Si lo limitamos a uno solo, fácilmente podemos acabar deformándolo, imponiéndole un esquema que no se corresponde a su realidad múltiple. Veamos un primer ejemplo.

## Las trampas del arte

Es bien sabido que las monarquías de la edad moderna dispusieron de todo un conjunto de discursos y prácticas, dentro del ámbito de lo visual y artístico, con el que consolidar su autoridad política. Auspiciaron empresas arquitectónicas religiosas –iglesias, conventos–, civiles –palacios, fortificaciones–, perdurables a veces, efímeras otras muchas –en recibimientos o festejos reales, o mediante decorados para el teatro cortesano–. La producción de imágenes –bidimensionales o tridimensionales– tuvo un centro privilegiado en la Corte, por la proliferación de encargos religiosos y, como polo importantísimo en el contexto hispánico, también de obras profanas: retratos, mitologías, paisajes. La abundancia de tales imágenes llevó a su coleccionismo e intercambio a gran escala, así como al nacimiento de espacios dedicados a su muestra. Algunas variedades se adaptaron a soportes portátiles y de tamaño reducido –libros iluminados, grabados, gemas talladas, medallas– y otras se llevaron más bien a soportes grandes, con un claro componente de ostentación –tapices, antigüedades, frescos–. Las imágenes se produjeron en un entorno material rico en otros tipos de objetos, que combinaban un relevante valor plástico o visual con las consideraciones funcionales –como en el caso de la orfebrería, la indumentaria, las armas, las joyas– o de pura y simple rareza –los objetos exóticos de ultramar–. Todos estos objetos se combinaron y utilizaron en acontecimientos y rituales que marcaban la excepcionalidad cortesana, y por ende el poder monárquico: ceremonias religiosas, políticas –la celebración de Cortes, las entradas reales a ciudades–, festivas –representaciones teatrales o musicales, corridas y juegos–, o la propia vida cortesana, regida por etiquetas de urbanidad y tipificada en comportamientos –bailes, banquetes,

galanteos, cacerías– que en sus particularidades señalaban inequívocamente la pertenencia a la corte real[3].

Restringiendo nuestra mirada al ámbito del coleccionismo, tras décadas de un especial interés por su estudio disponemos ahora de un conocimiento mucho más profundo de la variedad de objetos coleccionados en las cortes renacentistas, así como de los diferentes usos y significados que adquirían. Según el punto de vista más difundido, tal abigarrada variedad fue progresivamente cediendo paso a unas colecciones mucho más centradas en objetos artísticos, en los que el valor estético y el gusto personal tenían primacía sobre las cualidades materiales, crematísticas o exóticas de otros objetos. Este tránsito desde los tesoros medievales a las "cámaras de maravillas" y después a las colecciones de arte es unánimemente aceptado como un elemento capital en la constitución de la ideología artística moderna.

Este enfoque es correcto, considerado en sí mismo. Sin embargo, no está exento de ciertos peligros: fundamentalmente, el de deformar el objeto de investigación histórica al constreñirlo dentro de unos moldes predeterminados. En otras palabras, el afán por encontrar colecciones *de arte* en el siglo XVI quizá nos lleve a dejar fuera de nuestro campo de trabajo a una inmensa mayoría de colecciones –sin más–, y con ello a una preciosa información histórica. Adjetivar la "modernidad" de unas colecciones u otras implica formular juicios teleológicos, a los que parece que no sepamos escapar. Margarita de Austria, María de Hungría y Felipe II –más otros parientes como Catalina de Austria o Juana de Portugal– desarrollaron a lo largo de todo el siglo un modelo de coleccionismo que más tarde triunfó de forma clara. No obstante, no era el único modelo existente: dentro de cada una de esas tres generaciones –los hijos, nietos y bisnietos de Maximiliano de Austria y María de Borgoña, o de los Reyes Católicos por el lado hispánico–, un número igual o mayor de miembros de la Casa de Austria adoptaron prácticas coleccionistas que no se dejan encuadrar dentro de los patrones de ese coleccionismo "moderno". En la corte española, esto es válido especialmente para no pocas de las mujeres de la dinastía –como la emperatriz Isabel, o las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria–, pero también para algunos de los varones –Carlos V o don Juan de Austria–. Y, aunque para su época ellas y ellos fuesen tan o más relevantes como los antes citados, a nuestros ojos son –y seguirán siendo– inevitablemente minusvalorados como coleccionistas secundarios, convencionales o tradicionales. Al mirar siempre sus colecciones o sus prácticas visuales desde la perspectiva de lo que iba a venir después, introducimos una deformación que no favorece juzgarlas correctamente en sus propios términos, en su propia época.

¿Qué otros modelos existían para formar la imagen de la monarquía, y de su entorno familiar más inmediato? Fundamentalmente uno: el lenguaje de la ostentación. Parece evidente que, en una sociedad fuertemente jerarquizada como la del Antiguo Régimen, el gasto suntuario fuese también un atributo primordial de quienes ocupaban la cúspide de la pirámide social. Además, la magnificencia era entendida como una virtud necesaria para los reyes y los poderosos: la monarquía –y, por extensión pero en menor medida, la aristocracia– tenía la obligación de ser liberal y ostentosa en extremo. Una virtud tan necesaria, sin embargo, podía practicarse en diversos grados y con diferente efectividad. Por los testimonios de la época podemos saber que no todos la ejercían de la misma forma.

Por ejemplo, siempre jugó un importantísimo papel la presentación visual de la propia persona regia. En primer lugar, determinados elementos denotaban la condición de su portador o portadora, por pertenecer al ámbito de los *regalia* u objetos restringidos al uso regio: coronas,

[3] Vid. Bouza Álvarez, Fernando. *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: 2003, para un ajustado balance de todas estas prácticas textuales y visuales en el ámbito cortesano que aquí nos ocupa.

mantos, cetros, algunas joyas extraordinarias ligadas al patrimonio de la Corona... Otras veces, ciertas joyas o complementos personales indicaban una especial cercanía al rey –como las gemas, medallas y retratos en miniatura del mismo–, o la pertenencia a un grupo exclusivo –como la orden del Toisón, o la del Cordón de San Francisco–. Sin embargo, la forma más efectiva de transmitir la pertenencia al escalón superior de la jerarquía social era muchas veces la pura y simple riqueza indumentaria de sus miembros. En ocasiones, los inventarios reales describen joyas que suponían una acumulación tesoraria hasta magnitudes extraordinarias[4]. El detallismo con que los retratos de corte reproducen estas joyas no responde meramente a opciones estilísticas de los retratistas, sino a la importancia que tenía dar testimonio fidedigno de la riqueza asombrosa que sus modelos empleaban en su aderezo personal. Además, las reacciones de los contemporáneos ante estas piezas no dejan lugar a dudas acerca de su efectividad como indicadores de la excepcionalidad regia[5].

La vestimenta desempeñaba también un importante papel como signo de la magnificencia regia. Isabel de Valois impresionó a sus coetáneos al vestir cada día con una prenda nueva, al menos durante una cierta época. Brantôme recoge el tema, basándose en su visita personal a la reina: "no viste dos veces un mismo traje; después lo da a sus damas. Y Dios sabe qué trajes tan lujosos y soberbios, que el menos bueno valía cuatrocientos escudos"[6]. La referencia, años después de la visita, y dirigiéndose a una audiencia francesa, indica que en este aspecto la reina era un caso extraordinario. Lo mismo testimonia el anónimo diario de una de sus damas, conservado entre el 29 de abril y el 6 de junio de ese año de 1560[7]. La relatora empieza cada jornada señalando, breve pero detalladamente, cómo se vistió y adornó la reina ese día. El tipo de traje, de qué moda –española, francesa, italiana, flamenca, portuguesa...–, color, material, complementos; el peinado –español, francés, italiano–, el tocado, las joyas principales... Así, todos los días, excepto aquellos en que la reina no se levanta por hallarse indispuesta. A lo largo de esos treinta y tantos días, no parece que repita traje en ningún caso, salvo un par de ocasiones en que repite exactamente el del día anterior, porque el rey no lo había visto. Además, otros testimonios sobre personajes masculinos y femeninos permiten inferir que las prendas recibían una cuidadosa atención, y solían ir cargadas de connotaciones y gustos muy personales[8]. Por otro lado, la elección

[4] Cfr., por ejemplo, las dos joyas más caras en los inventarios de Felipe II, (*Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Francisco Javier Sánchez Cantón (ed.). Archivo Documental Español, vol. X, XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959: nn. 1953 y 1988), tasadas respectivamente en 33.900 y 25.000 ducados; o el joyel de Isabel de Valois que se tasó en 22.000 ducados (González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Isabel de Valois Reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid: 1949, vol. III, p. 536).

[5] Un cronista recogía así la fama que acompañaba al Estanque, el famoso diamante comprado por Felipe II en Amberes para Isabel de Valois: "era de notable grandeza y muy señalado, porque seria algo mayor que vn hueuo de paloma. Dizen que es vno de tres famosos que ay en el mundo. El vno tiene el Turco del tamaño de vna nuez, el otro vn poco menor está en Roma en la capilla de sant Pedro en vn pectoral de vna capa, que en las fiestas principales el Papa se pone." Gómez de Castro, Alvar. *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la reyna nuestra señora doña Ysabel, [..] quando nueuamente entro en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas, con el rey don Philippe*. Toledo: 1561, p. 11.

[6] Apud Sánchez Cantón, Francisco Javier, et José Manuel Pita Andrade. *Los retratos de los Reyes de España*. Barcelona: 1948, p. 125.

[7] González de Amezúa y Mayo, *op. cit.,* vol. III, p. 114.

[8] Para el caso de la emperatriz Isabel de Portugal, cfr. Sebastián Lozano, Jorge. "Choices and Consequences. The Construction of Isabel de Portugal's Image." En *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Theresa Earenfight (ed.). Aldershot: 2005, pp. 145-162.

En el caso de don Juan de Austria, la ropa revestía especial importancia entre sus posesiones: "será en el ámbito del vestido, de los complementos textiles y de joyería, en la moda en general, donde se muestre el gusto más definido del Príncipe" (Cano de Gardoqui García, José Luis. "Los inventarios de bienes de don Juan de Austria. Mentalidad, gusto y vida material." En *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, María José Redondo Cantera et Miguel Ángel Zalama (eds.), Valladolid: 2000, p. 329).

de una moda nacional u otra en determinadas circunstancias podía significar la posición de una persona en el contexto político o dinástico. Tales significados resultaban evidentes para el entorno cortesano en que se producían[9].

Las entradas reales en ciudades, sus decorados efímeros, los desfiles, juegos y fiestas subsiguientes, ofrecían ocasiones excelentes para la representación visual del poder monárquico. En muchos casos, las arquitecturas efímeras desarrollaban complejos programas iconográficos, elaborados por intelectuales al servicio del monarca y de la ciudad respectiva, y plasmados visualmente por artistas con mayor o menor capacidad. Estos programas iban desde la complejidad de refinados juegos de alusiones político-teológico-históricas, a abigarradas representaciones de personajes contemporáneos y figuras alegóricas yuxtapuestas sin ninguna coherencia.

"Más que pretender que se entienda, se busca impresionar"[10]. La acertada expresión de Gómez-Salvago nos acerca particularmente a la realidad de aquellos acontecimientos. Hasta las propias festejadas necesitaban habitualmente de algún cicerone que les explicase las principales figuraciones a ellas ofrecidas. En cambio, la espectacularidad visual jugaba un papel central, y se expresaba mediante un lenguaje, el del lujo y la ostentación, que todos entendían. En la entrada de Ana de Austria a Madrid en 1570, el cronista López de Hoyos caracterizó el aspecto de la reina en términos muy visuales, y a la vez claramente económicos: "La Reyna subio en un palafren blanco mosqueado, ricamente aderezado, con un sillón de oro con mucha pedreria, muy bien labrado, gualdrapa de terciopelo negro, guarnescida y bordada con franjas de oro. Su magestad se mostró este día hermosíssima, y con aquella magestad y señoría que tan natural y tan fundado, y con tantos dotes del ánimo esmaltado tiene, representó muy bien su ser y monarchía. Lleuaua su magestad vestida una saya de tela de plata parda, bordada de oro y plata. Un galdrés de terciopelo negro, afforrado en tela de plata, prensado y guarnescido con unas franjas de oro, collar y apretador de muchos diamantes, rubíes y piedras de mucho valor. Un sombrero adornado con una cinta de oro con unas plumas blancas, coloradas y amarillas, que son las colores del rey nuestro señor"[11]. La epifanía de la nueva reina exigía una apariencia personal que desbordase toda expectativa, en una escalada de lujo y ostentación. Para los espectadores contemporáneos, tales elementos informaban más sobre la realeza que muchas otras fuentes visuales.

De lo dicho hasta ahora no debería inferirse que, a la hora de construir visualmente la majestad regia, hubo dos modelos mutuamente excluyentes: uno de énfasis artístico, y otro centrado en la espectacularidad de la apariencia personal. En realidad se dieron más bien fórmulas mixtas: cada miembro de la familia tuvo a su disposición algunos de los diferentes recursos ya mencionados, y elaboró su propia imagen según su personalidad, sus circunstancias políticas y los medios a su alcance. Puede argüirse que los historiadores del arte, tradicionalmente interesados por valores como la individualidad, la originalidad y la calidad artísticas, nos orientamos primordialmente a las manifestaciones en que estos valores se muestren de forma más inmediata, dejando en segundo plano otras más relacionadas con la recepción social o la efectividad comunicativa. Nada cabe objetar a ello, salvo la necesidad de que esa elección se haga explícita, también en sus consecuencias valorativas.

---

[9] He abordado el tema con más detalle en Sebastián Lozano, Jorge. "Ser vistas, hacerse mirar. Modelos visuales de feminidad regia en la Europa del Renacimiento." En *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. Valencia: 2006, pp. 69-89.

[10] Gómez-Salvago Sánchez, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: 1998, p. 122.

[11] López de Hoyos, Juan. *Real apparato, y sumptuoso recebimiento con que Madrid.. rescibio a la Serenissima Reyna D. Ana de Austria*. Madrid: 1572. Cito por la transcripción en Simón Díaz, J., *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia,* 1964, pp. 60-61.

## La imagen regia, ¿más allá de la política?

Si es cierto que el arte era producido dentro del contexto de una cultura visual puesta al servicio de la institución monárquica, también resulta innegable que no era sólo propaganda. En palabras de F. Bouza, "no es posible, ni tampoco razonable, reducir el mecenazgo artístico y cultural de Felipe II a una forma de política"[12]. Contra este tipo de limitaciones dirigió un lúcido alegato F. Haskell, al defender el juicio de valor artístico como un rasgo central de la historia del arte: "la frontera entre arte y arqueología [o los estudios de cultura visual o material, podríamos añadir aquí] no está siempre clara, pero resulta factible sobre todo mediante el valor que concede el arte a la idea de calidad. (...) El historiador interpreta mejor eso que decidimos llamar arte si lo estudia conjuntamente con otro testimonio disponible, pero el arte tiene un 'lenguaje' propio que sólo pueden entender quienes se esfuerzan por desentrañar sus cambiantes propósitos, convenciones, estilos y técnicas"[13].

Por tanto, las empresas artísticas eran inseparables de las políticas, pero podemos delimitar algunas peculiaridades propias de aquellas. Ciertos miembros de la Casa de Austria en España ejercieron un relevante papel como mecenas de las artes y coleccionistas de importancia. Como ya ha quedado dicho, en un contexto con múltiples posibilidades para la formación de una imagen personal y política, algunos y algunas adoptaron estrategias individualizadas, basadas en un gusto elaborado y consciente, y en ocasiones crearon escuela, a través de la influencia ejercida sobre sus parientes.

Cuando Felipe II y Juana de Portugal se disputaban los servicios de Gaspar Becerra no buscaban solamente el prestigio que conferían sus trabajos decorativos, sino también un estilo italianizante puro, muy poco habitual hasta entonces en España. Antes, la archiduquesa Margarita de Austria inició en Malinas la tradición de formar conjuntos con retratos de miembros de la familia y otros personajes relevantes. Esta tradición fue continuada y revitalizada por su sucesora como gobernadora de los Países Bajos, María de Hungría, quien envió a la Península a su pintor preferido, Antonio Moro, lo que permitió a Catalina de Austria y Felipe II formar a su vez sus propias galerías de retratos. Reducir todo esto tan sólo a política y propaganda tendría como consecuencia cerrar los ojos al gusto personal, al discernimiento de la calidad artística. Reducir la producción plástica a mero documento social o ideológico sería una mutilación de lo que sabemos realmente sobre el hecho artístico en la Corte renacentista hispánica.

Desde luego, la política y los condicionantes sociales nunca desaparecían del todo. De hecho, precisamente un gusto artístico definido y cultivado fue un medio que sirvió a algunas mujeres de la familia real para consolidar una posición de prestigio sociopolítico, que por los cauces formales resultaba más complicada de obtener[14].

## ¿Una habitación propia para las cuestiones de género?

Después de todo lo dicho, quizá estemos ahora en mejores condiciones de abordar el elemento que quedaba pendiente: el género. En una primera aproximación, parecería que era un factor irrelevante: hombres y mujeres de la familia regia construían su imagen a partir de unos lenguajes visuales u otros, pero sin que el género permitiera alinearlos claramente, tal como vimos en el

---

[12] Bouza Álvarez, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: 1998, p. 23.

[13] Haskell, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: 1994, pp. 6, 9.

[14] Jordan, Annemarie, "Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia." En *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*. Madrid: 1999, pp. 118-137.

segundo apartado. Los gustos y tendencias eran más bien individuales, ligados tanto a la personalidad propia como a los modelos de su entorno, las tradiciones más influyentes, etc.

Sin embargo, lo cierto es que el género debería estar presente en cualquier análisis sobre la imagen y el arte cortesanos del Renacimiento, ya que informaba los lenguajes plásticos, y a su vez la cultura visual construía los estereotipos de género. Una sociedad y un sistema político fuertemente patriarcales se reflejaban en unas imágenes que asignaban a ambos sexos papeles muy diferentes. Por ejemplo, en el retrato de corte, la polaridad masculino-femenino se construía visualmente a través de los atributos que rodeaban e identificaban a la figura. Por un lado, el varón ostenta elementos bélicos –armaduras, yelmos, espadas, bastones de mando– que señalan la base militar de su dominio, su potestad de ejercer el monopolio legítimo de la violencia. En otros retratos se renuncia a la imaginería militar en pro de una imagen cortesana del rey o el príncipe, en la que la riqueza de su indumentaria, joyas dinásticas como el Toisón, elementos como bufetes, sillones, cortinas o columnas, acompañantes como perros, enanos o bufones, y finalmente, la mera y conspicua presencia del rey, construyen visualmente la majestad real.

Por su parte, el retrato femenino carece por completo de las alusiones militares. En cambio, la imagen cortesana sí ofrece una imaginería femenina muy desarrollada, y en la que ciertos elementos del entorno –sillones, bufetes, columnas; perros, enanos, bufones– son comunes con los varones. En el terreno de los complementos personales sí encontraremos diferencias. Elementos de indiscutible feminidad eran los libros de Horas, o los pañuelos de delicadas labores. En resumen, la diferencia sexual se construye mediante los atributos. El lenguaje formal del retrato de estado, basado en el distanciamiento psicológico, la idealización física, y el estatismo, es común a retratos femeninos y masculinos. La dialéctica entre actividad masculina y pasividad femenina no se plasma en la composición o el estilo, sino en las referencias iconográficas. En ambos casos son lenguajes de la majestad, pero lenguajes con una fuerte diferenciación según el sexo.

A su vez, la cultura visual no sólo reflejaba los estereotipos sociales sobre el género, sino que los reforzaba y, en algunos casos, los modificaba parcialmente. Por ejemplo, toda una serie de retratos de esposas, hermanas o hijas de Felipe II tiene como elemento común la pose de la modelo, que muestra al espectador –o lleva de forma prominente entre sus complementos– un retrato en miniatura del rey, o una medalla del mismo. De un lado, estos retratos dobles refuerzan el orden patriarcal, pues pese a su pequeño formato, estas efigies convierten inevitablemente al rey en el protagonista de la composición. Sin embargo, esto no excluye una lectura complementaria, según la cual la ostentación de esos objetos de uso privado era una declaración de la privilegiada posición de la modelo, dentro del círculo más íntimo del monarca[15]. De forma similar, los billetes que vemos aparecer de vez en cuando en la mano de la reina, o sobre el bufete, pueden ser despachos de gobierno, o misivas suplicando la benevolente protección de la madre del reino. Por tanto, el retrato femenino de corte no excluía los signos de un prestigio supremo, ni de un cierto ejercicio –informal, tácito– del poder.

Un caso especial era el de las viudas: mujeres que por nacimiento y matrimonio ocupaban un lugar preeminente dentro de la familia regia, que ya no estaban sujetas a un padre ni a un marido, y que, por posición personal o por cargo político, contaban con una cierta autonomía económica. No es casual que varias de las mujeres más activas en las artes fuesen viudas, como Margarita de Austria, María de Hungría o Juana de Portugal. Tanto ellas como –en menor medida– las consortes dispusieron de un cierto margen de actuación para renegociar su posición, para construir parcialmente

[15] Sebastián Lozano, Jorge. "Lo privado es político. Sobre género y usos de la imagen en la corte de los Austrias." En *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Teresa Sauret Guerrero et Amparo Quiles Faz. Málaga (eds.), 2001, vol. I, pp. 683-699.

su propia imagen personal y política. Para ello, las artes y el coleccionismo fueron un instrumento particularmente apto, que reforzaba su prestigio y su posición dentro de la corte, sin dar la impresión de una autonomía que pudiese parecer amenazante para el orden político y de género. Sería ingenuo suponer que todas adoptaban sin más el rol pasivo al que oficialmente se les relegaba; pero igualmente inadecuado sería limitarse a buscar sólo mujeres que se rebelasen espectacularmente contra esos moldes[16]. En consecuencia, incorporar sólidamente el género a la investigación histórica pasa por la fidelidad al registro histórico disponible, y por la voluntad de integrar las aportaciones desde la perspectiva de género a los modelos de historia más globales.

* * *

El arte forma parte activa de la ideología, no se limita a ilustrarla. Este conocido *dictum* de Griselda Pollock se proponía llamar la atención sobre el poder del arte para conformar una sociedad y sus estructuras de poder, en vez de ser un mero reflejo de las mismas. Bajo este prisma, resulta imposible abordar el estudio del arte sin abordar también el de la sociedad circundante. Volviendo a las reflexiones iniciales, parece claro que no hay panaceas disciplinares, métodos infalibles y definitivos para hacer bien lo que hacemos. La historia del arte puede derivar a veces en un formalismo vacío de rigor histórico, pues para delimitar su objeto de estudio opera un reduccionismo que lo adultera, al concederle una autonomía que en muchas épocas no tuvo. La historia social, aplicada al ámbito artístico, puede también llevar a un igualitarismo que nivela por abajo, al cerrar los ojos al hecho estético en su riqueza y su diferencia. Los marcos disciplinares ayudan para la formación de los métodos de estudio, y facilitan el rigor en la evaluación de las ideas o los datos sometidos a análisis, pero atenerse a ellos no debería ser la prioridad. Anteponer el enfoque disciplinar al objeto de estudio nos permite imponerle un orden y una sistematicidad tranquilizadores, pero que quizá, en realidad, no se dieron. Por ello, el respeto a la realidad del objeto estudiado, junto con la coherancia interna del discurso elaborado, parecen requisitos exigibles para estudiar arte, el poder y la sociedad de manera fructífera.

[16] Sánchez León, Pablo. “Todas fuimos Eva. La identidad de la historiadora de las mujeres.” En *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Silvia Tubert (ed.). Madrid: 2003, pp. 205-206.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LUJO Y RELIGIOSIDAD: EL REGALO DIPLOMÁTICO EN EL SIGLO XVII

MARÍA PAZ AGUILÓ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

El empleo del regalo ha sido general a todas las culturas a lo largo de la Historia como medio para atraer voluntades o como agradecimiento por la obtención de favores o tratos preferentes de los príncipes y ministros. Mientras se conocen abundantes ejemplos de la utilización de la obra de arte como regalo diplomático, no existía hasta hace poco un estudio detenido del papel de la diplomacia en el arte, una teoría del arte diplomático, que ha ido desenvolviéndose más lentamente.

Las aproximaciones de los simposia habidos en Florencia (1998) y en Madrid (2001) ya constatan la fascinación por las estrategias retóricas que ha conducido frecuentemente a enfatizar las actuaciones opulentas de príncipes individuales y la formación de las colecciones de arte[1]. En ambos encuentros se aborda la visión de la diplomacia desarrollada en Italia y en España desde principios del siglo XVII, del mismo modo que para el siglo XVI fueron referentes los estudios de Ochoa Brun y de Friedrich Edelmayer para Europa Central[2]. Fue Anthony Colantuono quien primero formuló los elementos principales de la teoría del papel diplomático, buscando las vías más propicias para un desarrollo fructífero de la investigación. Partiendo de la Italia siglo XVII y realizando un estudio comparativo de los siglos XVI y XVII con perspectiva europea, con el objetivo final de definir que es lo que puede caracterizar la obra de arte producida o intercambiada en el contexto de negociaciones diplomáticas, distinguiéndolas de las historiografías de patronazgo y coleccionismo en las que hasta ahora estaba inserto el arte diplomático. De este modo se puede buscar una línea conductora de la que podría llamarse más propiamente una "teoría del arte diplomático del Renacimiento y del Renacimiento tardío", es decir, una serie de presunciones fundamentales muy frecuentemente no articuladas acerca de cómo pueden haber funcionado las obras de arte en los contextos diplomáticos[3].

De entre la extensa bibliografía de la que se pueden extraer consideraciones sobre el uso del arte como herramienta diplomática, estudios largos, artículos con documentación personal, incontables

---

[1] Se aborda en conjunto por primera vez en Cropper, E. (coord): *The Diplomacy of Art. Artistic creation and politica in Seicento Italy.* Villa Spelman Colloquia, volume VII, 1998. Nouva Alfa Editoriale 2000. Un par de años después, 2001, tiene lugar el Simposio *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII* en la Casa de Velázquez, Madrid, 2002, dirigido por J. L. Colomer, publicado en 2003.

[2] Ochoa Brun, M.Angel: *Hª de la Diplomacia española. VI. Felipe II;* y Edelmayer, H. "El mundo social de los embajadores imperiales en la corte de Felipe II" en Martínez Ruiz (coord.) *Felipe II y las ciudades de la monarquía*. T II: *las Ciudades.* Actas del Congreso Internacional Felipe II. Universidad Complutense de Madrid 1998. pp. 57-68.

[3] "The Mute Diplomat: Theorizing the Role of Images in Seventeenth –Century Political Negotiations" en Cropper, *Op. cit.* 51-76.

casos individuales no sintetizados, catálogos de exposiciones, etc, queremos fijar nuestra atención en ciertas posiciones que, aunque universales, pudieran haber actuado con cierta especifidad en el caso español.

La primera es la consideración de la Corte española, como punto de referencia ineludible del lujo en la Europa de los siglos XVI y XVII. La segunda podría desprenderse de la actividad del papel de los embajadores desde el punto de vista teórico y de la actividad de los agentes tanto españoles en otros paises como extranjeros en la Corte de los Austrias y en tercer lugar nos fijaremos en una característica que en el caso español va casi siempre unida al lujo y al coleccionismo, como es el regalo devocional.

Felipe II creo una amplísima red mundial en que la presencia española era ineludible. Las decisiones a nivel político, militar, e incluso religioso, se tomaban por el rey a través de una extensa red de personajes de alto rango, en su mayoría componentes de la nobleza, que utilizaban los conductos diplomáticos para lograr sus propósitos. Un factor esencial en ese tráfico imprescindible para la toma de decisiones lo constituyen los regalos, los intercambios artísticos, que deben satisfacer los deseos de los destinatarios. Una nube de agentes e intermediarios, en unos casos doctos y sabios intelectuales o bien hábiles negociadores, quienes durante las visitas que realizan con fines políticos o culturales, admiran y elogian las pertenencias de sus anfitriones en los diferentes lugares, dejando claro que esos u aquellos objetos, cuadros o caballos serían "del agrado del rey". El continuo enfrentamiento político de Felipe II con Francia, generalmente por el dominio de extensas zonas de Italia y la política territorial europea de aceptado papel dinástico, favorece que sean Flandes, Alemania e Italia los países más sobresalientes desde el punto de vista artístico y los que más pueden ofrecer a los gustos principescos.

Del mismo modo hay que tener en cuenta que religión y política van estrechamente ligadas en el siglo XVI. Para las potencias protestantes la tarea era preservar los logros de la Reforma y convertirlos en elementos de estabilidad política. Para los católicos la aspiración era más exigente: preservar la fe tradicional donde se mantenía y recuperarla donde se había perdido. En ambos casos era un cometido encomendado a los diplomáticos. Destaca en este aspecto el papel de Alonso de Ercilla quien acompaña al duque de Brunswick en su visita a España o el arzobispo de Augsburgo Otto Truchess, nombrado por Carlos V en 1549 comisario general para Alemania, quien jugó un importante papel diplomático en la creación de lazos entre la casa de Habsburgo y la de Wittelbach. Tras la batalla de Mühlberg en 1549 envia al emperador como regalo "una mesa de piedras con el escudo de Austria y muchas inscripciones que se hicieron en el Tirol con guarnicion de plata que incluida la caja costó 2.000 florines". Un papel clave en la relación de la monarquía española y las cortes centroeuropeas lo representaron Adam barón de Dietrichstein y Hans Kevenhüller conde de Frankeburg. La actividad de ambos ha sido bien estudiada y a través de su correspondencia se encuentran detalles interesantes en relación con el tema que tratamos aquí. La actuación del primero al servicio de Maximiliano estuvo por diversos motivos tan cercana a la corte española, que Carlos V le regaló una cadena de oro de gran valor, pues tanto el emperador como Felipe II le encomendaron difíciles y delicadas gestiones, que fueron premiadas con la encomienda de Alcañiz, con la orden de Calatrava, con el nombramiento de ayo de los archiduques Rodolfo y Ernesto en su estancia española y con la extrema confianza que en él depositaron ambos reyes y la emperatriz Maria en las difíciles relaciones religioso–diplomáticas entre las dos cortes de la Casa de Austria. El nivel de esos agradecimientos era de tal altura económica, que el tráfico de regalos entre ellos excepto en casos muy puntuales, no es algo especialmente registrado[4].

[4] Para el primero véase F. Edelmayer "Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria" *Stvdia Histórica. Historia Moderna* XI (1993) pp. 89-116. Para entender las posiciones de los diplomáticos de ambas casas véase el sagaz análisis del mismo "Aspectos del trabajo de los embajadores de la casa de Austria en la segunda mitad del siglo XVI" en *Pedralbes Revista de Historia Moderna* 1989.

En tiempos de Felipe II el emperador Maximiliano II (primo, cuñado y suegro, +1576), envió a España a Jerónimo de Olzignan en uno de los momentos de relaciones cordiales, mientras el rey español Felipe II nombró embajador extraordinario en Praga al III marqués de los Vélez, Pedro Fajardo y Córdoba. En 1576 la embajada de condolencia a Praga la encabezó Luis Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla, duque de Medina de Rioseco. Paralelamente hay que constatar la enorme importancia de los embajadores ante la Santa Sede, quienes, a decir de Ochoa Brun, ejercían una labor continuada, tenaz, enérgica y hasta contundente[5].

## El intercambio de regalos

Los regalos se hacían en ocasiones establecidas, visitas de personalidades, recepción de embajadas, era entonces cuando el intercambio se convertía en una práctica obligada, que permitía a los donantes rivalizar en la idea de sobrepasar los límites de lo imaginable a través de una exagerada ostentación de riquezas. Los embajadores tenían un Cargo de gastos extraordinarios en el que incluían los regalos considerados como práctica diplomática generalizada: regalos al fin de su misión, como agradecimiento o cumplimiento; en el curso de la misma, para conseguir un fin, como gesto de cortesía hacia el país o el monarca o incluso antes de comenzar una misión como veremos más adelante para preparar las inmediatas actuaciones. El hecho de regalar constituía toda una declaración de intenciones que podía ir desde la pretensión de un favor como instrumento de representación o propaganda como el caso de la medalla o el retrato[6]. Entre los principales, relojes de Francia, caballos españoles o bien regalos religiosos, generalmente los hechos por los papas a los embajadores en la Santa Sede. A excepción de algún importante crucifijo realizado por los principales artistas, o los cuadros en marfil y piedras duras como los enviados por medio del cardenal Barberini a Felipe IV y su familia en la visita de aquel a España, estos regalos consistían esencialmente en reliquias, cuya importancia fue en aumento a partir del Concilio de Trento como afianzamiento del catolicismo, impulsado de un modo directo por Felipe II, convirtiéndose en elemento imprescindible tanto en instituciones religiosas como en los espacios privados. Este interés por las expresiones de arte religioso, en el contexto del regalo diplomático nos lleva a la consideración de las reliquias y los relicarios como uno de los capítulos más esclarecedores del Siglo de Oro, no solo en España sino en toda Europa.

## La posición de los embajadores

A través de sus actuaciones, por la abundante correspondencia conservada y por algunos escritos que actuaban como recordatorio para futuros embajadores, se pueden constatar puntos de contacto entre las actitudes a tomar y las observaciones que los embajadores de otros países formulaban en Madrid. A las ya conocidas opiniones de Orazio della Rena en su *Relazione Segreta,* tras estar doce años en España, en las que destacaba el papel del embajador como esencial para

---

5 Ochoa Brun, Miguel Ángel. *Historia de la Diplomacia Española*. T VI. *La Diplomacia de Felipe II.* Biblioteca Diplomática Española. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid 2000.

6 Los estudios más importantes en relación con el intercambio de regalos, desde distintos puntos de vista, antropológico o histórico-artístico han sido recogidos por Noelia García Pérez en diversas publicaciones y de forma exhaustiva en "Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: Una práctica obligada entre las elites del poder" *Cuadernos de platería.* 2005 pp. 157-171.

la consecución de la política granducal. De esta eficacia había dado amplia cuenta Goldberg anteriormente, al afirmar que las obras maestras enviadas a Madrid eran solo las más notables del más del centenar que se enviaba anualmente, entre las que se encontraban imágenes, tejidos, vidrios y pinturas[7].

Della Rena opina que "El embajador debe regalar pero ser secreto y nunca publicar los regalos". "El embajador debe observar quien tiene poder y ofrecer los regalos y cumplir las promesas que hace. Los que pretenden regalos son tantos que apenas con todo lo que enviamos se calma su ansia de obtener". Da una lista del círculo de Lerma y anota que "regalar por medio de la mujer del ministro es mas seguro" advirtiendo de las ambiciones de los grandes: Lerma, Villalonga, Miranda, Sessa y elogiando a la condesa de Lemos por su piedad y ser hermana del duque aunque "también hay que contentar a la duquesa de Cea a quien le gustan los buenos regalos. Confirma que la mujer del conde de Villalonga ha recibido a través de un fraile mercedario tantos regalos y donativos que le ha procurado un obispado" [8].

Similares consideraciones son las que el VI Condestable de Castilla, Juan Fernández de Velasco hace en su actuación como embajador extraordinario en la Jornada de Inglaterra en 1604, intercambiando regalos en nombre del rey para reforzar los acuerdos políticos alcanzados tras la firma del Tratado. El Condestable sigue otra táctica del regalo diplomático: la de desdeñar lo que se recibe para dar así muestra de liberalidad y grandeza,"el dar es signo de superioridad, de ser mas de estar mas alto, de *magister* y aceptar sin devolver o sin devolver más, es suboordinarse hacerse pequeño, transformarse en cliente y servidor, elegir lo más bajo (*minister*). El embajador debe vestir a la española, esto no lo hacen, y deben recomendar a su familia que adopten las costumbres del país que se visita aunque sean cosa de poca importancia"[9].

Aconseja "no regalar al rey –de Inglaterra– ni arcabuces ni caballos porque seria peligroso, pero si arneses o guarniciones de oro, telas de oro nuevas y raras texturas. A la reina cuadros y pinturas de devoción de todo tipo, de mano siempre de pintores célebres, porque se preocupa mucho de adornar su oratorio donde ha recogido vasos grandes de cristal de flores y de beber agua con copas de curiosa factura"[10].

La misma consideración sobre la forma de actuar que deben observar los embajadores respecto a los regalos, puede encontrarse en la obra del asimismo embajador, Cristóbal de Benavente y Benavides, quien en 1643 publicaba sus *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embaxadores*. En ella, con referencias y citas de la Antigüedad clásica, insiste en que los embajadores no deben aceptar regalos, especialmente de oro, "de ninguna cosa deben recatar tanto los embajadores y ministros de los grandes reyes como de recibir las dadivas y presentes que intentan hacerles, porque las riquezas y propio interés irra(o)bucan el corazón y obligan a perder la fidelidad"[11]. Asi siguiendo el ejemplo que Benavente pone sobre el gusto por los caballos de Ciro "pero no gustó otras cosas de oro de gran precio que le presentaron y tal vez no reciben los principes los presentes que les traen los embaxadores por parecerles que los amenazan con ellos o que los desprecian",

---

[7] E. Goldberg "Artistic Relations between the Medici and the Spanish Court, 1587-1621". *The Burlington Magazine,* CXXXVIII, 1150 Feb 1996, pp. 105-114 y CXXXVIII 1121, Aug. 1996, pp. 529-540.

[8] Della Rena fue testigo del final del reinado de Felipe II, la sucesión por Felipe III, el ascenso de la facción de Lerma y del traslado de la corte a Valladolid. En la *Relazione,* 14 de los 70 párrafos estan dedicados a las intrincadas estrategias de los regalos. Véase E. Goldberg "State Gifts from the Medici to the Court of Philip III. The *Relazionee segreta* of Orazio della Rena" en *Arte y Diplomacia,* op. cit. p. 115.

[9] Para este mismo tema véase Milena Hajná en estas mismas páginas.

[10] De Carlos, Mª Cruz, "El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales" en *Arte y Diplomacia….op. cit.* pp. 247-274.

[11] Benavente y Benavides, Cristobal de. *Advertencias para Reyes, Príncipes y Embaxadores dedicadas al Serenísimo Principe Don Balthasar Carlos de Austria*. Madrid Francisco Martinez 1643.cap XXX, pp. 662, 678-684.

aunque advierte que "Algunas veces es preciso aceptar los presentes particulares si fueron condiciones y pactos de los principes o gratificación de trabajo tomado en acciones. A los embajadores suelen los principes mandar se les perdonen las gabelas o otros derechos de su ropa y recámara y dejarles entrar o sacar cosas prohibidas; procurará el embajador valerse con moderación de esta gracia no introduciendo ni sacando cosa que pueda parecer mercancía"[12] y ante la actitud de pretender regalos por algunos pone el ejemplo del embajador de Fernando II ante el Gran Turco, que se consideraba a sí mismo no mercader sino embajador ya que los regalos no debian ser otra cosa que "señal de buena correspondencia"[13].

Un aspecto que no ha sido tenido en suficiente consideración respecto a la figura de los embajadores es la importancia que se da al ser rico y noble "para tratar con la autoridad y ostentación requerida"[14]. No es de extrañar pues, que prácticamente todos los embajadores españoles pertenezcan a la alta nobleza, siendo la embajada ante la Santa Sede el destino más preciado, y que a su vez fuese un escalón imprescindible para el virreinato de Nápoles. Ejemplos esenciales son las figuras de don Juan Enríquez de Guzmán, conde de Olivares[15], los condes de Lemos, Oñate o Monterrey, el duque de Alcalá, los marqueses de Castelrrodrigo, del Carpio etc., o los embajadores extraordinarios como el ya citado Juan Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, quien fue embajador intermediario y supervisor de encargos de la corona entre 1592 –1613. Enviado desde Nápoles por Felipe II a Roma para las relaciones con Sixto V, fue en 1592 gobernador de Milán. Desde allí realiza los primeros envíos de cristal de los talleres de los Miseroni y los Saracchi, como la arqueta de Isabel Clara Eugenia en 1590, como aparece expresamente citado en el inventario de Felipe II o su encargo de la urna de San Carlos Borromeo[16] y más tarde su actuación en la jornada de Inglaterra en la que las piezas intercambiadas eran verdaderamente suntuosas, como la copa de oro del tesoro de la corona inglesa[17].

En el estudio de las relaciones diplomáticas juega también un importante papel los buenos haceres de los agentes. En el caso de las relaciones con Florencia son interesantes las actuaciones

---

12 "...que será desautoridad de su persona y la de su principe como sucedió a los florentinos que vinieron a Bolonia con embajada de su republica al emperador Carlos Quinto y al papa Clemente septimo y llevaron alguna cantidad de oro hilado y muchas mercadurias para meterlas en la ciudad, como ropa de los embajadores, sin pagar derechos de la entrada. Reconocido por los Aduaneros y descubriendo y dando cuenta de ello y sabiendose que no traian instrucciones ni comisiones bastante para concluir nada, movieron a risa a emperador y al Papa por ser Florentin le hizieron se coriese y ellos fueron despedidos muy afrentados sin ser oidos".

13 *Ibídem*, p.680.

14 *Ibídem* C VII.116.

15 Además de las obras ya conocidas de Anselmi y otros, la magnificencia de la embajada en Roma en la que destaca el derroche protocolario de su cortejo con más de cien carrozas al ser nombrado embajador en 1582 ha sido recogido recientemente por Manuel Espadas Burgos *Buscando a España en Roma* CSIC. 2006.

16 Aunque terminada en los años 30 comenzó a realizarse durante el mandato del Condestable quien pidió dinero al rey para construirla sobre proyecto de Grattarola de 1614 por el hallazgo de unos cristales de gran belleza. El platero Treda a quien se le encargó la hechura, realizaba por los mismos años una lámpara para la reina de España, con estatuillas de plata de las Virtudes, conservándose en ella las armas Felipe IV y Leganés. Véase Aurelio A. Barrón García "La colección de relicarios y bienes artísticos de Juan Fernández de Velasco, gobernador de Milán, en Medina de Pomar" en Redondo Cantera, Mª J. (coord.) *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento.* Universidad de Valladolid. 2004 pp. 517-532 y De Carlos, Mª Cruz "El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales" en *Arte y Diplomacia….op. cit.* pp. 247-274.

17 Hecha para la corte de Valois a principios de siglo XV con oro perlas y escenas de la vida de Santa Inés en esmalte. Tras diversas vicisitudes en los siglos XV paso a la corona inglesa. En la Jornada de Inglaterra le fue regalada al Condestable, quien a su vuelta le añadió una franja en el pie con una inscripción en latín en la que agradecía a Dios haber regresado vivo de la Jornada. Añadiendo al valor material y artístico un carácter votivo, la donó en 1610 al convento de Clarisas de Medina de Pomar, panteón de los Velasco vendida a finales del siglo XIX, fue adquirida por el British Museum. Véase Aurelio Barrón, op. cit. y De Carlos, *op. cit.* pp. 247-274.

de algunos de ellos como el Augusto Tizio, secretario de Don Rodrigo de Castro arzobispo de Sevilla, de Granada y virrey de Nápoles quien, para el Colegio de Monforte, estaba interesado en la obra de arte de calidad. Las piezas artísticas que encargó o adquirió fueron todas de índole religiosa y las apreció ante todo por su valor devocional y piadoso. Tizio su secretario para asuntos italianos fue quien realizaba sus encargos. Son conocidas las decisiones del duque de Toscana, Francisco de Médicis, cuando hizo posponer a Juan de Bolonia otros trabajos que estaba realizando para él mismo, para que realizara la estatua orante para el sepulcro de don Rodrigo[18]. A través del mismo Tizio, el duque de Toscana adquirió un crucificado de tamaño natural a Valerio Cioli, pues los buenos haceres del secretario Tizio decía que el cardenal don Rodrigo, "es pariente en cuarto grado y servidor de sua serenissima casa"[19].

Por el contrario Giovanni Gradgnani oblato del Santo Sepulcro, secretario del duque del Infantado, embajador español ante Inocencio X, fue uno de los agentes que defendían en Madrid los intereses de Milán. Al llegar a la Corte consiguió una carroza y servidumbre competente, gastos necesarios que permitieron al agente obtener la "confidencia familiar" de muchos ministros "sirviendo a muchos de ellos en persona y con carroza" [20]. Era necesario conocer en profundidad el funcionamiento interno de la Corte y saber relacionarse con los hombres que dominaban los resortes políticos de la monarquía, el saber utilizar el tono justo con una persona de relieve, convencer a un secretario, mostrarse atento para ofrecer gentilezas y gratificaciones –un paseo en carroza, regalos con motivo de las festividades tradicionales o a escondidas y propinas consistentes. Los agentes, para mantenerse en estado de modesta honorabilidad, pedian constantemente dinero a Milán, pues era tarea principal de todo enviado a la corte exagerar en persona o mediante los memoriales, las dificultades por las que estaba atravesando la ciudad, sobre todo ante el valido. Incluso se llegaban a incluir en los viajes reales como el de 1646 a Zaragoza y Pamplona. Anselmi ha sacado a la luz la figura de otro agente, Juan Rubio de Herrera, quien trabajó en Roma para el III duque de Alcalá y cuando fue virrey de Nápoles, fue a su vez agente de la Reina en 1629 y del duque de Medina de las Torres. Su hermano mayor y el hijo de este, don Juan de Córdoba tuvieron un destacado papel en relación con los bronces y yesos adquiridos por Velázquez[21]. Al mismo tiempo que, entre otros, actuaba en Italia el flamenco Henrique van Vluete (La Fluete) como agente de Felipe IV[22], en Madrid en la década de los sesenta Vieri de Castiglione trataba los negocios de los Médicis, cuando tras el conocido episodio del rechazo del cuadro del Cigoli por el embajador toscano monseñor Ludovico Incontri y pedida la opinión del pintor Nardi, asesor de don Luis de Haro[23], aquel protagoniza el envio de dos obras de Bernini como regalos para Felipe IV, un caballo de oro con la efigie del rey y un escritorio de cristales diseñado por el mismo artista para la reina[24].

---

[18] Esta llegó a Sevilla en 1598 y el duque envió al embajador toscano en Madrid, Francisco Guicciardini una cadena de oro para que la hiciera llegar al escultor por la diligencia puesta en el trabajo.

[19] Goldberg, E. *Op. cit.* pp 532-553.

[20] Signorotto, Gianvittorio. *Milán español. Guerra, instituciones y gobernantes durante el reinado de Felipe IV*. La Esfera de los Libros 2006. 251

[21] A. Anselmi " Arte, politica e diplomazia: l'esemplio dei due agenti spagnoli nella Roma di Urbano VIII" en *The Diplomacy of Art* op. cit. pp. 101-121. Para todo ello véase, Montagu, *The Burlington Magazine* 1983. 625-683 y S. Salort, *Velázquez en Roma, AEA* 1999 y la propia Anselmi en *Arte, politica, diplomazia. Il palazzo della Ambasciata d'Espagna presso la Santa Sede* 2001.

[22] Anselmi, A. "Politica y coleccionismo" en *El Mediterráneo y el Arte Español"*. Actas del Congreso del CEHA. Valencia 1996, Valencia 1998 2005-218; Salort Pons, S. *Velázquez en Italia*. Madrid Fundación del Arte Hispánico 2000.

[23] E. Goldberg "Spanish Taste. Medici Politics and a lost Chapter in the history of Cigoli's *Ecce Homo"*. *The Burlington Magazine* 134 (1992) pp. 102-110.

[24] García Cueto, D. "Noticia de dos regalos para Felipo IV, obras de Gian Lorenzo Bernini" *Cuadernos de Arte de Granada* 36, 2005 386-393.

Otros nobles usaron agentes para comprar obras de arte, pero ninguno tuvo los recursos y el acceso a los canales diplomáticos que tuvo don Luis de Haro. Además de Cárdenas, tenía al marqués de la Fuente en Vencia en 1653 , al duque de Terranova en Roma encargado de comprar estatuas para Felipe IV, incluso el conde de Ayala escribio a don Luis ofreciendole el *Pasmo de Sicila* de Rafael. En este tráfico artístico no era ajena la figura del propio papa Urbano VIII, quien pretendió mejorar sus relaciones con la corona española y para lo que revistió una gran importancia el viaje de su sobrino el cardenal Francesco Barberini, sagaz diplomático, gracias a cuya relación escrita por Cassiano dal Pozzo conocemos un fiel reflejo de los modos de hacer, de vivir y de regalar en la corte española en su conjunto: corona, iglesia y alta nobleza[25].

## Regalos devocionales

Cualquier regalo, especialmente los provenientes de Roma, debía hacer hincapié en un significado religioso o simbólico, como los cuatro anillos de oro con diferentes piedras preciosas, que Inocencio III regaló a Ricardo Corazón de León, con la aclaración "deseamos, que en un sentido espiritual comprenda el significado de estos anillos, de su forma, numero, materia y color de modo que no vea el regalo en su aspecto del valor material sino en su significado místico". Al tratar el intenso tráfico de objetos de lujo entre Italia y España, Gonzalez Palacios abunda en el capitulo de los regalos devocionales[26]. Entre estos podrían citarse los más notorios que el Gran Duque de Toscana envia a Felipe II: el crucifijo de Cellini para el Escorial, el Calvario de plata y ébano que Blanca Capello envió a Felipe II 1573 – que a su vez le había sido regalado por Gregorio XIII. El agente que actuó en estos regalos fue Gonzalo de Liaño, quien trabajó con interés sobre las copias de la *Anunciación* (Fig. 1), pintura trecentista florentina, deseada por muchas personas de la Corte. Debían ser hechas por pintores de renombre y el Gran Duque Fernando las procuró con interés. Al fin Liaño pudo enviar varias copias, al príncipe Felipe, a Isabel Clara Eugenia, a la condesa de Olivares. Muy comunes eran los cuadros romanos de piedras duras con relicarios: uno con la *Adoración de los Magos* (Fig. 2), varios de Gasparo Mola, como uno con la *Anunciación* que Urbano VIII mandó en 1633 a la embajadora de España. Uno de los objetos, regalos papales que ha suscitado interés por la controversia de su finalidad, son las cajas de ébano y cristal de roca de las que se conserva un ejemplar en el convento de Santa Clara de Monforte, pues, según la tradición, las enviaba el papa a los monarcas católicos de las casas reinantes europeas por el nacimiento de un heredero y contenían las ropas bendecidas para su bautismo[27]. Más recientemente González Palacios ha demostrado la imposibilidad de este fin (Fig. 3)[28].

---

25 Anselmi, A. *Il viaggio de Casiano del Pozzo* 2 vols. Ediciones Doce Calles. 2004.

26 *La colección Real de Mosaicos y Piedras Duras*. Museo del Prado 2001, llama a su primer capítulo "Puentes de piedras duras. Relaciones entre España e Italia". Allí recoge cuanto hay de publicado y sus investigaciones sobre los regalos tanto de corte como religiosos.

27 Sobre la existente en el convento de San Pablo de Valladolid ya existían dudas por la diferencia de fechas de su atribución, véase J.Urrea, quien plantea la posibilidad de que fuera regalo de Lerma a dicho convento. Podemos sugerir aquí que quizás también podría haber sido donación del conde duque de Benavente, en cuyo inventario realizado en el palacio de Valladolid figuraba una caja con esas características. Véase E.García Chico *Documentos para el estudio del arte en Castilla*. Valladolid, vol. III, parte I.

28 "Le fase benedette e i loro contenitori" en *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*. Electa Milano 2004. pp. 41-47. En la visita de Barberini a la Corte de Madrid, Cassiano anota que los fajos y lencerías bendecidos por el Papa y enviados a la infanta niña, junto con la joya-reliquia de San Lorenzo, y que recogió la condesa de Olivares, venían en dos cofres y que fue Ascanio Filomarino quien los presentó el 6 de Junio. Cfr Anselmi, *Ilviaggio.*

Figura 1. Alessandro Allori. *La Anunciación.*

Con ocasión del encargo de dos pinturas de Florencia como regalos para la mujer del duque de Lerma para la marquesa de Denia y la del Valle en 1599, el agente florentino en la corte española escribía a los pintores Ligozzi y Passignano sobre el gusto español y ya en 1590, el embajador florentino había avisado a un pintor que dos pinturas para el conde de Chinchón debían tener actitudes honestas y observar el *decorum* en las posturas de los apóstoles, algo contra lo que ya criticó el padre Sigüenza: "el gusto de los españoles que aman dulzura y lisura en los colores, harto apacible y de mucha devoción", cuando ya en Italia se apreciaba mucho más la verdad que la belleza. Este gusto duró durante el reinado de Felipe III.

El intercambio de regalos devocionales fue constante también entre España y Flandes. En la documentación de las Cédulas de Paso –tráfico aduanero entre España y Flandes–, se encuentran numerosas notas sobre los constantes regalos que se intercambiaban entre ambas cortes[29], entre los que se entremezclan objetos devocionales con otros suntuarios. Así en 1598, el archiduque Alberto a través de Pedro Sans envió a Felipe II reliquias para el Escorial junto con las tapicerías

[29] García García, Bernardo J., "El legado de arte y objetos suntuarios de las testamentarías de Isabel Clara Eugenia y el Cardenal Infante (1634-1645)" en *La Diplomacia en el Arte….op. cit.* pp. 135-159.

Figura 2. *Retablo relicario.* Roma. Principios siglo XVII. Monforte de Lemos. Museo de Arte Sacro.

Figura 3. *Arqueta de Jueves Santo.* Roma. Principios siglo XVII. Monforte de Lemos. Museo de Arte Sacro.

de los Cuatro Elementos y las de los Planetas, mientras que para los conventos e iglesias como limosnas y ofrendas de devoción iban los rosarios de diversos materiales, raros, las reliquias, relicarios, imágenes de la Virgen, Niño Jesús y Santos, medallas devocionales, tapices, colgaduras y frontales de altar. Las lámparas y candelabros constituían regalos usuales desde la antigüedad. Al convento de las Descalzas la archiduquesa hacía constantes envíos: un tabernáculo de madera dorada forrada en blanco con cuatro columnas y el retrato de su alteza con ramilletes de madera plateados para poner flores, candeleros de bronce para adorno de la capilla donde está enterrada la emperatriz Maria y sobre todo fue ella la que compro y envió los tapices de la Eucaristía de Rubens. Entre los cuadros que se enviaron en 1629 y que llevó Rubens figuraban los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón acompañados de "un rosario de calambuco tachonado de diamantes y oro que va en una caja larga cubierta de encerado verde y dos pares de guantes de ámbar regalo de la reina a la infanta"[30].

## Dimensiones diplomáticas del tráfico de objetos religiosos

Como se ha dicho más arriba era práctica habitual en elsiglo XVII hacer pensar que se iba a pagar la obra de arte deseada, mientras se movían los conductos diplomáticos para que se la regalasen. Tal fue el caso de la negociación para conseguir el *Rapto de Helena* de Guido Reni para Felipe IV, en el contexto del diálogo diplomático entre el conde de Oñate, embajador ante la Santa Sede y el cardenal Barberini, sobrino de Urbano VIII, que negociaba las condiciones, negociaciones comenzadas en 1626/7 –1629 en paralelo a la negociación sobre la posesión de Valtelina, que creaba problemas en la guerra de Sucesión de Mantua[31]. Otro importante ejemplo de la retórica diplomática de Barberini fue el envio a Felipe IV de la réplica de la placa de Algardi en la que se representa a Atila prometiendo al papa Leon el Grande que no atacaría Roma, con el rótulo *PAX CHRISTIANA:* Atila no ataca a Roma en reconocimiento del poder espiritual y autoridad del papado. Barberini se la envia a Felipe IV en 1659 fecha de la Paz de los Pirineos, siendo en este caso retóricos los modelos visuales: el rapto se iguala a la peligrosa acción de la monarquía hispana (rapto de territorios al norte de Italia) (Fig. 4). Un capitulo muy interesante para conocer las dimensiones diplomáticas del tráfico de objetos religiosos y obras de arte, la muestra la actitud de Barberini y su agente en la corte inglesa Gregorio Panzani para mantener el difícil equilibrio entre el ornato de la casa de la reina, a la inglesa, y su capilla privada, equilibrio que estuvo varias veces al borde de la ruptura. Los exquisitos recovecos diplomáticos ideados por Barberini para hacer que fuera el propio rey quien eligiera un cuadro preciso, iba siempre precedido por los deseos de la reina de obtener alguna reliquia preciada, y era esa, la via diplomática del cardenal, el único camino para obtenerlas, haciéndola saber la enorme dificultad en conseguirlas, lamentando la escasez existente, máxime cuando los deseos eran de autenticidad y de mártires insignes, pero dado que la recipiendaria era sobrina del Papa – continuaba con teatral falsa modestia– "siento que la que le envio no será de la calidad que merece su magestad. Es un ornamento mucho mas ordinario de lo que yo querría enviar a una reina, máxime siendo yo un donante mas devoto que rico"[32]. El cardenal

[30] Sobre la práctica de regalar guantes hay una curiosa referencia contemporánea: "no encargueis cosas a ministros, sin pagarles adelantado su trabajo, prometiéndoles guantes el dia del despacho, porque de otra manera se entretendran un siglo". Alonso de Almeida *Pretendientes en la tierra*. Lima 1644. Véase notas 32 y 37.

[31] Obra que Guido Reni no la quiso enviar a Monterrey, embajador que sucedió a Oñate, sino al propio Barberini.

[32] S. Madocks Lister. "Trumperies brought from Rome. Barberini Gifts to the Stuart Court in 1635" *The Diplomacy of Art*, op. cit. p.151. La correspondencia informaba detalladamente sobre el protocolo del regalo. Panzani relata algunos de los presentes que iba haciendo a la reina de parte del cardenal: 6 docenas de guantes perfumados, cordones de seda hechos en Roma

Figura 4. A. Algardi. *PAX CHRISTIANA*. Réplica del retablo del Papa León y Atila. Patrimonio Nacional. Madrid.

informaba a Panzani cuidadosamente de las caracteristicas del relicario, haciendo especial hincapie, por supuesto en el aspecto devocional, mientras que la reina comprendiolo así: "muy bello, muy bien labrado y los cristales muy raros".

Una de las actividades más importantes de la legación papal durante el verano madrileño de 1626 fue la de visitar las diferentes residencias reales, así como la de hacer visitas de cortesía a las casas nobles más importantes de la Corte, con el propósito de conocer a los homólogos españoles y disfrutar de sus colecciones artísticas. Cassiano describe estas visitas suministrando valiosas observaciones sobre las colecciones, el protocolo y la agradable hospitalidad de los españoles. Como en toda visita de Estado uno de los momentos mas importantes y delicados llegaba al término de la misma, cuando los invitados y el anfitrión intercambian regalos como expresión de

muy estimados, cinco medallas hechas de mosaico de la C*onfesión de san Pedro* y algunas piezas de joyería hechas en Paris, mientras Carlos I el gran coleccionista preguntaba cuando llegaban los cuadros que iba a enviarle el cardenal. En 1636 George Conn fue como agente llevando una larga lista de galanterías o pequeños objetos, guantes perfumados con ambar gris, 40 cajillas de lata, adornos para el peinado, un cuadro de *Santa Catalina con la Rueda de* Annibale Carracci y un bello relicario de Santa Elena hecho por el platero del papa Francesco Spagna sobre dibujo de Bernini.

gratitud y respeto mutuo. Cassiano se esfuerza considerablemente en describir los regalos traídos desde Roma en nombre del papa para los miembros de la familia real y de la Corte, así como de los que le correspondieron los españoles[33].

En la detallada relación de Cassiano al respecto son reconocibles el uso del regalo y el papel de la diplomacia. Como se puede observar a lo largo de los siglos XVI y XVII los monarcas españoles regalan siempre cadenas de oro en señal de agradecimiento por los servicios prestados. Así Carlos V al barón Dietrichstein, Felipe II al gobernador de Filipinas Guido de Lavazares y Felipe IV a los componentes del numeroso séquito de Barberini, variando el grosor y peso de la misma. La actitud del enviado papal respecto a los regalos que se le hacen en la Corte resulta muy ilustrativa del exquisito protocolo diplomático: Barberini no aceptó –siempre según el relato de Cassiano– un solo objeto de material precioso, ni medallas de oro ni otros, y sí, sin embargo y con enorme agrado, los magníficos caballos que el Conde Duque le obsequió, dejando cualquier actividad que estuviera realizando para contemplarlos y alabarlos. Según la descripción solo aceptaba bandejas, cajas con pastillas y cosas de olores, y otras de materiales exóticos traídos de las Indias, así como ropas litúrgicas bellamente bordadas[34]. Obviamente los realizados por el embajador pontificio fueron regalos de índole religiosa: medallas, rosarios, relicarios y pequeños cuadritos pintados sobre ágata, al estilo de los citados de Segismundo Laire o de Jacques Stella, tan activos en Roma en aquellos años, detalladamente escogidos entre los cofres que había traído consigo, para cada visita que Barberini realizaba.

## Reliquias y relicarios

En todas las cortes europeas el significado de las reliquias no se limita a una mera manifestación de religiosidad, sino que implica todo un complejo simbolismo religioso y que de alguna forma esta estrechamente ligado a la significación política y dinástica: el tráfico de reliquias, los intercambios entre obispos o entre reyes, o la "politica de halagos" de la emperatriz Maria de Hungría, a la catedral de Praga por ejemplo, así como el activo papel que los embajadores tuvieron en las diferentes contiendas, a requerimiento de los reyes para su salvaguarda. La utilización de los relicarios como regalos diplomáticos en España se remonta al siglo XII, cuando se trasladaron las reliquias de san Fructuoso obispo de Tarragona desde la costa ligur dentro de los pactos para favorecer la navegación mercantil.

En el intercambio de regalos realizado durante la visita de Barberini a España, las reliquias ocupan un lugar preferente[35]. La de San Lorenzo–joya para la infantita, que expresamente agradeció la condesa de Olivares como "muy bella y apropiada, ya que aparte de pertenecer a aquel gran santo, en la elección que Su Santidad había hecho demostraba el afecto que tenía hacia su Alteza y hacia la nación". Lo habitual en los regalos femeninos fueron pequeños relicarios de mano, de cristal, guarnecidos de oro esmaltado negro con importantes reliquias, que entregó a la Reina y como bagatelas a las duquesas de Gandia, a la reina de Hungría, a la condesa de Lemos y a la de Olivares (Fig. 5). Este tipo de objetos eran de tono menor como los pequeños cuadritos en piedra con figuras devocionales en lapislázuli, que para Barberini entraban en el mismo apartado que los

[33] Jordan, William B. *Juan van der Hamen y Leon y la Corte de Madrid*. Exposición Madrid /Dallas. Patrimonio Nacional 2005. 206.

[34] Resulta interesante la diferenciación que se hace de estos recipientes utilizando diferentes términos: *casse, cassete*….

[35] Cartas de nov dic 1633 de Barberini al nuncio Cesare Monti en relación con reliquias y relicarios y libros, enviados desde Roma para la condesa de Olivares, las monjas de la Encarnación y para la infanta descalza que se habían entregado a Clarasvalles en Barcelona [ASV Segreteria di Stato. Spagna b 344 ff.237v-240, cfr. Anselmi *Ilviaggio... Op. cit.*

Figura 5. *Relicario de Santa Ana.* Italia. Principios del siglo XVII. Monforte de Lemos. Museo de Arte Sacro.

Figura 6. *Tesis de Dña. Catalina de la Cerda* con crucifijo italiano del siglo XVI. Roma. Mediados del siglo XVII. Monforte de Lemos. Museo de Arte Sacro.

guantes perfumados y las coronas[36]. En la misma descripción pormenorizada de las regalos principales presentados a los reyes, cuadros de marfil, lapislázuli y ágata junto con guantes, fuentes de ágata, medallas de oro y de plata con sus correspondientes indulgencias[37], el conjunto para la reina de pequeños cuadritos pintados sobre jaspe y ágata, de muy buena factura, que "usan en España las damas en sustitución de joyas o relicarios".

Así pues el relicario tenía una doble consideración: joya preciada por su valor intrínseco religioso y alto contenido estético su contenedor (Fig. 6), buscando la rareza y preciosidad de materiales y hechuras, pero al mismo tiempo agrupado con medallitas y pequeños obsequios devocionales, que se regalaban en cantidad. No deja de ser curioso que Barberini queriendo de algún modo contribuir a la curación de la grave enfermedad del cardenal Guzmán, enviase personalmente a la marquesa de Carpio en una bolsita con diversas reliquias de paño un relicario de San Francisco, de San Felipe Neri.y del beato Avellino que envió junto con su médico "comunicándole el deseo de su

[36] Precisamente estos junto con a unas joyas de ámbar fueron rechazados por la condesa, comentando Cassiano de la rigidez que Olivares y su familia mostraban en la no aceptación de regalos. *Ibidem* fol 79.

[37] *Ibidem* fol 167 "de la tenería de la princesa Giulia de Este" con un adobado muy especial que debía competir con los que aquí se utilizaban a su vez como regalos y que constituyeron buena parte de los presentes que la nobleza ofreció a Barberini en correspondencia, junto con otros tipos de cajas con perfumes diversos y ropas litúrgicas bordadas con primor que fueron aceptadas por el cardenal, quien a su vez rechazaba todo lo que fuera joya de valor.

curación por intercesión de aquellos santos, le presenta al médico, pero deja claro que aquellas reliquias y las medicinas eran un préstamo y no un regalo"[38].

La costumbre del regalo devocional procedente de la Santa Sede formado por reliquias y costosos relicarios continua a lo largo de los siglos, pero siempre junto con alguna otra obra de arte. Así se registra incluso ya en 1702, entre los regalos del cardenal Carlo Barberini legado pontificio en Nápoles a Felipe V. Le hace llegar como regalo de Clemente XI una reliquia de la Vera Cruz y de su propia colección un tabernáculo, una taza de ágata cubierta de piedras preciosas, cuarenta cajas con hierbas aromáticas y medicinales, junto con dos esculturas una de Diana en mármoles de colores y una de Hércules en mármol blanco, el *Hércules niño matando al dragón,* realizado en 1617, hoy en el museo Getty de Malibu[39].

[38] Anselmi *Op. cit.* pp. 180 y ss.

[39] Simal López, M: "Isabel de Farnesio y la colección real española de escultura. Distintas noticias sobre compras, regalos, restauraciones y el encargo del "Cuaderno de Aiello". *Archivo Español de Arte,* nº 315 (2006) 263-278, nota 17.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# CREATIVIDAD Y SUMISIÓN AL PODER DE LA IGLESIA: JUAN DE PORTOR Y CASTRO Y SU *CUADERNO DE ARQUITECTURA* MANUSCRITO, UN TESTIMONIO EJEMPLAR (1708-1719)

GENEVIÈVE BARBÉ-COQUELIN DE LISLE
Sorbonne Nouvelle - Paris 3

En estas Jornadas de historia del Arte dedicadas a Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX me ha parecido oportuno detenerme aquí sobre el poder eclesiástico y su importancia en la elaboracion de las construcciones religiosas.

Voy a hablar de un manuscrito que se inscribe en la órbita de la obra teórica de Andrés y Alonso de Vandelvira, el cual merecería acceder pronto a la publicación con su transcripción y una introducción poniendo de relieve su interés excepcional para la historia de la teorización y de la pedagogía del Corte de Piedras o Arte de la Montea.

Por otra parte este manuscrito es muy importante como aportación para la historia de las relaciones artísticas entre Andalucía y Galicia en la época barroca y de su orientación por el poder eclesiástico. La personalidad del autor del manuscrito es un enigma difícil de dilucidar ya que desaparecieron archivos. Sin embargo la espontaneidad que le impulsaba a introducir reflexiones personales en las páginas de su cuaderno me ha ayudado a través de una lectura atenta a esbozar algunas facetas de su perfíl psícológico y social: hombre profundamente religioso, constructor, matemático de alto nivel científico y de gran curiosidad.

Llamé ya la atención hace años sobre Juan de Portor y Castro y su manuscrito en mi edición del tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira[1] y ahora me ha parecido necesario después de mucho tiempo de silencio debido a circunstancias adversas volver a llamar la atención sobre este cuaderno de arquitectura conservado en Madrid, que estaba destinado a publicarse en la colección de ediciones de tratados de arquitectura del centro de Churubusco (Méjico) bajo la dirección del eminente doctor arquitecto Carlos Chanfón Olmos. Desgraciadamente se interrumpió brutalmente la carrera de Carlos Chanfón a la dirección del centro, quedando parada la colección y anulada la publicación del Cuaderno de Juan de Portor y de su transcripción sin poder ni siquiera recuperar el microfilm y sin encontrar en adelante otra posibilidad de publicación.

[1] BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève: *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira* Madrid-Albacete, (1977) 2 vol.

En homenaje a Carlos Chanfón, ahora fallecido, he querido reanudar el proyecto entonces frustrado por su dimisión forzosa, con criterios procedentes de los que yo había concebido para mi edición del tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira, dando la pauta para otros trabajos de la misma índole muy necesarios para el conocimiento en profundidad de la arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII[2].

Debo recordar que antes de que aquel manuscrito y su autor suscitaran mi interés, había llamado la atención de eruditos gallegos, entre ellos a Manuel Murguía quién en 1884 escribía lo siguiente: "¿Sábese acaso quién era Juan de Portor y Castro que en 1714 reclamaba con los llamados arquitectos Pedro de Vidán, Fernando Salcedo, Francisco Herrera y Francisco Estévez, las prerogativas propias de su profesión? No, por cierto, y nosotros no dudaríamos en confundirle con los demás que pertenecen a esa multitud rutinaria y de escasas dotes que se apellidaban maestros de obras, sin más razones que el de haber corrido con algunas, si no hubiesemos visto su *Tratado de Arquitectura*, manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional y que indica desde luego que no era hombre tan ajeno al arte que profesaba, que no le ejerciese con entero y perfecto conocimiento". En una nota añadía: "El trabajo de Portor es extenso y demuestra sus grandes conocimientos en el arte que profesaba. Titúlase "Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro." Insiste Manuel Murguía en que está escrito de su mano y es obra digna de estudio, especificando que según su conocimiento por de pronto Portor era el primer arquitecto gallego que había escrito un libro didáctico sobre su profesión[3].

Posteriormente hemos podido encontrar otra alusión a Juan de Portor en el libro de José Cousuelo Bouzas *Galicia artistística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* y luego en el libro de Antonio Bonet Correa *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*[4], pero estos dos trabajos no traen ningún dato más teniendo como fuente el citado texto de Murguía. Así, desde la afirmación de este autor se ha venido diciendo que Juan de Portor era gallego pero sin preocuparse demasiado de saber donde se había desarrollado su actividad arquitectónica. En realidad la cuestión difícil de averiguar era si ésto sólo quería decir que de Galicia procedía su familia o si verdaderamente había nacido y había vivido allí antes de ir a Granada donde parece que se desarrolló gran parte de su trayectoria artística y de la redacción de su libro.

Por suerte el investigador Miguel Taín Guzmán, profesor en la Universidad de Santiago de Compostela y autor de interesantes trabajos sobre la arquitectura gallega, ha encontrado recientemente más datos sobre Juan de Portor y Castro y su trabajo bajo la dirección de Domingo de Andrade en la catedral de Santiago de Compostela. Este autor sugiere que nuestro Juan de Portor y Castro pudiera ser hijo de Juan de Portor y de Catalina de Castro, vecinos de Lucas Antonio Caaveiro en la parroquia de Santa Susana y haber recibido de aquel gran arquitecto una buena formación arquitectónica. A finales de 1700 se le encuentra firmando como fiador de Domingo de Andrade en un contrato para la antigua capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la iglesia parroquial de Santa María Salomé, también en Santiago[5]. Encontramos más tarde una transcripción de algunos fragmentos del cuaderno de arquitectura de Portor en una publicación colectiva sobre las fuentes escritas de la arquitectura y del urbanismo en Galicia[6].

---

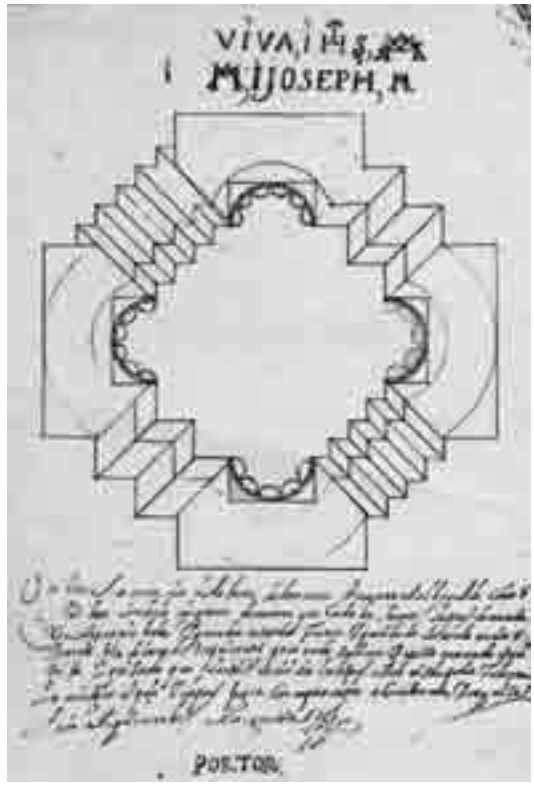
[2] En mi introducción a la edición del *Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira* dedicaba las páginas 30, 31 y 32 al manuscrito de Juan de Portor .

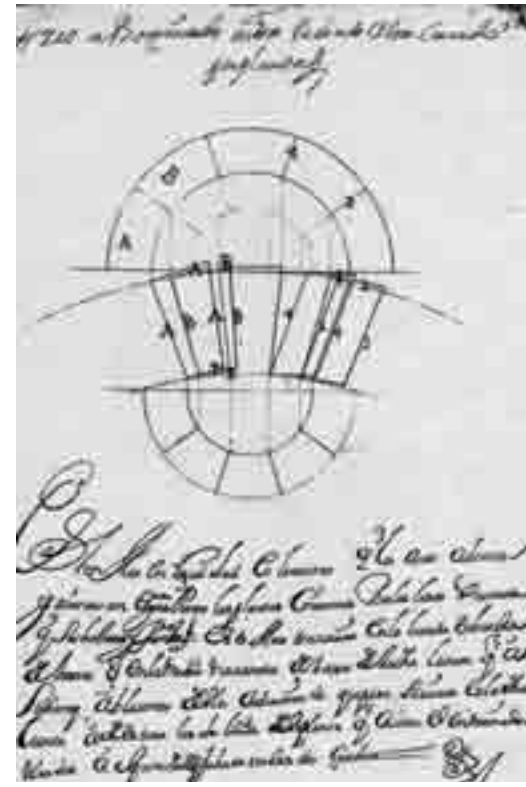
[3] MURGUÍA, Manuel, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*. 1884. p. 137.

[4] BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1974.

[5] TAÍN GUZMÁN, Miguel*: Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712*), O Castro Sada, A Coruña, 1998, 1, pp. 65-68 y p. 269.

[6] TAÍN GUZMÁN, Miguel: "O Barroco", en VIGO, Alfredo (coord.) *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (Séculos XI-XX),* Xunta de Galicia, Santiago de Compostela. 2000.

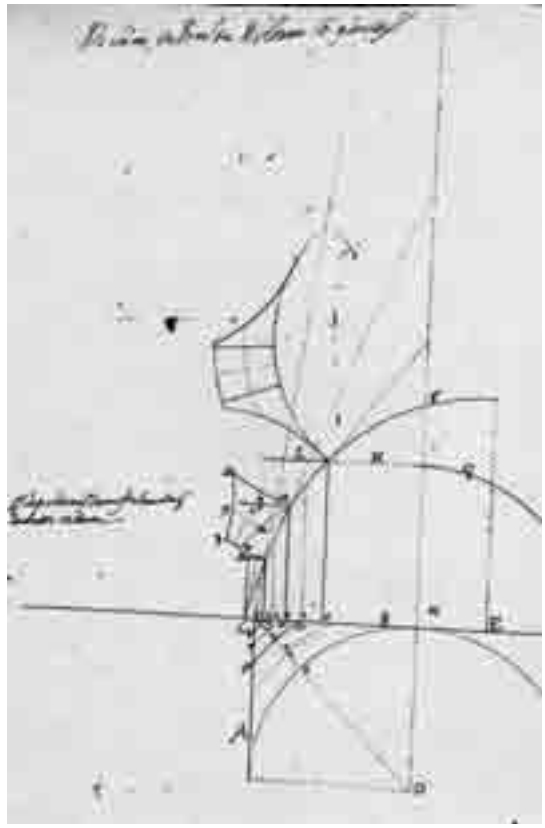


Figuras 1-2. Juan de Portor, *Cuaderno de Arquitectura*, Madrid, Biblioteca Nacional.

La lectura atenta del *Cuaderno* de Juan de Portor y Castro (Figs. 1-4) que en realidad es un conjunto de varios cuadernos de distintos tamaños escritos en varios momentos de su vida es lo que nos permite adelantarnos un poco en el misterio que rodea su trayectoria. Dentro de sus aportaciones de muy alto nivel sobre el arte de construir y en su caso esencialmente edificios religiosos, aparecen reflexiones de carácter más personal: una de ellas aparece en el folio numerado arriba 31 y abajo 41 y titulado *Plantas por cara del arco antecedente por esquina y rincón en acente de cava.* Dice "adviertase que todos los arcos en acente de cava tienen los bolsores por la boca esta cercha y que en él no estuviere demostrada ha sido por aligerar porque entendido por uno como se hace excusado es demostrarlo en todos, con que no se atribuirá a ignorancia de que Dios nos libre Amen Granada 8 de septiembre de mil setecientos y ocho. Asistiendo en San Felipe Neri. Gloria in excelsis deo".

Estas líneas nos revelan el carácter fuerte de un hombre consciente de su valor científico y que odia la ignorancia, como lo vemos también en el folio numerado 39 y 42: (Se trata de *Bóveda en rincón de claustro capialzada oblicua para una escalera sin gradas*) "este corte es en mi sentir el corte de más inteligencia que hasta aquí he puesto". Es muy religioso y está trabajando en Granada. Conviene ahora que nos transportemos en el espacio a aquella Granada de los primeros años del siglo XVIII para intentar situar el manuscrito y su autor. De Juan de Portor y Castro podemos suponer por la extrema piedad que manifiesta a lo largo del manuscrito y por la alusión que hace a su presencia en San Felipe de Neri que fue miembro de esta congregación fundada por aquel



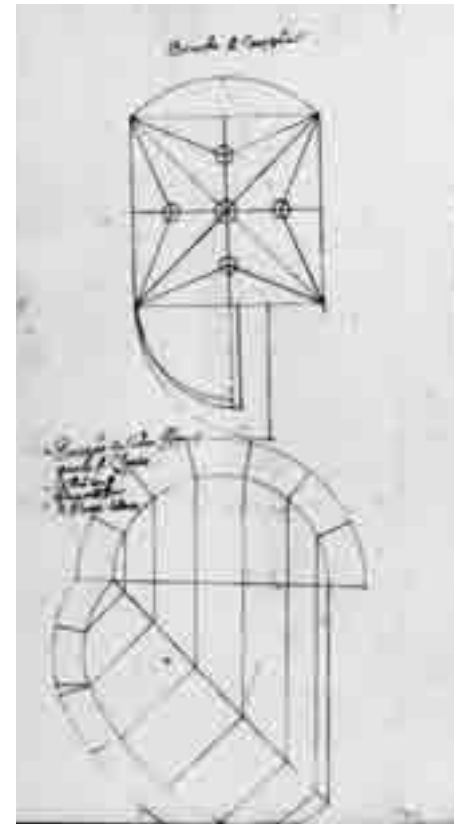


Figura 3 y 4. Páginas del cuaderno de Juan de Portor.

santo. Hemos podido comprobar que había en Granada un convento y una iglesia de san Felipe de Neri fundados en 1695 por sacerdotes regulares italianos y situada sobre el emplazamiento del actual 43 calle de San Jerónimo. Desgraciadamente las tropas de Napoleón destruyeron el convento y pereció todo lo que encerraba y luego sus ruinas sirvieron de depósito de carbón y de abonos con lo cual no hay posibilidad de acudir a un archivo ni tampoco en la catedral. Por los años ochenta del siglo XX estaba en vías de restauración y ocupada por los Padres Redentoristas, llamándose Santuario del Perpetuo Socorro.

Felizmente encontramos algunas indicaciones sobre la fundación en la *Guía de Granada* de Manuel Gómez Moreno publicada en 1892. El ilustre granadino alude a ella con el título de "Exiglesia de San Felipe Neri, hoy Escuela de Bellas Artes". Nos cuenta que en 1671 cuando se estableció en Granada la congregación del Oratorio de San Felipe Neri se pensó en construir "este suntuoso templo, el más notable en Granada de aquella época"[7]. Las trazas elegidas fueron las de Melchor de Aguirre, el cual dirigió las obras hasta su muerte en 1695. La primera piedra se había puesto el 15 de septiembre de 1686 y la fachada lleva la fecha de 1699. El cuerpo de la iglesia se abrió al culto en 1717. Hoy la iglesia es la de los Redentoristas y se llama Iglesia del Perpetuo Socorro por su dedicación a la Virgen de este nombre.

[7] GÓMEZ MORENO, Manuel, *Guía de Granada*, 1892, edición facsímil, Universidad de Granada, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1982, pp. 378-380.

En 1849 Don Miguel Lafuente Alcántara había hecho una breve alusión a ella en un capítulo sobre los conventos de fraíles suprimidos en estos términos: "El oratorio de S. Felipe Neri: era una congregación de clérigos que, sin estar ligados con los votos de los regulares, vivían sometidos a reglas ascéticas: se establecieron en Granada a fines del siglo XVII". Dicho autor no daba ninguna información sobre el edificio y del convento ni sobre la iglesia[8]. En 1951 Santiago Alcolea la citaba brevemente insistiendo sobre su valor: "la iglesia de San Felipe Neri o del Perpetuo Socorro, de interés único por su sobrio y grandioso edificio de fines del siglo XVII"[9]. Esta magnífica iglesia toda de sillería merece estudiarse detenidamente.

La parte esencial del *Cuaderno de arquitectura* de Juan de Portor que en realidad es la reunión de varios cuadernos redactados en distintos momentos durante un período que según las indicaciones del autor va de antes de1708 a 1719, está constituida por un libro de cortes de piedras cuyos folios no miden todos igual. Lleva una numeración a partir del folio 1 "Arco en biaje por testa contra biaxe por plantas", pero esta numeración se altera rápidamente por añadirse varios folios de más pequeño formato.

Creo que es bastante adecuado hablar de cuaderno para hablar de estas hojas de Juan de Portor y Castro que intentaremos presentar al lector porque aquí no parece tratarse de unas páginas destinadas a la publicación sino de una especie de diario arquitectónico redactado a lo largo de varios años, en varias etapas, algo como lo que los italianos llamaban *taccuino.* De aquellos cuadernos de arquitectos muchos desaparecieron y sólo algunos han sobrevivido hasta ahora y han llegado a nuestras manos. Acordémonos del de Villard de Honnecourt. Uno de gran interés en España es el de Hernán Ruiz el Joven[10] porque su contenido nos da idea de lo que podía ser el trasfondo cultural de un arquitecto del siglo XVI en España y de la efervescencia imperante en Andalucía en aquella época.

El manuscrito tal como nos aparece ahora mide 23,5 por 36,5 cm. Las tapas de pergamino cerradas por dos lacitos de cuero están forradas interiormente de unas hojas donde están trazados dibujos geométricos, algunos de los cuales están plumeados y otros coloreados de amarillo. El primer grupo de cuatro folios es de dimensiones más reducidas (20,5 por 30,5 cm.) que los folios que siguen (22 por 34,2 cm.) y estos cuatro folios no llevan numeración. Sobre el primero de ellos que encabeza el libro encontramos el nombre del autor: *Cuaderno de arquitectura de Juan de Portor y Castro. Se acabó año de 1708 junio a los 27 dicho año;* luego encontramos en las últimas páginas las fechas 1718-1719 que deben de corresponder al final de la redacción.

El cuaderno, muy importante por su volumen de 101 folios y por la densidad y la calidad de sus textos y figuras parece haberse escrito en tres veces o más y no en dos como lo pensaba Manuel Gómez Moreno. En efecto vemos que en algunos folios Portor hizo dos numeraciones y que otros folios están sin numerar. Lleva una tabla de materias, lo que nos confirma el destino de su libro, no ser en cualquier manera propiedad privada de su autor sino tener un fíin pedágogico y didáctico y estar destinado a circular entres los maestros de obras y discípulos del autor. Lo curioso es que la tabla de materias parece no corresponder exactamente a todo el contenido de esta parte del manuscrito porque probablemente el autor lo completó después con otros folios.

Tenemos que detenernos atentamente de página a página a través de este manuscrito que esperamos mostrar no sólo como un recorrido a través del arte de construir sino también como un documento vital sobre su protagonista y el clima artístico en el cual trabajó.

---

[8] LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel (1849*) El Libro del Viajero en Granada* , segunda edición, Granada, 1981, pp. 264.

[9] ALCOLEA, Santiago, *Granada* , Barcelona, Aries, 1951 p. 168.

[10] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

Quiero insistir en la presentación de los capítulos del manuscrito como un diálogo con un interlocutor que es su discípulo a quién el autor trata al mismo tiempo de modo muy exigente y con cierto afecto y situando esta relación bajo el poder divino. Así tenemos un ejemplo en el folio numerado 22 con título *Caracol volado de ojo redondo en una planta cuadrada* que dice así: "con esta planta daremos fin a los caracoles de este género, que te prometo es una traza ésta de dos caracoles muy grave que por lo menos yo estoy muy pagado que aunque no es traza que se ofrece muchas veces ocasión para ejecutarla es traza para valerse de ella en una oposición como ya ha sucedido porque fue una de las trazas que valieron a un maestro mayor en la Santa Iglesia de Granada Juan de Aranda Salazar en la oposición que tuvo con el maestro Bartolomé de Lechuga en dicha iglesia de Granada y ahora te suplico por amor de Dios que me encomiendes muy de veras a su divina magnitud, que Dios te lo premiará en pago del trabajo que puedes considerar que esto me costó el ponerlo en la forma que ves. Deus Superomnía"[11].

Fenómeno importante y desde luego interesantísimo para el historiador del arte es el de los intercambios artísticos entre Andalucía y Galicia en los siglos XVII y XVIII pero me parece que en el caso de la teorización del corte de piedras en la cual Juan de Portor da la prueba de haber alcanzado un nivel muy elevado es fundamental la aportación andaluza del siglo XVI llevada a la madurez por Andrés de Vandelvira y su hijo Alonso, seguidos por otros entre ellos Ginés Martínez de Aranda, autor de un manuscrito cuya copia fue objeto de una edición publicada en 1986 por el CEHOPU[12].

Antonio Bonet Correa quería considerar en cuanto a la influencia andaluza sobre Galicia que sus causas eran accidentales dentro de la situación artística de la España de entonces más que debidas a un determinismo geográfico. En realidad fue un hecho eclesiástico, el acceso de don Maximiliano de Austria a la sede de arzobispo de Santiago de Compostela, que en 1603 fue al origen de la llegada a la ciudad de Ginés Martínez de Aranda que fue uno de los arquitectos que iban a introducir en la capital gallega la aportación andaluza. Maximiliano había sido abad de Alcalá la Real desde 1582 hasta su llegada a Santiago. El arquitecto trabajó a fines del siglo XVI en la construcción de la iglesia de la Mota de Alcalá la Real de la cual era abad Maximiliano.

Tres meses después de la entrada del prelado Maximiliano en Santiago de Compostela Ginés Martínez de Aranda sucedía como maestro de la catedral a Gaspar de Arce "el Viejo" despedido por el cabildo. Con el apoyo de su potente protector hasta 1606 el arquitecto andaluz iba a ser el árbitro de la nueva arquitectura religiosa compostelana.

La historia de Juan de Portor y Castro se inscribe en la prolongación de esta historia de las relaciones entre Galicia y Andalucía: las investigaciones de Miguel Taín me dejan entrever la posibilidad de idas y vueltas entre Granada y Santiago de Compostela, las cuales según la fechas que podemos encontrar indicadas en el *Cuaderno* cuya parte principal estuvo redactada en Granada y los folios añadidos redactados hasta las fechas "Noviembre 30, miércoles, San Andrés me valga, 1718", "Diciembre 4, 1718, domingo a la 1 de la noche" (folio sin numerar), "Día de Reyes a 6 de enero del año del Señor 1719", podrían situarse después de la redacción del cuaderno principal y antes de las fechas finales.

Sabemos que a pesar de que San Felipe Neri no pensaba en difundir su congregación ella tuvo mucho éxito y se extendió hacia España donde la primera casa fundada en 1645 fue la de Valencia cuyo fundador era Luis Crespí y Borja, canónigo de la iglesia metropolitana, más tarde obis-

---

11 Latín: Deus super omnia. En cuanto a los textos de Portor he modernizado la ortografía para mejor comprensión del lector.

12 MARTÍNEZ DE ARANDA, Ginés*: Cerramientos y Trazas de Montea*, CEHOPU, Madrid, 1986. En esta edición José Mañas afirma erróneamente que no mencionaba este tratado en mi estudio sobre Alonso de Vandelvira, lo que aparece en el tomo 1, p. 31. 13(95v) de una numeración añadida después a lápiz probablemente por un estudioso de la B. N.

po de Orihuela y luego de Plasencia. Importante figura de aquella congregación del Oratorio de Valencia fue el padre Tomás Vicente Tosca (1651-1723) autor de obras sobre física y matemáticas con las cuales percibimos cierto parentesco en el *Cuaderno de Arquitectura* de Juan de Portor. Los contactos posibles de nuestro misterioso autor del *Cuaderno* con personalidades de alto nivel intelectual y moral como Vicente Tosca y otros miembros del Oratorio pueden explicar en cierto modo su carácter independiente aunque muy religioso. En mi estudio sobre el *Libro de traças de cortes* de Alonso de Vandelvira había señalado otros dos cuadernos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid pero ni estos ni el de Hernán Ruiz tienen la coherencia y la madurez científica que se desprende del C*uaderno* de Juan de Portor que tanto por estas cualidades como por su volumen es de una importancia mucho mayor.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# MODA AL SERVICIO DEL PODER. LA VESTIMENTA EN LA SOCIEDAD NOBLE DE LA EUROPA CENTRAL EN LA EDAD MODERNA Y LAS INFLUENCIAS DE ESPAÑA

Milena Hajná
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Los objetos de uso cotidiano como trajes, muebles, tapices, tejidos de casa, formaban parte importante del espacio social y cultural de las residencias nobles entre los siglos XVI y XVII. Pese a su alto valor, los nobles consideraban necesarios estos objetos como medios utilizados para demostrar su presunta posición social[1]. Los trajes formaban parte del código social admitido, que estricta y precisamente determinaba el sexo, el estado civil, la riqueza y el cargo de cada persona en la sociedad de la Edad Moderna[2].

Los nobles estaban acostumbrados a tratar su persona como símbolo de su alta posición social, pero a la vez no podían eliminar los sentimientos básicos de miedo de la fragilidad física del cuerpo, causada por las enfermedades, por el envejecimiento y por la imprevisión. Es imposible apreciar, si se preocupaban más por su cuerpo físico y su existencia o por el aspecto e imagen social, cuyo descuido podía significar su muerte social[3]. En el libro de memorias del canciller mayor del Reino Checo Vilém Slavata de Chlum y Košumberk (1572 –1652, Fig.1)[4] está anotado un ejemplo interesante de la simultaneidad de la sensación de perjuicio corporal con el sentimiento de degradación social[5]. Dos miembros del gobierno del Reino de Bohemia, instalados en sus cargos

---

[1] BAUER, V., "Zeremoniell und Ökonomie. Der Diskurs über die Hofökonomie in Zeremonialwissenschaft. Kameralismus und Hausväterliteratur in Deutschand 1700 – 1800", en BERNS, J. J. – RAHM, T. (eds.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Frühen Neuzeit*, Tübingen, 1995, pp. 21-56; BŮŽEK, V., "Die Linzer Märkte und die Kultur am Hofe der letzten Rosenberger", *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz,* Linz, 1989, pp. 11-44; HUNDSBICHLER, H., "Zur Wohnkultur des Adels (1500–1700)", en *Adel im Wandel*, Viena 1990, pp. 227-249.

[2] Las cuestiones de la importancia de los trajes para la representación social de los nobles desarollan ROCHE, D., *The culture of clothing. Dress and fashion in the "ancien régime",* Cambridge, 1996; DINGES, M., "Der feine Unterschied. Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft", *Zeitschrift für die historische Forschung,* 19, 1992, pp. 49-76; BULST, N., "Kleidung als sozialer Konfliktstoff. Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge", *Saeculum,* 44, 1993, pp. 32-46.

[3] BRAUNSTEIN, P., "Annäherungen an die Intimität: 14. und 15. Jahrhundert", en ARIÉS, P. – DUBY, G. (eds.), *Geschichte des privaten Lebens,* Tomo II, Frankfurt am Main, 1990-1991, pp. 497-587; RANUM, O., "Refugien der Intimität", en ARIÉS, P. – DUBY, G. (eds.), *Geschichte des privaten Lebens,* Tomo III, pp. 213-267; AUER, A., *Vorbild – Abbild. Zur Selbsdarstellung der Renaissance Fürsten,* Sammlungen Schloss Ambras, Innsbruck , 1988.

[4] Figura 1, véase la imagen con breve historia de la vida de Vilém Slavata de Chlum y Košumberk en las páginas del Instituto de Historia de la Universidad de Viena www.univie.ac.at/.../slavata_w1.htm

[5] *Paměti nejvyššího kancléře Království Českého Viléma hraběte Slavaty z Chlumu a Košumberka…od léta 1608 do 1619 (*edición de JIREČEK, J.), Tomo I, Praga, 1868.

Figura 1. Retrato de Vilém Slavata de Chlum y Košumberk (1572 – 1652), grabado.

por el emperador Matías (1557–1619), conde Vilém Slavata de Chlum y Košumberk, conde Jaroslav Bořita de Martinic y su escríbano Fabricius fueron arrojados por la ventana de la cancillería checa en el Castillo de Praga el día 23 de mayo de 1618 por sus rivales protestantes. Por suerte los tres sobrevivieron a esta caída al foso del castillo y el conde Slavata más tarde describió detalladamente no sólo todo el acontecimiento, que significó el principio de la guerra de los Treinta Años, sino que también introdujo en sus memorias la descripción exacta de los trajes, que los nobles defenestrados llevaban puestos aquel día (Fig. 2)[6].

Así sabemos, que ambos nobles vestían el traje completo como ordenaba la ley para la estancia en los espacios oficiales del Castillo de Praga[7]. Llevaban puesto el traje *a la española* con capa, sombrero y espada, símbolos del honor, dignidad y de su importante posición. Así sucedió, que el conde Martinic cayó de la ventana con la ropilla negra, con el cuello de lechugilla, con la

[6] Véase la imagen en UHLÍŘ, D., *Černý den na Bílé hoře, 8. listopad 1620*, Brno, 1998, p. 19. Todas las consecuencias de la defenestración de Praga en 1618 se incuyen en el libro PETRÁŇ, J., *Staroměstská exekuce*, Praga, 1971.

[7] La primera orden escrita sobre la forma de vestir en los espacios oficiales del Castillo de Praga se codificó en el año 1615, cuando el Concilio General del Reino Checo confirmó un mandato anterior, sobre el que hoy no tenemos más información. Esta ley obligaba a los ministros, empleados de la Cancillería y a los visitantes de las instituciones del Estado a entrar en la Cancillería con un traje completo, incluido el abrigo y el sombrero, que se consideraban como símbolos de la decencia y del alto cargo social. La razón para publicar esta orden fueron las infracciones reincidentes de la etiqueta al entrar en el Castillo de Praga. Tras las palabras de la orden, algunas personas seguían presentándose delante de los ministros mal arregladas, desabrochadas y peor – sin abrigo. Dicha orden tomó este comportamiento como falta de respeto ante el soberano, los ministros y otros altos cargos castigándolo desde entonces con la captura del culpable por los ujieres o por la guardia ya a la entrada del castillo y con una multa. Véase WINTER, Z., *Dějiny kroje v zemích českých od počátku století XV až po dobu bělohorské bitvy,* Tomo II/1,2, Praga, 1893, p. 456.

Figura 2. Defenestración de Praga, 23 de mayo de 1618, grabado.

capa larga, negra, de cañamazo y con la espada al costado. Su sombrero adornado con un lazo dorado y con piedras preciosas había desaparecido ya antes en la cancillería en la confusión de las manos tendidas de los rebeldes. Así perdió el sombrero y rompió su cadena de oro también el otro defenestrado Vilém Slavata. Al conde Martinic le salvó de la caída su manto con forro muy pesado, que también amortiguó la fuerza de las balas, que les disparaban sus enemigos desde la muralla. Las balas dejaron su impronta en los mantos, en los vestidos, camisas y gorgueras de los heridos, pero gracias a la solidez de sus trajes casi no hicieron daño a sus cuerpos. El conde Martinic tras la defenestración, tuvo que derogar el código del honor y cambiar su identidad por razones de supervivencia. Se afeitó la barba, entiznó su cara, se vistió de harapos sucios y jugó el papel de un mozo. El último de los caídos, el escríbano Felipe Fabricius sobrevivió casi sin heridas y huyó por la ciudad de Praga indignamente – sin capa ni sombrero[8].

El conde Slavata en sus memorias describió el traje propio y la vestimenta de las otras víctimas de aquel acontecimiento por su tipología, por el material y adornos de las piezas hasta los últimos detalles. Sin tener esta intención, el noble detallaba así la historia de los trajes en todas sus primarias funciones prácticas y simbólicas[9]. Según las memorias de Slavata fue la sólidez y

[8] *Op. cit.,* 1868, pp. 84-94.

[9] Las funciones primarias del traje las especifica DINGES, M., "Von der "Lesbarkeit der Welt" zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien, Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft", *Saeculum,* 44, 1993, pp. 90-112; ZÍTEK, O., *Lidé a móda*, Praga, 1962, pp. 7-59.

robustez de sus vestidos uno de los factores, que les salvaron la vida. La protección del cuerpo de la lesión y de los cambios atmosféricos, siempre se consideraba como la función primaria de los trajes. Otra función importante era la finalidad estética y riqueza de los vestidos, porque por los trajes se descubría a simple vista la posición social y el poder del personaje. El conde Slavata con su descripción detallada de los trajes acentuó el preciosismo y lujo, que caracterizaron las pertenencias de los nobles entre la clase dominante. Slavata expresó también el valor de los vestidos para enumerar la pérdida pecuniaria, que sufrieron los nobles por su destrucción. Con los ejemplos de la defenestración, la violencia, destrucción de los vestidos y el robo de la indumentaria, quiso Slavata demostrar la falta de respeto de los rebeldes a las antiguas normas y costumbres sociales. Por el grave quebranto de las convenciones por parte de los rebeldes quería el conde Slavata justificar su propia resignación de los nobles heridos a las reglas del comportamiento en la vestimenta de su rango social y explicar porque ellos mismos aprovecharon los trajes para cambiar su identidad con un disfraz. En las notas de Slavata se puede encontrar también la percepción de su sentimiento y comportamiento personal a través de los trajes y el interés del autor por su propio aspecto físico. Incluso los trajes rotos que los nobles vestían aquel día, se convirtieron más tarde en reliquia familiar y fueron *"guardados cuidadosamente para la memoria"* en el guardarropa del castillo familiar de los Slavata en Jindřichův Hradec[10].

En la época de la defenestración en Praga en 1618, más de un setenta por ciento de los habitantes del Reino de Bohemia pertenecían a la religión protestante[11]. Los católicos representaban una minoría. No obstante los trajes de las víctimas católicas de aquel ataque casi no se diferenciaban de los que llevaban puestos los usurpadores protestantes. En el caso de la forma de vestir de la nobleza las confesiones jugaban un papel menos importante que la identificación de sí mismo con su propio rango social. Así a este respecto, más que su orientación religiosa primaba la confrontación con el ambiente de la corte imperial. Los nobles implicados en la vida política del país estaban obligados a aceptar las costumbres del soberano y del círculo de la corte. Aceptaban a la persona del rey o emperador como el más alto símbolo viviente del poder y del orden social. Cada soberano establecía, por su carácter y su forma de comunicación, la imagen de sí mismo en la sociedad. Su imagen y su conducta pública, tenían la función de propaganda, que influían ampliamente en la opinión pública. Su vestimenta, sus gestos y su comportamiento, estaban bajo la supervisión pública y eran constantemente observadas, comentadas y evaluadas. El gusto del soberano en la moda y sus predilecciones privadas, que reflejaban muchas veces también sus simpatías políticas, se convertían en el criterio del gusto y de la riqueza de la nobleza[12].

Una buena pauta para poder observar la influencia de los emperadores y de su corte en el gusto de sus súbditos entre los siglos XVI y XVII podría ser seguir la incidencia de la moda *a la española* entre la nobleza del Reino de Bohemia. El sondeo siguiente se ha realizado a partir del análisis de setenta inventarios de los guardarropas de castillos centroeuropeos ente los años 1475 y 1700, de más de dos mil listas de cuentas, de la correspondencia, de los diarios y memorias de los nobles. Estas fuentes muestran la rica variedad del guardarropa de la nobleza centroeuropea en la Edad Moderna. En su contenido se puede observar el interés creciente por el traje español, ya antes de mediados del siglo XVI, su interrelación con los vestidos de

---

[10] El significado de los símbolos de la "memoria familiar" de los nobles describió MAŤA, P., *"Zrození tradice (Slavatovské vyústění rožmberského a hradeckého odkazu)",* en BŮŽEK, V. – KRÁL, P. (eds.), *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku*, České Budějovice, 1999, pp. 43-52.

[11] JANÁČEK, J., *Rudolf II. a jeho doba*, Praga, 1978.

[12] VOCELKA, K., *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576-1612)*, Viena, 1981; BOUZA ÁLVAREZ, F., "La majestad de Felipe II. Construcción del mito real", en MARTÍNEZ MILLÁN (ed.), J., *La corte de Felipe II*, Madrid, 1994, pp. 37-72.

Figura 3. Retrato de Petr Vok de Rožmberk (1539 - 1611), Castillo de Nelahozeves, Colecciones de los Lobkovic, República Checa

otros tipos de patrones, característicos de la región y mas tarde su decadencia y substitución por las nuevas modas[13].

En el año 1526, al ser elegido Rey de Bohemia, Fernando I se convirtió en el primer Habsburgo en el trono del Reino Checo. Con su advenimiento y con el poder creciente de los Habsburgo en la Europa Central empezó poco a poco a adentrarse allí también el estilo de

[13] Los materiales archivísticos más importantes: Státní oblastní archiv Třeboň (Archivo Regional de Estado, Třeboň, República Checa, a partir de ahora SOA), Cizí rody – registratura, Familia de Rožmberk, Sign. 11, Leg. I, *inventario de Jan II de Rožmberk 1475; inventario de Petr Vok de Rožmberk 1573, inventario de Vilém de Rožmberk 1592;* SOA Třeboň, filial Český Krumlov, Familia Eggenberg, sign. III 3h 1u, *inventario de los bienes de Marie Ernestina delov 1647-1719;* SOA Třeboň, filial Český Krumlov, Colección de los manuscritos en los fondos del archivo familiar de los Schwarzenberg, N° 80, *testamentario e inventario de Eleonora Amalia de Schwarzenberg 1742–1744;* Státní ústřední archiv Praha (Archivo General del Estado, Praga, a partir de ahora SUA), Serie Stará manipulace; sign. L 39/115, *inventario de los bienes del noble Jiří de Lobkovic, 1592;* SUA Praha, Serie Stará manipulace, sign. L 39/116, *inventario del castillo Libochovice, 1594;* SUA Praha, Serie Stará manipulace sign. L 40/10, *inventario de Pavel de Lichtenstein 1672–1686;* SUA Praha, Serie Stará manipulace, sign. K 3/11, *legado del conde Arnošt de Kounic, 1681–1686;* SUA Praha, Serie Stará manipulace, sign. M 28/84, *inventario de los bienes de Jiří de Lobkovic 1594, 1598;* SUA Praha, Serie Stará manipulace, sign. N 41/7, *legado de Maria Zuzana Františka de Nostic, 1687;* Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien (Archivo General de Administración, Viena, Austria, a partir de ahora AVA), Familia

la indumentaria española[14]. La relación con el ceremonial de la corte española y al vestirse *a la española* no era en este caso solo la consecuencia de la hegemonía de la moda española en aquel tiempo, relacionada con el poder econónico, político y cultural; sino la relación directa de los soberanos centroeuropeos con el ambiente español. Hay que recordar, que el emperador Fernando I (1503 – 1564), durante cuyo gobierno empezó la influencia del estilo español en la Europa Central, nació en 1503 en Alcalá de Henares y que pasó su niñez y su juventud en España en la Corte de su abuelo Fernando de Aragón[15]. Su hijo Maximiliano II (1527 – 1576) se casó en el año 1548 con la infanta María, hija de Carlos V y vivió dos años en España como regente durante una de las ausencias de aquel. Y fueron sobre todo la infanta María y sus damas, las que impusieron la moda española en los países gobernados por los Habsburgo. Pueden servir de ejemplos Margarita de Cardona, que se casó en 1555 con Adán de Dietrichstein así como María Manrique de Lara y Mendoza desposada con Vratislav de Pernštejn, quien obtuvo el Toisón de Oro[16]. María Manrique concentró a su alrededor un círculo de fieles adictos a la política y cultura española. Como se observa en los retratos conservados, sus familiares y sus descendientes vestían los trajes a la manera española más elegante en esta parte de Europa[17]. En sus actividades culturales la

de Harrach, Leg. HS 45, *inventario de las cosas del conde Ferdinand de Harrach, 1662*; AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 51*, testamentario de Alois Thomas Raimund de Harrach;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 812*, testamentario e inventarios de Marie Magdaléna Judita de Puchheim, nacida Hrzánová de Harasov, 1694; inventario de los bienes de Eleonora Francisca de Puchheim, 1694;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 728, *inventario de Leonard Karl de Harrach, 1651;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 194, *testamentario de Ernest Anton Venceslao de Harrach, 1718;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 205, *testamentario de Johanna Terezie de Harrach, nacida de Lamberg, 1716;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 736, *legado de Anna Eusebia de Harrach, nacida de Švamberk, 1651;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 750, *inventario de Václav de Harrach, 1734;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 788, *inventario de Katharina de Jögern, 1598;* AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 50, *cuatro inventarios de Marie Elisabeth de Dietrichstein, nacida Hoffmann; inventario de Wolfgang Friedrich Hoffman, 1665;* Niederösterreichsches Landesarchiv Wien (Archivo de la región de Niederösterreich, Viena, Austria, apartir de ahora NOLA), Familia de Ottenstein, Leg. K C-I-2, fasc. 1287, *legado de Marie Margaretha de Puchheim, 1617;* NOLA Viena, Familia Ottenstein, Leg. 294, *testamentario y legado de Constancie de Lamberg, nacida de Questenberg, 1684;* NOLA Viena, Serie HA Stelleldorf, Leg. K 84, *testamentario de Maxmiliana de Hardegg, 1680;* NOLA Viena, Familia de Stetteldorf, Leg. K 75, *inventario de Katharina de Hardegg, 1566;* Oberösterreichisches Landesarchiv Linz (Archivo de la región de Oberösterreich, Linz, Austria, a partir de ahora OOLA), Familia Starhenberg, Bestand Riedegg, Caja 96, *inventario de Judihta Sabina de Starhenberg, 1631;* OOLA Linz, Serie Weinberg, Leg. 1106, *inventario de Anna Juditha de Thürheim, 1669;* Steyermarkisches Landesarchiv, Familia Herberstein, Caja 284, H. 25, *legado de Eva Regina de Herberstein, nacida de Starhenberg, 1664;* Steyermarkisches Landesarchiv, Familia Herberstein, Caja 284, H. 29, *inventario de Anna Regina de Herberstein, 1670;* Österreichisches Haus- Hof- und Staatsarchiv Viena, Familia Auersperg A-2-7, *inventario de Judiha de Auersperg, 1599 etc.*

[14] BERNIS, C., *Indumentaria española en tiempo de Carlos V,* Madrid, 1962.

[15] ALVAR, A., – EDELMAYER, F. (eds.), *Fernando I, 1503-1564. Socializacón, vida privada y actividad pública de un Emperador de Renaciṃiento*, Madrid, 2004.

[16] CHUDOBA, B., *Španělé na Bílé hoře. Tři kapitoly z evropských politických dějin,* Praga, 1945; FRITZOVÁ, Ch., – RŮŽIČKA, J., "Španělský sňatek Vratislava z Pernštejna 1555", *Sborník prací východočeských archivů,* 3, 1975, pp. 63-77; VOREL, P., *Páni z Pernštejna. Vzestup a pád rodu zubří hlavy v dějinách Čech a Moravy*, Praha, 1999, pp. 237–281; EDELMAYER, F., "Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria", *Studia historica. Historia Moderna,* 11, 1993, pp. 89-116. BAĎURA, B., "La casa de Dietrichstein y España", *Ibero-Americana Pragensia* 33, Praga, 1999, pp. 47-67.

[17] Los retratos de la familia Pernštejn marcan la historia de la moda española así como la historia familiar – los nacimientos, niñez y juventud, matrimonios, viudez etc. Estos retratos así como los de las dinastías de los señores de Eggenberg, Lobkovic, Harrach o Libštejnský de Kolovrat, que durante muchas generaciones participaron en el desarrollo político y cultural en la Europa central, y mantenían contactos directos o indirectos con la Corona Española pueden servir como fuentes iconográficas para la percepción de la moda española. Se trata por ejemplo de los retratos siguientes: María Manrique de Lara y Mendoza con una de sus hijas; Polyxena de Pernštejn, su primer marido Vilém de Rožmberk y el segundo marido Zdeněk Vojtěch Popel de Lobkovic; Bibiana de Pernštejn, casada princesa de Castiglione; Juana de Pernštejn y su esposo Fernando y Gurrea y Aragón, sus hijas etc. Véase ŠTĚPÁNEK, P. – BUKOLSKÁ, E. "Retraro español en la colección Lobkowicz de Roudnice", *Ibero-Americana Pragensia* VI, Praga, 1975, pp. 145-162; BUKOLSKÁ, E. – ŠTĚPÁNEK, P., *Španělské podobizny*, Praga, 1980.

Figura 4. Retrato de Polyxena de Pernštejn (1567 - 1642), Castillo de Nelahozeves, Colecciones de los Lobkovic, República Checa.

siguió también su hija Polyxena de Pernštejn (Fig. 4), casada por primera vez con Vilém de Rožmberk y por segunda vez con Zdeněk Vojtěch Popel de Lobkovic. Su marido Zdeněk de Lobkovic acentuó la importancia de este tipo de traje para la representación tanto familiar como política en una de sus cartas. En ella pidió a su esposa que: *"… Al Vençel (nuestro hijo), un beso y, de mi parte, mandadle hasser un vestido nuevo, lindo, pero a la española, para cuando venga el Cardenal Ursino...."*[18].

En los inventarios de la nobleza checa aparecen los primeros ejemplos de trajes cosidos *a la española* ya antes de mediados del siglo XVI, pero desde los años sesenta su número aumenta sobremanera. Los nobles y sus esposas vestían las ropillas, sayas, faldas, calzas y jubones de seda y de terciopelo *a la española* y los bohemios, las capas cortas o los mantos largos. Sus trajes se adornaban con decenas de rosas de oro. Por ejemplo el índice del inventario de un importante intelectual y experto en lujo, Petr Vok de Rožmberk (Fig. 3), incluía en el año 1573, cuando cumplió los 34 años, las piezas siguientes: *"ropilla a la española con las trencillas de terciopelo de seda; ropilla a la española negra con las trencillas de terciopelo de seda cuchilladas; ropilla a la española de paño italiano forrada con tikita; un bohemio con cuchilladas a la moda española"*[19].

---

[18] MAREK, P., *Svědectví o ztrátě starého světa. Prameny k českým dějinám 16.- 18. století,* České Budějovice, 2005, p. 284. Sobre la persona de Zdeněk Vojtěch Popel de Lobkovic MAREK, P., "Dětství a dospívání Václava Eusebia z Lobkovic ve světle španělské korespondence jeho rodičů", en BARTEČEK, I. (ed.), *Celostátní studentská konference Historie´99,* Olomouc, 2000, pp. 61-87; KALISTA, Z., *Čechové kteří tvořili dějiny světa,* Praga, 1999, pp. 55-69. Para más detalles sobre el interés de Zdeněk de Lobkovic por la moda española véase HAJNÁ, M., "Prémáticas de los vestidos, aneb Královská nařízení o odívání a módě v renesančním Španělsku", *Miscellanea Oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny České republiky,* 16, Praga, 1999-2000, pp.189-208.

[19] Véase los inventarios en SOA Třeboň, Cizí rody – registratura, Familia de Rožmberk, Sign. 11, Leg. I, *inventario de Petr Vok de Rožmberk 1573* (en original checo – *sukně španělská s prsýmy aksamitovými, sukně španělská – černá aksamitová*

La moda española alcanzó el predominio en los armarios de la nobleza centroeuropea durante el reinado del emperador Rodolfo II (1552 – 1612) quien entre los años 1583 y 1612 tuvo su residencia en el castillo real de Praga. Rodolfo junto con su hermano Ernesto vivió su juventud entre 1563 y 1571 en la Corte de su tío Felipe II. Durante su estancia, Rodolfo adquirió el ceremonial de la corte española y se convirtió en amante de la cultura indumentaria española. A su vuelta a casa se afanó en copiar los vestidos del rey de España[20]. El embajador Hans Khevenhüller tenía que agenciarle los mismos botones y sombreros, que llevaba puesto Felipe II. A través de su embajador, Rodolfo mandó enviar a Praga las telas, los botones de oro, las cintas y hasta los trajes completos de terciopelo negro. En el año 1586, por ejemplo escribió al embajador: *"...estoy muy contento con la cadena de diamantes, los botones de rubíes, nesgas, colchas y sombreros..."*[21]. Khevenhüller le informó también sobre los patrones de los vestidos, que fueron más tarde tomados como ejemplo por los sastres del emperador para coser sus propias prendas. Los vestidos de este, los cosían el primer sastre del emperador, el pantalonero, su peletero, sombrerero, pasamanero y bordador[22].

Para poder copiar el estilo de vestir del emperador, tanto los nobles checos como los austríacos acudieron a los artesanos del soberano y gastaron sumas enormes por sus servicios. Estos sastres como conocedores de la moda en la corte imperial sirvieron de intermediarios a las nuevas modas. La clientela noble tenía interés ante todo por el trabajo de los maestros con permiso de utilizar la calificación *sastre imperial, sastre real e imperial* o *sastre archiducal,* porque este título significaba la calidad extraordinaria del sastre y de un modo simbólico les unía con la familia imperial. En los libros de cuentas de la nobleza aparecían tanto los nombres de los sastres imperiales de Praga como de Viena[23].

---

*s prými bodená, sukně španělská z vlašského sukna tykytou podšitá, kolár s vejřezky po španělsku*). Sobre el personaje de Petr Vok de Rožmberk y la importancia de la familia Rožmberk en la historia centroeuropea PÁNEK, J., *Poslední Rožmberkové. Velmoži české renesance*, Praga, 1989.

[20] JANÁČEK, J., *op. cit.*, 1978, pp. 34-49; EVANS, R. J. V., *Rudolf II. a jeho svět. Myšlení a kultura ve střední Evropě 1576-1612,* Praga, 1997, pp.64-109; VOCELKA, K., *Die Politische Propaganda Kaiser Rvdolfs II. 1576-1612*, Viena, 1981. Carácter de la indumentaria de los soberanos describen los diarios de viaje, la correspondencia de la nobleza y las relaciones políticas. Las costumbres de vestir de los emperadores Rodolfo II y Matías a base de las relaciones diplomáticas describió JANÁČEK, J., *op. cit*., 1978, p. 502-514. De los viajeros extranjeros podemos citar el diario del francés Pierre Bergeron que en el año 1600 hizo una nota sobre el carácter del vestido de Rodolfo II: *"A tu jsme spatřili tohoto panovníka střední postavy, na svůj věk čtyřiceti devíti let statného držení. Je brunátný v obličeji a má kaštanový, spíše nepoddajný vous a vlas. Byl oděn do šedého saténu, s řádem zlatého rouna na krku a s pokrývkou hlavy z černého sametu, ozdobenou šedým pírkem."* cita del libro FUČÍKOVÁ, E. (edición), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*, Praga, 1989, p. 51. El inglés Fynes Morryson caracterizó al mismo soberano con palabras siguientes: *"Když císař Rudolf oplakával smrt svojí sestry, viděl jsem ho v černém anglickém sukně, ačkoliv jinak měl obvykle oubor z téže bleděmodré nebo jiné světlé látky, málokdy pak nosil zvláště bohaté odění a také pošvu kordovou měl z kůže, a ne ze sametu, jak je u nás zvykem."* Cita en MORYSON, F. - TAYLOR , J., *Cesta do Čech* (edición de BEJBLÍK, A.), Praga, 1977, p. 73.

[21] Haus- Hof- und Staatsarchiv Viena, Spanien, Diplomkorrespondenz - 10, carp. 15, fol. 373. Tengo que agradecer a Pablo Jiménez Díaz por hacerme notar estos materiales. JIMÉNEZ DÍAZ, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II,* Madrid, 2001, p. 193. El carácter de las modas en la Corte de Felipe II le describe BERNIS, C., "La moda española de Felipe II a través del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II,* Madrid, 1991, pp. 66-111.

[22] Los nombres concretos de los sastres al servicio del Rodolfo II se incluyen entre los registros de los sirvientes del Emperador. Véase la edición de estos registros de HAUSENBLASOVÁ, J., *Der Hof Kaiser Rudolfs II: eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576 - 1612,* Praga, 2002.

[23] Véase los nombres de los sastres y otros artesanos imperiales que al mismo tiempo trabajaron para las familias nobles en HAJNÁ, M., "Oděvní řemesla na dvoře posledních Rožmberků", *Výběr. Časopis pro historii a vlastivědu jižních Čech,* 35, České Budějovice, 1998, N°3, pp. 163-188; HAJNÁ, M., "Rožmbeský fraucimor. Ženský živel na aristokratickém dvoře koncem předbělohorské doby", Jihočeský sborník historický 69-70, České Budějovice, 2000-2001, pp. 5-29. Más en fondos archivísticos en SOA Třeboň, Cizí rody - registratura, Familia de Rožmber, Sign. 23 a, Leg. II-VII; SOA Třeboň, Cizí rody - registratura, Familia de Rožmber, Sign. 11; Leg. .I; SOA Třeboň, Cizí rody - registratura, Serie Velkostatek Třeboň, Sign. IB 6I, Leg.

Pero ni siquiera durante el gobierno de Rodolfo II, la moda española dominó completamente el centro de Europa. En los mismos inventarios que contienen las informaciones sobre las piezas *españolas,* aparecen con frecuencia los trajes con la calificación *italiano*, *alemán*, *húngaro.* Esta calificación no se refería al origen del traje, sino que marcaba el patrón y la forma característica del vestido. Si el traje estaba hecho en el extranjero y el administrador del guardarropa lo sabía, esta información aparecía también en la lista. Una de las razones para la variedad indumentaria en esta región era, que Praga entre los años 1583 y 1612 se convirtió en la capital del imperio alemán y la sede del emperador, transformándose en una metrópoli multicultural. La nobleza checa así como los otros habitantes del país estaban en contacto cotidiano con los estilos de la moda de los extranjeros, que llegaban a la Corte imperial. El escritor de la época y crítico de las malas costumbres de la sociedad – Šimon Lomnický de Budče inferió en su libro del año 1615 *"Pejcha života, aneb pobožná knížka proti všelijaké nádhernosti a pejše...,"* (Orgullo de la vida, o el libro devoto contra todo el lujo y la altanería...)[24], que la variedad infinita de patrones, de formas y detalles de los trajes, que se podían ver en aquel tiempo en Praga tenía relación con la situación geográfica en centro de Europa y con el contacto incesante de la gente con los extranjeros. Como dice su libro, el checo noble quería igualarse con los extranjeros y *"si tuviera que gastar todos sus bienes, andaría con un traje de lujo. Si viniera a Chequia un extranjero, no importa si Italiano o Español o Alemán, y si el Checo viera su traje de estilo nuevo, querría tener enseguida uno parecido para sí mismo*" [25]. El viajero inglés Fynes Moryson que visitó los países checos en el año 1589 comentaba la moda con palabras semejantes: *"Los checos visten trajes parecidos a los Alemanes...Pero como a Praga llegan los embajadores de todas partes del mundo y viven allí comerciantes italianos, los Checos son más malcriados por las modas extranjeras que los Alemanes"* [26].

El sucesor del Rodolfo II, el emperador Matías (1557 – 1619), quizá por rivalidad con su hermano mayor, por su larga estancia en Hungría y por sus relaciones tanto políticas como sentimentales con este reino además de los trajes españoles vestía con gusto el traje nacional húngaro. Este vestido se caracterizaba por un manto largo llamado *doloman* con una forma específica de abrochar los botones con dos hileras y con el gorro de piel[27]. Pero el traje español seguía en la mente de los habitantes de la Europa Central como la imagen del poder, del honor y de la lealtad, incluso en el tiempo de la interrupción de la hegemonía de los Habsburgo, durante el corto gobierno del calvinista Fridrich de Falc en los años 1619 – 1620. Contra la forma extraña y desconocida del traje del rey calvinista y de su esposa Ana de Inglaterra se pronunciaron no sólo los

I, II; SOA Třeboň, filial Český Krumlov, Familia de Schwarzenberg, Sign. ÚP, Leg. 217; SOA Třeboň, filial Český Krumlov, Familia de Schwarzenberg, Sign. F. P. h./5, Leg. 28.

[24] LOMNICKÝZ BUDČE, Šimon, *Pejcha života, aneb pobožná knížka proti všelijaké nádhernosti a pejše...,* Nové Město pražské (Praga), 1615.

[25] Íbidem. El sentido muy parecido contiene también el siguiente texto: *"Když se Čechové zvlašili/ peníze se jim splašily./Tak že jich dost málo máme,/ za daremky je vydáme./ Za karmazín, aksamity/ mochejky, tupltykyty./ Stříbrohlavy, zlatohlavy,/ z nichž bývá roucho blýskavý./ Jiné materie drahý,/ které se vezou do Prahy,/ jsou z rozličného hedvábí,/ ty nás našich peněz zbaví."*

[26] MORYSON, F. - TAYLOR, J., *op. cit.,* 1977, p. 78.

[27] Para las costumbres cotidianas de los emperadores Rudolfo II y Matías tras las relaciones de los embajadores extranjeros véase JANÁČEK, J., *op. cit.,* 1978, pp. 419-438, 502-514; PETRÁŇ , J. *Dějiny hmotné kultury. Kultura každodenního života od 16. do 18. století,* Tomo II/2, Praga, 1998, pp. 858-859. Más sobre las relaciones entre los hermanos Rodolfo y Matías en VOCELKA, K., "Matthias contra Rudolf. Zur politischen Propaganda in der Zeit des Bruderzwistes", *Zeitschrift für historische Forschung,* 10, 1983, pp. 341-351. La descripción del vestido tradicional húngaro en VARJÚ EMBER, M., "Die ungarische Galakleidung im XVI. und XVII. Jahrhundert", *Waffen und Kostümkunde* 24, 1965, pp. 73-93; *Waffen und Kostümkunde 25,* 1966, pp. 23-34; VARJÚ EMBER, M. "Kostümsammlung der Textilabteilung des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest", *Waffen und Kostümkunde* 23, 1964, pp. 130-140; *A szépség dicsérete 16. y 17. századi magyar főúri öltözködés és kultúra,* Budapest, 2001.

Figura 5. Supuesto retrato de Jáchym Oldřich Slavata (1606 - 1645), Museo regional de Cheb, República Checa.

Figura 6. Retrato de Johann Anton de Eggenberg (1610 - 1645), Castillo de Český Krumlov, República Checa.

católicos, sino también sus correligionarios, con fuertes críticas[28]. En 1620 los Habsburgo centroeuropeos volvieron a gobernar el Reino de Bohemia y continuaron utilizando el traje español. Los nuevos patrones les iban siendo proporcionados otra vez por las novias que llegaban de España. Como nos informó uno de los participantes en la boda de Fernando III (1608 – 1657) celebrada en 1631, cuando el emperador salió a saludar a su novia, infanta Maria Anna, llevaba puesto un traje característico del país de su prometida: *"...era un vestido a la española, calza entera, capa y gorra cuajada de gruesísimas perlas y desmesurados diamantes...tanto que parecía natural de nuestra España"*[29]. Como ejemplos iconográficos de la percepción de la moda española entre los nobles centroeuropeos en la misma época pueden servir los retratos de Jáchym Oldřich Slavata, Johann Anton de Eggenberg (Figs. 5 y 6) o Katharina de Harrach[30].

[28] STLOUKAL, K. (ed.), *Královny, kněžny a velké ženy české,* Praga, 1941, p. 228.

[29] DÍAZ PADRÓN, M., "Retrato de María de Hungría", *Galería Antiqvaria*, n° 253, 24, pp. 50-53. Véase también KALINA, W. F., *Ferdinand III und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. Jahrhundert,* Univ Diss, Viena, 2003.

[30] Retratos de las colecciones del castillo de Český Krumlov y del múseo regional de Cheb, República Checa.

El emperador Leopoldo I. (1640 – 1705) se casó en 1666 con la infanta Margarita Teresa (1651 – 1673), quien se convirtió en inmortal gracias a los lienzos de Velázquez. En esa época ya iba acentuándose la hegemonía europea de la moda francesa, creada en la corte de Luis XIV. A pesar de darse cuenta de que la moda española ya había perdido su lugar preeminente, Leopoldo continuaba siendo un seguidor de España tanto en las líneas políticas como indumentarias[31]. Su opinión sobre esta última queda apuntada en la carta (1662) escrita en lengua italiana y dirigida a su confidente, conde Humprecht Jan Černín de Chudenic, en la que destacaba que durante la audiencia, el marqués delle Fuente estaba vestido *"tutto Francese et alla moda; ma peró va alla spagnola…"*[32].

En los inventarios examinados la primera mención de un traje *a la francesa* aparece en el año 1611[33]. Durante toda la primera mitad del siglo XVII era posible observar en los guardarropas de la nobleza centroeuropea la confrontación entre el estilo español y francés[34]. La moda *a la francesa*, más amplia, más libre y más cómoda para el uso cotidiano y para viajar durante las campañas largas de guerra empezó su camino triunfal por Europa con la guerra de los Treinta Años. La nobleza centroeuropea pronto aceptó estos vestidos para ponerlos en los días ordinarios. Pero el comportamiento conservador de la Corte Imperial de Viena obligó a la nobleza a seguir vistiendo el traje español – tradicional, representativo, pero formalmente superado, caracterizado por las formas estrechas y rígidas, que casi impedían la movilidad del cuerpo – durante las ceremonias cortesanas y respetar así detalladamente las reglas del ceremonial antiguo. Según estas leyes, la nobleza desde los finales del siglo XVI tenía que vestir durante las festividades en la Corte y en presencia de la pareja reinante un traje especial, más ostentoso, llamado *traje de gala*[35]. La grandeza y el poder de la aristocracia se medía allí por el valor y por el peso de los vestidos que los nobles tenían que saber llevar con gracia, elegancia y ligereza. Para la gala en los materiales archivísticos centroeuropeos se utilizaban los nombres alemanes *hofkleid, royalkleid, hofuniforme,* en el caso del traje femenino también *hofschleppe*[36]. Gala se vestía para celebrar el cumpleaños del

---

31 MIKULEC, J., *Leopold I: život a vláda barokního Habsburka,* Praga, 1997. Las costumbres indumentarias del Emperador Leopoldo I y de su Corte se encuentran descritas en las cartas de Johanna Theresia de Harrach. PILS, S. C., *Schreiben über Stadt. Das Wien der Johanna Theresia Harrach, 1639 - 1716,* Viena, 2002, pp. 219-257.

32 Unas opiniones de Leopoldo I a las costumbres de vestir incluyen las cartas privadas del Emperador a uno de sus cortesanos. KALISTA, Z. (edición), *Korespondence císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chudenic,* Tomo I, Praga, 1936, pp. 99-100, 129-131, 144-145. Para seguir los pasos de infiltración de la moda francesa en las costumbres indumentarias españolas véase BERNIS MADRAZO, C., "El vestido francés en la España de Felipe IV", *Archivo español de arte, 55,* N°218, 1982, p. 201-208; DESCALZO, A., "Juan Tiger, el pintor de la reina María Luisa de Orleans", *Archivo español de arte,* 68, 1995, N°269, pp. 72-75; DESCALZO, A., "El traje francés en la Corte de Felipe V", *Anales del Museo de Antropología, N°4*, 1997, p. 189-210.

33 *Schwarze damaschkene Röckel mit ermbl geprämmet auf französisch.* SOA Třeboň, Cizí rody - registratura, Familia de Švamberk, sign. 9/19, *inventario de Petr Vok de Rožmberk,* 1613. Tras las investigaciones de Zikmund Winter se apareció la primera nota de un vestido a la francesa en las cuentas de la familia noble de Jindřichův Hradec en el año 1607. WINTER, Z., *op. cit.,* 1893, p. 334.

34 KYBALOVÁ, L., *Dějiny odívání. Barok a rokoko,* Praga, 1997, pp. 32-59; THIEL, E., *Geschichte des Kostüms,* Berlin, 1960, pp. 156-185; ŠROŇKOVÁ, O., *Die Mode der Renaissance bis zum Rokoko,* Praga, 1959.

35 BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en El Quijote,* Madrid, 2001, pp. 137 - 306; VON BOEHM, M., *La moda. Historia del traje en Europa, Siglo XVI,* Barcelona, 1928. Los trajes de gala en la Corte de los Habsburgo centroeuropeos describe LOSCHEK, I., *Reclams Mode- und Kostüm Lexikon,* Stuttgart, 1999, p. 207; KUGLER, G. - HAUPT, H., *Des Kaisers Rock. Uniform und Mode am Österreichischen Kaiserhof 1800 bis 1918,* pp. 11-22; HAUPT, H., "Die Aufhebung des spanischen Mantelkleides durch Kaiser Joseph II. - Ein Wendepunkt im höfischen Zeremoniell"*, en Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.*, Melk, 1980.

36 VOCELKA, K., - HELLER, L., *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur und Mentalitätsgeschichte einer Familie,* Graz - Wien - Köln, 1991, p. 277. Dorota Josefa de Dietrichštejn tuvo en su guardarropa en 1742 ocho vestidos completos de gala. AVA Viena, Familia de Harrach, Leg. K 50. Eleonora Amálie de Schwarzenberg en su inventario de 1741 notó seis trajes del

soberano y sus familiares, se llevaba puesta en los días de las solemnidades del estado o de la iglesia o durante las visitas de los embajadores extranjeros. Al principio del siglo XVIII los cortesanos de los Habsburgo vestían tres días el traje de *gala grande* cuando nacía un príncipe. Si la emperatriz daba a luz a una niña, celebraban su nacimiento con un día de *gala grande* y dos días de *gala pequeña*. Dado el precio elevado de los trajes de gala, los nobles durante el siglo XVII no poseyeron más de ocho vestidos de este tipo. Según el diario de Johann Josef Khevenhüller-Metsch, en el año 1758 la emperatriz Maria Teresa en su Corte declaró 17 días de gala y en el año siguiente 19 días, en que era obligatorio vestirse de gala[37].

A patrir del año 1646 aparecieron los trajes *a la francesa* en todos los inventarios examinados y desde los años sesenta el estilo francés ya empezó a celebrar en Europa Central el triunfo total. Los nobles ordenaron comprar sus trajes, los accesorios y perfumes en París, emplearon los sastres franceses y compraron los primeros libros de moda para sus bibliotecas. Con la extensión del francés como la lengua diplomática los nombres de algunas prendas de vestir se convirtieron en tan comunes, que no se produjeron expresiones adecuadas para llamarlas en las lenguas nacionales[38]. De la pérdida de posiciones de la moda española puede servir de ejemplo una carta de la duquesa Johanna Teresia de Harrach. Su marido Ferdinand Bonaventura de Harrach pasó años con el cargo de embajador imperial en la Corte española (embajador 1673-1675; 1687-1688). Su mujer, para celebrar la llegada de su marido a Viena después de tres años de ausencia, decidió vestirse *a la francesa*. Le escribió a su esposo: *"Ich bin schon ganz ein franzesin, daz er sich verwundwrn wird, was ich vir ein schen damä bin."* (Yo ahora soy casi una francesa, le sorprenderá mucho a Usted, cual preciosa dama soy ahora. 1676)[39].

Los cambios de moda eran en la Edad Moderna uno de los pocos factores visibles que marcaba en el pensamiento de la gente el paso del tiempo y el paso de su vida. Para la nobleza los trajes eran el símbolo exterior de su pertenencia social, pero eran también el objeto de rivalidad dentro de su propio grupo social. Los trajes tenían su importancia en la lucha entre los nobles no sólo por el prestigio de los individuos, sino también por el respeto y honor de la familia y del linaje, al cual sentían pertenecer. En esta competencia jugaron un papel importante en la Edad Moderna ya no sólo los hombres, como representantes principales de la familia, sino también sus esposas e hijas, que no sólo se respetaban por ser madre de la nueva generación, sino que también representaban a su marido y a su familia al público.

tipo *"hofschleppe"*. SOA Třeboň, filial Český Krumlov, Sbírka rukopisů při fondu RA Schwarzenberků. Desde el año 1754 podían los señores llevar puesto en la Corte también el uniforme, en los materiales archivísticos llamado simplemente *"uniforme"* o *"hofuniforme."* Ya en el año 1734 poseeía Václav de Harrach varios unifornes de gala para el verano y el invierno. Alois Thomas Raimund de Harrach tuvo en el año 1742 nueve vestidos de este tipo.

37 KHEVENHÜLLER-METSCH - TCHINDLER, H. (edición), *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmaister 1758-1759*, Viena, 1911.

38 Se trata por ejemplo de las palabras contouch, manteau (manto), banlladiel, point d´oro, point de la laiyn, point d´espagne (encajes), umbrella (quitasol), eau de la reine (perfume) etc. Véase KYBALOVÁ, L., *Dějiny odívání, Barok a rokoko,* Praga, 1997; LOSCHEK, I, *Reclams Mode- und Kostümlexikon,* Stuttgart, 1999. Compara la terminología y tipología de las prendas de la moda francesa en GONCOURT, E. de - GONCOURT, J. de, *Die Frau im 18. Jahrhundert,* Tomo I-II, Munich, 1920.

39 PILS, S. C., *op. cit.,* 2002, p. 243.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LAS EXPOSICIONES DE ARTE MEDIEVAL HISPANO Y SU RELACIÓN CON LOS NACIONALISMOS Y REGIONALISMOS DE ESPAÑA

JUNKO KUME
Instituto de Historia, CSIC, Madrid - Universidad Waseda, JSPS Research Fellow

## Prólogo

En la presente ponencia analizaremos uno de los modos en que los diversos nacionalismos y regionalismos institucionalizados se relacionan con el arte medieval hispano: las exposiciones. Nuestro interés en esta cuestión deriva de la importancia social de éstas, que suponen para la mayoría de los espectadores –no especialistas– la forma más atractiva de acceso a las obras artísticas de la Edad Media. No pretendemos realizar aquí más que una aproximación a una cuestión que no ha sido todavía apenas estudiada y que resulta fundamental a la hora de entender los usos del patrimonio medieval en nuestra sociedad.

Como hemos anunciado, aquí nos referiremos a las exhibiciones protagonizadas por piezas medievales, si bien hay que tener en cuenta que en la mayor parte de los casos se acompañan de obras artísticas pertenecientes a otros periodos históricos y que en muy pocas ocasiones sus títulos se refieren explícitamente a la Edad Media. La diferente denominación de este tipo de muestras a lo largo del tiempo y según los contextos constituirá precisamente uno de los asuntos que trataremos. Igualmente, nuestro análisis, que abarcará desde el siglo XIX hasta la actualidad, contemplará cómo los organismos oficiales han utilizado y siguen utilizando la ocasión que brindan estas exposiciones histórico-artísticas para fomentar determinadas identidades colectivas.

## La formación del concepto de patrimonio histórico-artístico durante el siglo XIX

El concepto actual de patrimonio histórico-artístico tiene su origen en el Siglo de las Luces[1], y ya a comienzos del siglo XIX aparecerán las primeras expresiones institucionales de tutela patrimonial, si bien se hará mediante una definición, la de *monumento antiguo*, que consistía únicamente en "una mera enumeración heteróclita y dispersa de las cosas del pasado y de los hallazgos arqueológicos"[2].

---

[1] Géal, Pierre, *La Naissance des Musées d'Art en Espagne (XVIIIe-XIXe siècles)*, Madrid, 2005.

[2] "[...] por monumentos antiguos debe entenderse las estatuas, bustos y bajorrelieves, de cualesquiera materia que sean, templos, sepulcros, teatros, anfiteatros, circos, naumaquias, palestras, baños, calzadas, caminos, acueductos, lápidas o inscripciones,

También durante el siglo XIX, como es sabido, el amplio conjunto de obras medievales conservado en España sufrió pérdidas irreparables debido a las numerosas vicisitudes bélicas y políticas que sacudieron el país, entre las que hay que destacar la invasión francesa, las guerras carlistas y la desamortización de Mendizábal. Se destruyó en aquellos momentos un enorme volumen de tesoros antiguos, especialmente los pertenecientes a instituciones eclesiásticas, y otra importante cantidad fue vendida al extranjero[3].

Al mismo tiempo, no obstante, el Estado inicia actuaciones dirigidas a proteger, conservar y controlar el patrimonio. Así, tras crear una Junta Científica y Artística en cada provincia (1837) y una Junta de Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos (1844), se fundan los Museos de Antigüedades (1867), si bien los resultados prácticos fueron pobres debido a las carencias económicas y de personal[4].

El fundamento intelectual de estas actuaciones debe de buscarse en el romanticismo español, que "aportó una exaltada pasión por la identidad nacional, por las raíces locales, y alejó el convencimiento de la generación anterior de que la grandeza de la historia sólo podía encontrarse en Babilonia o en Roma. Los siglos oscuros del pasado ibérico y godo en los que los abuelos ilustrados no veían sino barbarie, se presentan a los ojos de sus nietos románticos como el depósito del genio nacional"[5]. Así se formaron las "[h]istorias de un pasado unificado como español" en las décadas centrales del siglo XIX[6]. En 1898, el concepto de la gloriosa e inmortal *nación española* tuvo que enfrentarse a la pérdida de las dos últimas colonias, lo que tuvo como consecuencia la debilitación de la fuerza centrípeta de la idea de una España unitaria y, paralelamente, el reforzamiento de los incipientes nacionalismos regionales catalán y vasco[7].

## El Arte Retrospectivo entre las dos Exposiciones Universales (1888-1929)

En cuanto a la relación entre los poderes públicos españoles y las exposiciones de arte de la Edad Media, en la que se manifestarán los diversos nacionalismos y localismos, debemos de comenzar nuestro recorrido por la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Las numerosas y valiosas piezas medievales que allí se exhibieron atrajeron poderosamente la atención de los eruditos y de la prensa, síntoma del nuevo interés social por tal patrimonio. Así, el Obispo de Vich, José Morgades Gili, satisfecho con las tres medallas de oro otorgadas por el jurado de la Exposición, se decidió a guardar las piezas "en un departamento de encima del claustro de la catedral"[8],

---

mosaicos, monedas de cualquier clase, camafeos, trozos de arquitectura, columnas miliarias; instrumentos músicos como sistros, liras, crotalos; sagrados como prefericulos, símpulos, lituos; cuchillos sacrificatorios, segures, aspersorios, vasos, trípodes; armas de todas especies como arcos, flechas, glandes, carcaxes, escudos; civiles como balanzas y sus pesas, romanas, relojes solares o maquinales, armilas, collares, coronas, anillos, sellos; toda suerte de utensilios, instrumentos de artes liberales y mecánicas; y, finalmente, cualesquiera cosas aún desconocidas, reputadas por antiguas, ya sean púnicas, romanas, cristianas, ya godas, árabes y de la baja edad" (Real Cédula de S. M. y señores del Concejo, por la cual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos ó que se descubran en el Reyno, 1803. Reproducida en: Maier, Jorge, *Comisión de Antigüedades. Comunidad de Madrid. Catálogo e índices*. Madrid, 1998).

[3] Debido a estas ventas nacieron las numerosas colecciones de arte medieval español existentes en el extranjero, a cuya cabeza está *The Cloisters*, anexo del Metropolitan Museum de Nueva York y abierto en 1925.

[4] Bolaños, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, 1997, pp. 187-248.

[5] *Ibidem*, p. 224.

[6] Cirujano Marín, Paloma, Elorriaga Planes, Teresa, Pérez Garzón, Juan Sisinio, *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, 1985, p. 75.

[7] Wulff, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, 2003, pp. 151-185.

[8] Gudiol, J. Pbro., "El Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich", *Museum* 7 (1926), p. 1.

lo que daría lugar, en 1891, a la creación del Museo Episcopal de Vich. Igualmente, el Museo Catedralicio de León debe su origen a dicho certamen barcelonés[9].

Pero este último no supuso en modo alguno un hecho aislado, pues desde finales del siglo XIX veremos crecer el número de exhibiciones temporales de obras medievales en varias ciudades españolas, cuyos títulos eran simplemente *Arte Antiguo*, *Arte Histórico* o *Arte Retrospectivo*[10]. Se celebraban, en general, con motivo de conmemoraciones históricas de las ciudades[11] o con ocasión de congresos académicos importantes[12].

Según las palabras de Eloy García de Quevedo, quien formó parte de la comisión organizadora de dos exposiciones de carácter conmemorativo en Burgos –celebradas respectivamente en 1912 y 1926–, el Estado no prestaba suficiente auxilio económico a los eventos de carácter regional[13], crítica al centralismo administrativo que alimentará las posteriores reivindicaciones autonomistas. La financiación, según este autor, debía buscarse mediante pequeñas subvenciones de organismos locales, suscripciones públicas y donaciones personales, por lo que las muestras solían ser modestas. A pesar de estas condiciones, el mencionado erudito burgalés ya subrayaba la necesidad de elaborar catálogos detallados que supusiesen el fruto científico de la muestra, y presenta como ejemplo lo logrado en la exposición de 1926, en la que, tras notables dificultades económicas, se consiguió publicar "dos catálogos, provisional el primero para el servicio y como guía de los visitantes, definitivo y extenso el otro, verdadero inventario detallado de la Exposición"[14]. En este último se destaca la utilidad de este tipo de muestras "para hacer un inventario de nuestra riqueza artística, más completo que el que pueda realizar el tardío y lento esfuerzo del Estado"[15], afirmación muy acertada si tenemos en cuenta hechos como la interrupción de la publicación del memorable *Catálogo monumental de España* de Gómez-Moreno[16].

La pasión por el estudio y conservación del patrimonio histórico-artístico que demuestra García de Quevedo fue un sentimiento común a los intelectuales españoles de la época, gracias, entre otros factores, a la labor de grupos como la *Sociedad Española de Excursiones*, fundada en Madrid en 1893, y la *Sociedad Castellana de Excursiones*, que se creó en Valladolid diez años

9 No obstante, y a pesar de los esfuerzos del arquitecto modernista leonés Manuel Cárdenas, este museo no se abriría al público hasta 1932. Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, Consuelo, *Museos y colecciones de España*, Ministerio de Cultura, 1990, p. 311.

10 Podemos citar, entre otras muchas, las siguientes: *Exposición de Arte Retrospectivo* en Burgos (1882), *Exposición de Arte Antiguo* en Barcelona (1902), *Exposición de Arte Retrospectivo* en Zaragoza (1908), *Exposición de Arte Histórico* en Granada (1911), *Exposición de Arte Retrospectivo* en Burgos (1912), *Exposición de Arte Retrospectivo* en Pamplona (1920), *Exposición de Arte Retrospectivo* en Burgos (1926).

11 Como ejemplo pueden citarse dos muestras realizadas en Burgos, una con ocasión del centenario de la batalla de las Navas de Tolosa (1912) y otra en la que se celebró el de la catedral (1926).

12 Así, una exposición celebrada en Lugo (1897) se celebró con ocasión del Congreso Eucarístico.

13 "Creyóse primero que una conmemoración tan importante para España como la de nuestra Catedral, monumento de universal y altísimo renombre, había de contar con algún auxilio económico del Estado, pero ninguno pudo lograrse para las fiestas en general. Sólo a última hora, mas por cierto bien oportunamente, habiendo entrado a desempeñar la cartera de Instrucción Pública el Excmo. Sr. D. Francisco Aparicio, halló medio de conceder para nuestra Exposición 10.000 pesetas del presupuesto de su Ministerio, y recabó también del Comisario Regio del Turismo, Excmo. Sr. Marqués de la Vega Inclán, que la Comisaría enviase otras 5.000 pesetas, siendo ambas cantidades las únicas con que la Nación contribuyó al Centenario, a la Exposición mejor dicho, habiendo de pagarse todos los grandísimos gastos del certamen y de los festejos, [...]". García de Quevedo, Eloy, *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo*, Burgos, 1929, p. XVIII.

14 Loc. cit.

15 Idem, "Exposición de Arte Retrospectivo de Burgos", *Museum* 3 (1913), p. 348.

16 Como es sabido, este proyecto oficial quedó desafortunadamente inconcluso. Los únicos tomos publicados son los siguientes: Ávila (elaborado en 1901 y publicado en 1983), Salamanca (1903, pub. en 1967), Zamora (1904, pub. en 1927), León (1096 y 08, pub. en 1925-26).

después como vástago de la primera. Su principal contribución consistió en la difusión de la voluntad de recuperar, conservar e investigar el patrimonio artístico, a través de la organización de excursiones y de la edición de revistas donde se publicaron importantes estudios histórico-arqueológicos de numerosos monumentos locales[17].

Mientras florecía este tipo de investigaciones de carácter regionalista y localista, el gobierno central mostraba ya su interés por difundir una imagen prestigiosa de España a través de las muestras de arte antiguo. Así, el 13 de Febrero de 1893, el Consejo de Ministros envió una comunicación al delegado de la *Exposición Histórico-Europea* –realizada en Madrid con ocasión del IV centenario del descubrimiento de América– por la que se prorrogaba la fecha de clausura de la muestra, "cuyo favorable éxito ha merecido unánimes elogios, en la que se hallan expuestos tesoros históricos cuyo conocimiento es de interés público que se difunda todo lo posible para mayor gloria de España"[18].

Otro importante ejemplo de esta política artística lo encontramos en 1929, cuando Barcelona vuelva a acoger la Exposición Universal. En el Palacio Nacional de Montjuich, construido *ad hoc*, se dispusieron 4900 obras de arte español de todas las épocas[19]. En esa enorme cifra, que incluía una importante representación medieval, podemos apreciar el afán de ostentación de un país que se veía manifiestamente apartado del grupo de las grandes potencias europeas.

## El Arte Sacro y la época franquista

Durante la Guerra Civil, al igual que sucedió en el siglo XIX, numerosos tesoros se perdieron, a pesar del esfuerzo de organismos como la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, creada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas[20]. En esta época también se celebró una importante exposición de arte medieval español, pero no en España sino en París y a cargo de la Generalidad catalana[21]. En cuanto a las actuaciones del gobierno republicano, destaca la aprobación del decreto de Protección del Patrimonio Histórico Nacional (13 de mayo de 1933), muy avanzado para su tiempo y vigente hasta 1985.

Entrando ya en la época franquista, debemos de señalar como rasgo fundamental, dentro del asunto que nos ocupa, el reforzamiento del peso social y político de la Iglesia Católica a raíz del establecimiento del Régimen del 18 de Julio, ya que éste trajo consigo una mayor presencia del patrimonio eclesiástico en la política artística[22]. Ese cambio se reflejó incluso en la propia denominación de las obras medievales cristianas, a las que ya no se calificará de *Arte Antiguo*,

---

[17] Debido a su fuerte conexión con las Academias y con la Iglesia, estas Sociedades tuvieron cierto papel en asuntos de gestión patrimonial. De este modo, los miembros de la Sociedad de Excursiones Castellana participaron en la solicitud de declaración de monumento nacional de la iglesia prerrománica de San Cebrián de Mazote, que fue favorablemente concedida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 12 (1904), p. 127.

[18] Carta publicada en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 1 (1893), p. 8.

[19] Gómez-Moreno, Manuel, *El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929.

[20] Cf. Argerich Fernández, Isabel y Ara Lázaro, Judith (eds.), *Arte protegido* (cat. exp.), Madrid, 2003.

[21] Bolaños, *op. cit.*, p. 366.

[22] Sin embargo, la Dictadura no prestó especial atención a la época medieval, ya que "las épocas de oro elegidas para la nación española serían la de los Reyes Católicos, en el que se había producido la unión territorial y religiosa y el descubrimiento de América, y la de Felipe II. Acontecimientos y personajes de otros momentos anteriores servían para anunciar las glorias futuras o para apuntar que éstas ya se hallaban latentes en el espíritu español" (Díaz-Andreu, Margarita, "Arqueología y dictaduras: Italia, Alemania y España", Wulff Alonso, Fernando y Álvarez Martí-Aguilar, Manuel (eds.), *Antigüedad y franquismo (1936-1975)*, Málaga, 2003, p. 44).

*Arte Histórico* o *Arte Retrospectivo*, sino que pasarán a incluirse dentro de una nueva categoría, el *Arte Sacro*. La primera exposición así bautizada tuvo lugar en Vitoria ya en mayo de 1939, al poco tiempo de concluir la contienda[23].

Como consecuencia de la política cultural del Estado franquista, en la que los museos "habrían de servir para «inculcar el sentimiento religioso y patriótico informador de nuestro pasado»"[24], se multiplicaron los museos catedralicios y diocesanos en todo el país. Si bien la exhibición museística del patrimonio eclesiástico había sido autorizada por el Estado ya en 1923[25], será durante el franquismo cuando la Iglesia comience a implicarse decididamente en la difusión social de sus colecciones, para lo que contará con el apoyo moral y material del Estado. La simplificación de la liturgia decidida en el Concilio Vaticano II (1962-1965), por otro lado, fue también decisiva para la expansión de los museos eclesiásticos, ya que motivó que numerosas piezas artísticas fueran retiradas de los altares en aras de una mayor sencillez[26].

## Aperturas hacia Europa durante la segunda mitad del siglo XX

Una de las exposiciones de arte medieval más importantes de la época franquista fue organizada por el gobierno español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Nos referimos a la exposición internacional *Arte Románico*, realizada en dos sedes –Barcelona y Santiago de Compostela– en 1961[27]. Era la séptima dentro de una serie de muestras europeas patrocinadas por dicho Consejo y que tenía "como principal propósito enaltecer y valorar debidamente las grandes creaciones colectivas de los diferentes pueblos europeos"[28]. Este proyecto proporcionó una excelente ocasión para comparar las características del arte cristiano de la Península Ibérica medieval con el del resto de la Europa occidental[29].

Las relaciones culturales oficiales con el resto de Europa favorecieron la realización de otras importantes exposiciones, especialmente tras la transición democrática y el posterior ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, germen de la actual Unión Europea. Precisamente, dentro de los actos vinculados con tal ingreso España protagonizó en 1985 el festival cultural *Europalia 85*, en el que se realizaron dos exhibiciones de arte hispano de la Edad Media, enfocadas

---

23 *Exposición Internacional de Arte Sacro*, Vitoria, mayo de 1939. Cf. "En un ambiente de sacralización de la vida pública, esta muestra quería mostrar al mundo los logros de la espiritualidad española. Eugenio D'Ors, responsable del Servicio Nacional de Bellas Artes, defendía el hermanamiento entre catolicidad y arte tradicional, entre vanguardia y materialismo ateo." Bolaños, María (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*, Gijón, 2002, p. 151.

24 Bolaños, *Historia de los museos, op. cit.*, p. 373.

25 Decreto de 9 de enero de 1923.

26 "Es el tesoro sagrado de la Iglesia, que ella ha conservado y manda conservar cuidadosamente. Son las obras que la Iglesia ha sacado del comercio humano prohibiendo venderlas y manda que no se las disperse arrancándolas de su servicio, o por lo menos de dar en los museos eclesiásticos gloria a la cultura de la Iglesia" (Almarcha Hernández, Luis, "Directrices del cap. VII de la Constitución Conciliar sobre la Sagrada Liturgia: «de arte sacra deque sacra supellectile»", Fernández Catón, José María (dir.), *Arte Sacro y Concilio Vaticano II. Ponencias y comunicaciones de la II Semana de Arte Sacro*, León, 1965, p. 66). Cf. Fernández Catón, José María, *El Patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede*, León, 1980.

27 *El Arte románico, Exposición organizada por el gobierno español bajo los auspicios del Consejo de Europa, Catálogo*, Barcelona-Santiago de Compostela, 1961.

28 Chamoso Lamas, Manuel, "La Exposición de Arte Románico en Santiago de Compostela", *Goya* 43-45 (número extraordinario) (1961), p. 234.

29 Cf. Ainaud de Lasarte, J., "La Exposición Internacional de Arte Románico", *Goya* 43-45 (número extraordinario) (1961), pp. 228-233; Gauthier, Madeleine, "Esmaltes meridionales en la Exposición Internacional de Arte Románico en Barcelona y Santiago de Compostela", *Goya* 48 (1962), pp. 400-407.

hacia el mundo del códice y la miniatura[30]. Estas dos muestras, realizadas en Bruselas, se exhibieron un año después, junto a otra procedente de Nueva York, en la Biblioteca Nacional de Madrid[31].

Gracias a los contactos con el extranjero, que aumentaron con la recuperación de las libertades democráticas, el medievalismo español comenzó a disfrutar de una nueva vitalidad. Según Aurell, quien ha estudiado el panorama historiográfico español, hay que añadir un nuevo factor a estas circunstancias: el desarrollo de las Comunidades Autónomas[32]. Con ellas ha aumentado el número de universidades e institutos científicos dedicados a la labor investigadora de la historia y el patrimonio locales. Desde finales de los años ochenta y durante los noventa comenzó a extenderse entre las Autonomías la práctica de crear instituciones expositivas y fundaciones dedicadas a "la conservación, promoción, desarrollo, protección y fomento del Patrimonio Cultural"[33], generalmente patrocinadas por cajas de ahorro y grandes empresas de la zona y –cuando se incluye el patrimonio eclesiástico– apoyadas por los obispados[34]. Así nacieron las fundaciones *Edades del Hombre* en Castilla y León, *El Legado Andalusí* en Andalucía y *La Luz de las Imágenes* en Valencia, entre otras.

## Tendencias actuales I: exposiciones organizadas por las Comunidades Autónomas

En el panorama de las últimas exposiciones de gran envergadura que se han realizado en España dedicadas al arte medieval de este país, la característica más destacada es el práctico monopolio de este género por parte de las Comunidades Autónomas. Si bien el Ministerio de Cultura suele colaborar, la iniciativa principal queda siempre en manos del gobierno regional.

Debe de admitirse que este fenómeno, en el que se percibe una cierta rivalidad entre las Autonomías, ha contribuido a producir exhibiciones científica y culturalmente fructíferas. El comisariado de las mismas suele encargarse a reconocidos historiadores del arte y se invierten abundantes recursos económicos tanto para reunir las piezas precisas como para editar lujosos catálogos.

No obstante, hay que reconocer algunos elementos negativos, debidos a una creciente tendencia espectacularizadora que pretende hacer la exposición más atractiva al público. Podemos comenzar por indicar, en este sentido, los excesivos efectos de luz y sonido[35], que pueden llegar

---

30 *Los Beatos* y *Los Reyes Bibliófilos* que tuvieron lugar, respectivamente, en la Chapell Nassau y en la Bibliothèque Royale Albert Ier de Bruselas.

31 *Los Reyes Bibliófilos* (cat. exp.), junio-septiembre 1986, Ministerio de Cultura, 1986; *Los Beatos* (cat. exp.), junio-septiembre 1986, Ministerio de Cultura. En la muestra de Madrid, a estas dos muestras se añadió una tercera realizada primeramente en Nueva York: *Ten Centuries of Spanish Books* (1985).

32 Aurell, Jaume, "Le médiévisme espagnol au XXe siècle: de l'isolationnisme à la modernisation", *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), p. 212.

33 http://www.lasedades.es/

34 Según Josep M. Martí Bonet, Director del Secretariado Interdiocesano de Custodia y Promoción del Arte Sacro en Cataluña, la «Comisión de coordinación Generalitat-Iglesia en Cataluña para el Patrimonio Cultural», creada en el año 1981, "[f]ue una iniciativa que más tarde siguieron todas las demás comunidades autónomas de España". *Cataluña medieval* (cat. exp.), Barcelona: Lunwerg-Generalitat de Catalunya, 1992, [p. 11].

35 Citaremos dos ejemplos del interés que muestran los organizadores por estos aspectos: "A través de nuevos planteamientos conceptuales y la utilización de tecnologías de luz y sonido, pretende ser vanguardista en el fondo y en la forma, de tal modo que no sea una mera invitación a su contemplación, sino que produzca emoción en el público y que le ayude a reflexionar y a dialogar con el pasado para interpretar las claves del presente" (Pedro Sanz Alonso, Presidente de la Comunidad Autónoma de La Rioja, *Nájera, legado medieval: La Rioja tierra abierta* (cat. exp.), Logroño, 2005, p. 9); "Los más modernos recursos han sido utilizados para poner en valor y facilitar la comprensión de los objetos más relevantes. Posiblemente esta

a dificultar la propia contemplación de las piezas y a transformar catedrales o monasterios en espacios semejantes a parques temáticos. El recurso a los audiovisuales, realizados habitualmente bajo la visible influencia del actual cine histórico o fantástico de ambiente medieval[36], termina por distorsionar o interferir al menos en la percepción de las obras expuestas. El abuso de todos estos medios, en fin, se pone al servicio de un relato que prácticamente hace subsidiarias a las obras de arte y que suele responder a determinadas ideas de pasado común.

Ello debe de vincularse con un fenómeno cultural actual, la exacerbada búsqueda de rasgos históricos diferenciadores que tiene lugar en numerosas regiones españolas, con la intención de reforzar sus respectivas identidades y fomentar orgullos colectivos[37]. Resulta paradójico que en las recientes exposiciones autonómicas de temática medieval no se haga mención a lo español y sí se insista, por el contrario, en reivindicar vínculos con Europa[38].

Sin embargo, los visitantes de este tipo de muestras no se limitan a los habitantes de la Comunidad donde se realiza, y de hecho sus organizadores se esfuerzan también por dar publicidad en toda España a unas exposiciones que se integran dentro de los intereses turísticos de la región[39].

---

muestra constituye dentro de las de su género el mayor empeño técnico que nunca se ha realizado en España" (Miguel Sanz Sesma, Presidente del Gobierno de Navarra, *La Edad de un Reyno. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona* (cat. exp.), 2 vols., Pamplona, 2006, vol. 1, p. 11).

[36] El primer ejemplo sería *El nombre de la rosa* (1986), a la que siguen numerosas películas como la trilogía *El señor de los anillos* (2001-2003) y *Las Crónicas de Narnia* (2006).

En el coloquio celebrado en Pisa en 2004 sobre la historia de las grandes exposiciones de arte medieval europeo (desde el siglo XIX hasta hoy) –en el que no se trataron ejemplos españoles– se reflexionó entre otras cuestiones acerca de la moda medieval en el cine y cómic. Moly, Florence, "L'histoire des expositions d'art médiéval. À propos du colloque de l'École Normale Supérieure de Pise (15-16 octobre 2004)", *Cahiers de civilisation médiévale* 48 (2005), p. 247.

[37] De esta manera, Cataluña subraya su conexión con el mundo ultrapirenaico, según pudo comprobarse en *Cataluña en la época carolingia: arte y cultura antes del románico (siglos IX y X)* (1999). Galicia, por su parte, pone en primer plano la peregrinación jacobea con las exposiciones *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* (1993) y *Luces de peregrinación* (2003-2004), entre otras, mientras que Cantabria destaca la importancia que tuvo en la Edad Media hispana el comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana, mediante muestras como *Apocalipsis. El ciclo histórico de Beato de Liébana* (2006).

En los catálogos encontramos repetidamente discursos similares: "Saber de nuestra historia no tiene por qué ser un privilegio de eruditos y estudiosos; tiene que ser un derecho y un deber para todos los aragoneses. Como decía un conocido poeta valenciano, "quien pierde sus orígenes, pierde su identidad" y, sin identidad, no hay porvenir para seguir siendo pueblo. [...] Antes de la Edad Media no existía Aragón como tal: durante la Prehistoria, la Protohistoria, las épocas ibérica, celtibérica y romana no podemos encontrar indicios de una identidad propia, de una singularidad histórica. Aragón como pueblo, como país, nace y se hace en la Edad Media, y en esta ocasión nos cabe la satisfacción de poder mostrar una importantísima selección de lo que fue el arte y la cultura de aquellos aragoneses primigenios. Aquí comienza su andadura, sus primeros pasos, nuestros primeros pasos." (Blanca Blasco Nogues, Consejera de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval* (cat. exp.), Huesca, 1993, p. 21); "[...] el Museo de Historia de Cataluña pretende, como siempre, llegar a la mayor variedad de público posible y cumplir la misión para la que fue creado hace casi cuatro años: conservar, exponer y difundir la historia de Cataluña como patrimonio colectivo y afirmar la identificación de los ciudadanos con la historia nacional" (Josep M. Solé i Sabaté, Director del Museo de Historia de Cataluña, *Tiempo de monasterios. Los monasterios de Cataluña en torno al año 1000* (cat. exp.), Barcelona, 2000, p. 11); "Un propósito en el que hemos puesto todo nuestro empeño para que 'La Rioja. Tierra Abierta. Nájera, Legado Medieval' resulte todo un éxito y para que el corazón de Santa María la Real continúe palpitando tantos años después de su fundación, revitalizando nuestra historia como fuente de identidad de los riojanos y como motivo de orgullo colectivo" (Sanz Alonso, loc. cit.).

[38] Esa tendencia se puede observar en el propio título de exhibiciones como *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela* (Xunta de Galicia, 1993) o *El Esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental* (Junta de Andalucía-Fundación El Legado Andalusí, 2001). Este afán europeo se percibe igualmente en las presentaciones de los responsables políticos: "Galicia mantiene con el resto de Europa un secular vínculo histórico a través del Camino de Santiago. [...] Galicia puede seguir mostrando su vocación europeísta, [...]", Manuel Fraga Iribarne, Presidente de la Xunta de Galicia, *Stella peregrinantium. La Virgen de Prima y su tiempo* (cat. exp.), Santiago de Compostela, 2004, p. 17.

[39] "No me cabe la menor duda de que esta macroexposición, la segunda que se celebra en La Rioja tras la que tuvo lugar en el año 2000 en Calahorra, supondrá un impulso turístico y comercial para esta comarca, dinamizándola económicamente y dándole un nuevo empuje en su carrera por ganar el futuro" (Sanz Alonso, loc. cit.).

## Tendencias actuales II: exposiciones de iniciativa estatal

Mientras las Autonomías desarrollan esa política cultural de discurso a un tiempo localista y europeísta, el gobierno central intenta dar una imagen plural de España. Así puede apreciarse en las palabras del Presidente de la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio: "en la perspectiva histórica, se muestra el pluralismo humano, social, político y cultural que ha caracterizado a nuestras nacionalidades y regiones"[40]. Dado el descrédito de la idea de una España unitaria –identificada con el franquismo– el Estado propaga ahora la de una España diversa y multicultural.

Es lo que pretende la SEACEX (Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior), creada por el gobierno español en el año 2000. Este organismo, que desarrolla "los programas de política cultural exterior en clave de 'hispanidad'"[41], viene realizando hasta el presente una larga serie de exposiciones de arte español, de temática variada, y entre las que se cuentan las siguientes muestras dedicadas fundamentalmente al mundo medieval: *Esmaltes Medievales. De Limoges a Silos* (Madrid, Bruselas, Silos, 2001-2002)*, Memoria de Sefarad* (Toledo, Washington, 2002-2003)*, Los caminos que hicieron Europa: Santiago y su peregrinación* (Bratislava (Eslovaquia) y Cracovia (Polonia), 2004-2005)*, La España medieval y el legado de Occidente* (Ciudad de México, 2005-2006)*, La Corona de Aragón. El poder y la imagen de la Edad Media a la Edad Moderna (siglos XII al XVIII)* (Valencia, 2006), *Marruecos y España, una historia común* (Marrakech y Tánger (Marruecos), 2005) e *Ibn Jaldún, el Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los imperios* (Sevilla, Nueva York, París, 2006-2007).

Para concluir esta breve reflexión acerca del variante carácter de las exposiciones que las instituciones españolas han dedicado al arte medieval hispano, citaremos, como ejemplo del discurso oficial habitual, una presentación publicada por los Ministros de Asuntos Exteriores y Cooperación y de Cultura en una reciente exhibición: "Siglos antes de que existiera la idea moderna de nación, cuando las identidades colectivas apenas habían aflorado a la conciencia de los pueblos, una gran estructura de poder se asentó en el solar de la última tierra conocida hasta entonces en Europa, en la península poblada mucho antes por íberos, celtas, griegos y fenicios. Roma creó la conciencia de Hispania, que se proyectaría a lo largo de la llamada Edad Media bajo sus versiones visigótica, islámica, hebrea y de los diversos territorios cristianos, siempre nostálgicos de una unidad superior que conformase su ineludible diversidad. De ese conglomerado heterogéneo, marcado por anhelos y sueños comunes, nacería España"[42]. Con diferentes argumentos, pero con la misma intención de vincular una determinada identidad actual con el pasado medieval, encontraremos esta misma estructura narrativa en las exposiciones autonómicas. De este modo, un mismo ámbito histórico-artístico, la Edad Media hispana, puede servir a los diversos poderes públicos para construir distintos –y en ocasiones contradictorios– discursos políticos. La intención de las páginas que aquí concluyen ha sido tan sólo la de contribuir a la apertura de líneas de investigación que arrojen luz sobre los mecanismos que fundamentan este problemático maridaje entre el patrimonio medieval y las diferentes administraciones culturales españolas. Como hemos podido venir observando, el arte de la Edad Media no es en absoluto un ente neutro, sino que está investido de numerosos y conflictivos valores simbólicos, fenómeno al que los historiadores del arte debemos prestar cumplida atención.

---

[40] Enciso Recio, Luis Miguel (Presidente de la Sociedad Estatal España Nuevo Milenio S. A.), "Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000", *Dos milenios en la historia de España: año 1000, año 2000* (cat. exp.), Madrid, 2000, [p. 23].

[41] Marzo, Jorge Luis, "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)", AA. VV., *Desacuerdos* 2, Barcelona, 2005, pp. 57-121, p. 63.

[42] Moratinos Cuyaubé, Miguel Ángel (Ministro de Asuntos Exteriores y Cooperación) y Calvo Poyato, Carmen (Ministra de Cultura), *España medieval y el legado de occcidente* (cat. exp.), Barcelona, 2005, p. 10.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ANTE EL DOLOR DE LOS DEMÁS[1]. LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS (I. COIXET, 2003) Y LAS NUEVAS FORMAS DEL CINE DE COMPROMISO

VALERIA CAMPORESI
Universidad Autónoma de Madrid

En 1997, en un escrito dedicado al "realismo como utopía", Juan Louis Comolli, crítico y cineasta, resumía eficazmente la persistente "confusión entre el mundo y su espectáculo", que el cine alimenta y de la que es alimentado: "¿Dónde acaba el teatro y dónde comienza la vida? La eterna cuestión, planteada ya en *La carroza de oro*[2] ..., nos revela hasta qué punto permanece, tanto en el actor como en el espectador, ese deseo de que en el espectáculo sea posible mantener una distancia irónica o cómica respecto de aquello que, sin él, se viviría tal vez de una manera demasiado brutal; pero al mismo tiempo, y por el contrario, en el espectáculo surgen unas emociones que se viven con tanta intensidad como en la vida misma[3]".

Muy a menudo, la tradición, fuertemente instalada en la historia del medio cinematográfico, del cine que pretende ser útil a la sociedad, ha tenido que asumir esta contradicción y navegar entre distintos niveles de enunciación e intencionalidades cruzadas. A veces, fue el poder quien creyó que el cine podía asegurar su permanencia o justificar determinadas políticas; a menudo, sobre todo a partir de la época de entreguerras, la confusión inspiró en cambio a los propios cineastas, que empezaron a creer que era posible y deseable hacer películas "que traten de la sociedad y de sus relaciones con los individuos y las cosas"[4]. Es a esta segunda tradición que pertenece la película que se analizará en este ensayo. El objetivo es destacar su particular visión e interpretación de ese cometido, con la hipótesis de que se trate de una aplicación de ese discurso singularmente en sintonía con su época. Como tal, sería por lo tanto susceptible de inducir reflexiones pertinentes acerca del papel que el cine puede asumir en las sociedades de la "modernidad líquida"[5], de allí su significatividad.

En cuanto a la objeción de que se trata de una película de ficción destinada a la recepción comercial en sala, y que consecuentemente no tendría una relación directa ni con el "mundo real",

---

[1] Es el título de un libro de Susan Sontag que Coixet admira y que plantea la cuestión, central en la película, de las imágenes de la violencia como "lugar común": SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003.

[2] *La carrosse d'or,* Jean Renoir, 1952.

[3] COMOLLI, J.L., "El realismo como utopía", en Collas, G., *Cine europeo. El desafío de la realidad*, Valladolid, Seminci, 1997, p.15. Este mismo tema es analizado en referencia con la construcción de la mirada cinematográfica en el siglo XX en CASETTI, F., *L'occhio del novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milán, Bompiani, 2005, esp. cap. 6.

[4] VIGO, J., "Hacia un cine social", *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 2 (julio-agosto 1989), p. 57.

[5] Véase BAUMAN, Z., *Modernidad líquida,* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.

ni con el verdadero y libre espíritu crítico, que sólo se podría manifestar fuera de esquemas comerciales, no se considerará aquí pertinente. Más allá, del componente industrial y mercantil del cine, y de la decisión de contar historias más o menos construidas, es posible en efecto proponer una lectura unificada del cine de compromiso, en todas sus facetas, mayoritaria, experimental, de vanguardia, documental o de ficción. Lo que resulta relevante a efectos del análisis que aquí se va a proponer, es la adscripción a un cine comprometido con la sociedad, que como tal se presenta, y se recibe.

Esta visión transversal es por otro lado especialmente justificada aquí, ya que *La vida secreta de las palabras* nace de otra obra audiovisual de su autora, un documental para la televisión que Coixet escribió, realizó y presentó en 2003, *Viaje al corazón de la tortura*[6]. Pero lejos de configurarse como una película de denuncia, como se podría definir la anterior, *La vida secreta de las palabras* pone al centro una cuestión que se puede considerar casi como preliminar con respecto al documental[7]. La ficción representa para Coixet el vehículo adecuado para pensar en el espectador de ese programa televisivo, y reflexionar, a la vez, sobre el tema del martirio[8], y de su representación. Desde este punto de vista, la película incide y evoca la "cuestión de las imágenes" en la "época de la imaginación desgarrada" y comparte, en su planteamiento formal, la necesidad de afirmar y negar a la vez la dimensión ética de los dispositivos de creación automática de la imagen, que pueden salvar "del olvido, una realidad histórica amenazada por la indiferencia"[9] o sepultarlo debajo de falsas certezas. En otras palabras, Coixet, según la interpretación de su película que se presenta en estas páginas, decide seguir el camino de "revelar el secreto del significado", "el secreto que la práctica teórica moderna intentaba esconder u ocultar: que el significado 'existe' solamente en el proceso de interpretación y crítica, y muere junto con él"[10].

En las páginas que siguen se argumentará esta hipótesis de lectura apoyándola en un análisis conjunto de la estructura de la película, la manera en la que se desarrolla el argumento, y de algunos rasgos estilísticos de la puesta en escena .

El motivo narrativo central que mueve la historia es la disonante persistencia en el presente del pasado de los protagonistas (en realidad, esencialmente, de la protagonista, Hanna[11]). Este tema

---

[6] *Viaje al corazón de la tortura* se concibió como capítulo de la serie "Valor humano", producida por *Produce+*, la productora de televisión de *SOGECABLE*- en coproducción con New Atlantis, Canal + y TVE. En él se describe la labor del Consejo Internacional para la Rehabilitación de las Víctimas de la Tortura (IRCT) y se recogen los testimonios de personas que en varias zonas del mundo han sido objeto de atrocidades y vejaciones.

[7] Según la promoción del canal de televisión que lo emitió, *Viaje al corazón de la tortura* se concibió como "toda una denuncia contra una de las prácticas más espeluznantes de las que es capaz el ser humano" – de "Nota de prensa de Produce+", 24/9/2003, en www.sogecable.com

[8] "Esta película," escribe John Berger en su prólogo al guión publicado, "se sitúa conceptualmente en un paraje que rueda hacia el horizonte, más allá de la noción de martirio. ¿Cuántos cuadros han tratado este tema a lo largo de los siglos? Buen número de ellos. Sin embargo, en nuestros días, el esquema mental de los ricos y los medios de comunicación que controlan han abolido la noción de martirio y la han sustituido por la de la exención. Exención del dolor y de la violencia, brindada en primer lugar por el dinero, y después por las falsas promesas de los productos. En esta película no existe tal exención" (BERGER, J., "Apuntes acerca de la vida secreta de las palabras", en I. Coixet, *La vida secreta de las palabras*, Barcelona, Ediciones B, 2005).

[9] DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 263-264: "La cuestión de las imágenes está en el centro de esta gran confusión del tiempo, nuestro 'malestar en la cultura'. Habría que saber mirar en las imágenes a lo que han sobrevivido. Para que la historia, liberada del puro pasado (este absoluto, esta abstracción), nos ayude a *abrir* el presente de los tiempos".

[10] BAUMAN, Z., *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001, p. 136.

[11] La conflictiva relación de Josef con su propio pasado y el suicidio de su mejor amigo se puede considerar como secundaria con respecto a la historia de Hanna: es esencialmente un dispositivo que sirve para crear el ambiente de comprensión y sintonía que Hanna necesita para transformar su historia en un relato que pueda contar.

constituye la cuestión dramática que el desarrollo de la película es llamado a articular, y que parece ser susceptible de una evolución hacia un nuevo equilibrio, en el que el pasado no impide ya que se pueda vivir el presente. Sin embargo, la apertura y el cierre de *La vida secreta de las palabras* sugieren, por otro lado, una estructura circular, según parecen sugerir las palabras que, en la banda sonora y desde un lugar indefinido, pronuncia la "hija que no existió" de Hanna: al inicio, simplemente enunciando metáforas verbales asociadas a las imágenes, al final, insinuando la posibilidad de su definitiva desaparición y sustitución por personajes casi en campo, pero en realidad volviendo a reafirmar su prerrogativa de cerrar la historia[12]. El tratamiento narrativo de la problemática supervivencia de recuerdos desgarradores permite, por lo tanto, transformar el problema que el espectador de la televisión "informativa" tiene en la sincronía, cuando ve imágenes que relatan sucesos espeluznantes alejados en el espacio de su propia contingencia, en una cuestión situada en la diacronía (¿cómo se vive con los muertos?, como sugestivamente pregunta Josef en un momento de la película). De esta forma, Coixet puede contar una historia susceptible de una progresión dramática, pero a la vez evoca la posibilidad de que esa progresión no tenga lugar en todos los niveles de su historia: la voz persistente de la niña, la inmaterialidad de los hijos "reales" son síntomas de una herida que, por haber existido en algún momento, no puede desaparecer. La resistencia a la resolución de la intriga de la película pone en juego la análoga indefinición de la postura del receptor de imágenes de violencia, que tiene que saber que, como escribió Susan Sontag, "no podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y como se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo"[13].

Esta misma inestabilidad de la estrategia narrativa se detecta, con fuerza, en los elementos de la puesta en escena, de manera que lo que resulta visible en el encuadre incluye a menudo manchas de color, desequilibrios y contrastes, de objetos y personajes. Una somera descripción de la manera en la que se describen los principales espacios en los que se desenvuelve la acción (la casa de Hanna al principio de la película; la plataforma petrolífera; el cuarto de Josef en la plataforma; el cuarto de la enfermería en el que Hanna atiende a Josef herido y ciego; y la cocina de la casa en la que –supuestamente– viven los dos al final) puede servir para apoyar esta afirmación.

El apartamento de Hanna al inicio de la historia es presentado, visualmente, como un espacio con un número limitado de objetos y una paleta de colores todavía más limitada, en la que dominan los marrones, amarillos y verdes apagados poco contrastados[14]. Sin embargo, mientras observamos los contenidos gestos de Hanna, tan coherentes con ese controlado hogar, escuchamos la voz de la "hija que no existió" evocando un contraste cromático: "Nunca ha visto mi cara, pero soy su única compañía. Me ve con un peto de pana rojo y un jersey de cuello alto azul claro. El peto es siempre rojo, y el jersey, siempre azul. ¿Por qué? No lo sabe"[15]. El desconcierto que produce la distancia entre los vivos colores asociados a la niña imaginada, y la débil gama cromática del mundo físico en el que Hanna ha decidido vivir, es una introducción de gran eficacia a su angustiosa situación psicológica.

---

[12] Por otro lado, los hijos "reales" de Hanna aparecen sólo como manchas de color detrás de una ventana cuyos cristales empañados desdibujan las figuras que se entreven al otro lado (Fig.9).

[13] SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*, cit., p.146.

[14] Los colores apagados dominan en todas las primeras secuencias, incluyendo a la fábrica donde Hanna trabaja, el despacho del supervisor, las casas de la calle donde vive.

[15] Mn. 7.38 a 7.54.

Ese mismo conflicto es asumido, en cambio, como parte integrante del escenario visible en el momento en el que Hanna tiene que abandonar su hogar y espacios protegidos, y emprender el viaje que, por una circunstancia fortuita, la llevará a ocuparse de un trabajador herido de una plataforma petrolífera, Josef. El paisaje con el que se encuentra al llegar a ese singular paraje artificial en el medio del mar, marca un cambio drástico a un ambiente, anticipado ya durante el viaje, en el que dominan objetos con contornos muy definidos de colores cálidos y fuertes, que destacan sobre un fondo blanco.

Además, en el instante mismo de su llegada, los planos parecen abrirse hasta poder incluir distintos movimientos de elementos del profílmico en el mismo encuadre. Desde el primer momento, la plataforma se presenta como un espacio capaz de contener y revelar contrastes, un lugar extraño, abierto y cerrado a la vez, cuyos habitantes, según se irá desvelando en el segmento central de la película, ponen en juego mundos interiores imprevisibles y complejos, sensibilidades agudas, aparentemente incongruentes con lo que cabria esperar en un rudo ambiente de trabajo instalado fuera de los márgenes del mundo[16].

En cuanto al tercero de los espacios significativos de la película, el cuarto donde vivía Josef antes de su accidente, se podría decir que concentra en sí las cualidades de los habitantes de la plataforma. Presentado sin plano de situación, su principal característica, según es explorado por la cámara, es la de contener una serie de objetos indicios de la personalidad de Josef (libros significativos, una fotografía del triángulo amoroso que desencadenó su tragedia, dibujos infantiles que evocan a un hombre sensible...) y una ventana, que Hanna llamativamente ignora, y que está medio ocultada por unas cortinas muy azules.

16 Todos los personajes que pertenecen al mundo de la plataforma tienen un momento en el que desvelan algún aspecto insólito; la hipótesis que esto pueda servir para ayudar a justificar el cambio que experimenta Hanna es reforzada por la primera conversación que esta mantiene con el doctor, cuando le dice con total tranquilidad que es ella la que tiene prejuicios. Son los mismos prejuicios que la extrañeza del mundo de la plataforma quiebra.

En una historia en la que el conflicto entre el abismo de la vida interior, y la identidad que hay que asumir ante los demás, es un tema central, las ventanas representan una manera de escenificar la frontera entre esos dos mundos. La presencia en campo de la ventana del cuarto de Josef viene remarcada más adelante, justo antes de que éste le cuente a Hanna su secreto, marcando un salto importante en el grado de confianza y comunicación entre los dos. Es la primera vez que hay un plano frontal de esa pared, y, al otro lado del cristal, hay tormenta.

Poco después, cuando Hanna llega a la enfermería (el cuarto espacio importante) el mismo encuadre frontal confirma la centralidad de ese elemento de la puesta en escena, para sugerir la relación con el exterior.

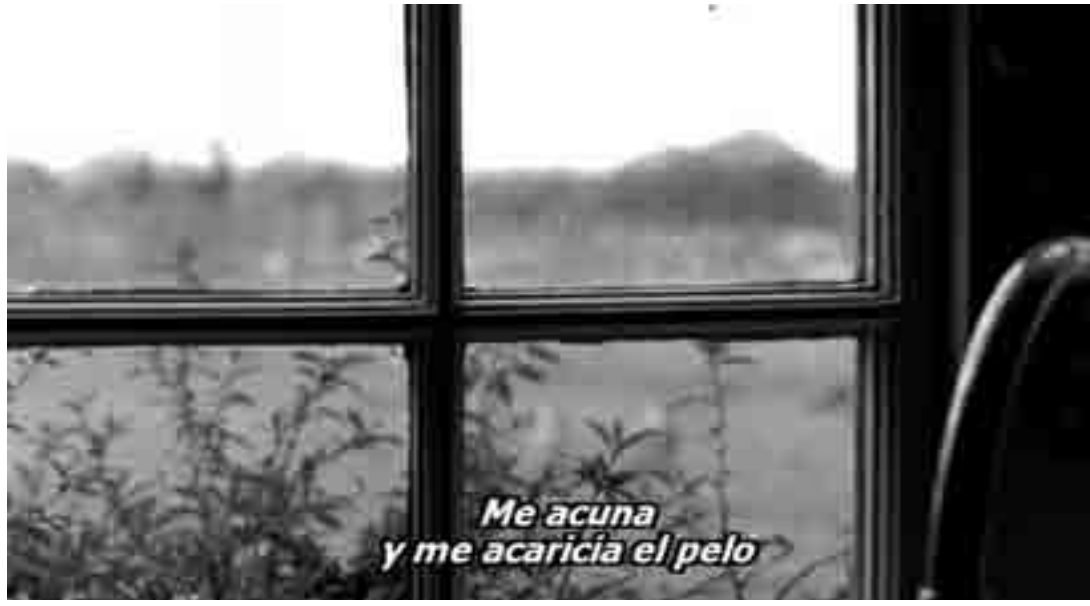
En ese momento, cuando ella le hace un comentario acerca de lo que cuentan algunos de sus compañeros, las palabras del diálogo terminan de definir la situación. "No me cuentes nada de lo que pasa allí fuera," le ordena Josef. Y una serie de primeros planos de su cara desfigurada y su mirada ciega desplazan la atención dramática hacia lo que él va a contar, pero siempre en yuxtaposición con la inevitable alusión a lo exterior.

Por último, es después de que se nos haya enseñado a Hanna mirando por primera vez por la ventana del cuarto de Josef que, de vuelta a la enfermería, se introduce el clímax de la película: el momento en el que Hanna es capaz de organizar en un relato comunicable, su atroz experiencia de víctima de torturas, y, en un inquietante y sólo aparente segundo término, de testigo de brutalidades. Los largos, en duración, planos de ella hablando se nos muestran partidos por la mitad, muy desequilibrados, con un contraste que una angulación pronunciada acentúa en la segunda parte de la escena. Sus palabras, sus gestos, y la *mise-en-abyme* de la mirada de Coixet, transforman en cine el dolor de ser superviviente.

La última secuencia es, como a menudo ocurre, clave para la interpretación de la película. El espacio escogido para el epílogo es la cocina de la casa que Hanna y Josef, supuestamente, comparten[17]. El primer plano que aparece en pantalla es precisamente de la ventana de esa cocina; en general, el ambiente parece una versión con colores ligeramente más definidos del apartamento donde Hanna vivía al inicio.

[17] Según una deducción razonable, aunque no se diga explícitamente en la película.

Sin embargo, esa ventana sólo permite vislumbrar, no ver lo que hay al exterior.




Y aunque la paleta de colores del nuevo hogar de Hanna sea algo más amplia, los tonos siguen siendo apagados.

Mientras tanto, la banda sonora emite la voz de la "hija que no existió": "Me he ido hace mucho tiempo. Sólo a veces, en las mañanas del domingo, mientras él compra los periódicos y el pan, ella oye a los niños gritar en la casa de al lado, donde están jugando. Sí, ahora tiene dos niños.

Mis hermanos. En estas mañanas frías y soleadas de invierno, cuando tiene la casa para ella sola, y se siente extraña, frágil y vacía, por un momento no sabe si todo ha sido un sueño. Entonces, vuelvo a ella. Me acuna y me acaricia el pelo, y ya nada, nada de lo que ocurrió, volverá a interponerse entre nosotros. Pero oigo a los niños volver. Me alejo. Ya estoy muy lejos. Quizás nunca vuelva"[18].

Quizás nunca vuelva. Lo importante de esta frase es el hecho mismo que se pronuncie, más que su verosimilitud como cierre coherente de la intriga. El final de la película, en línea con todo lo que ha ocurrido hasta ese momento, avanza no tanto ni sólo en el registro del mundo exterior, de los hechos (la nueva vida de Hanna, que ella efectivamente parece que ahora puede vivir), sino sobre todo en la conciencia de ellos, en su reverberación hacia dentro. Coixet utiliza a fondo toda la sabiduría que el melodrama cinematográfico ha acumulado para retratar las "condiciones de la identidad psíquica y sexual" acercándolas "excesivamente a la superficie y rompiendo la consoladora unidad de la narrativa sujetiva clásica"[19]. De esta forma, consigue construir un texto audiovisual que sugiere, y hace creíble la posibilidad de seguir viviendo, pero sin renunciar a ver, y enseñar, el martirio, manteniéndose a la vez bien conscientes de los límites, y las especificidades, de la problemática de la representación y de las imágenes del dolor.

[18] Del m.105.10 al 108.07.

[19] GLEDHILL, C., "Introduction", en, de la misma autora, ed., *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute, 1987, p. 9. Para la aplicación de esta visión abierta del melodrama al cine español, véase también PÉREZ PERUCHA, J., "Pero ... ¿Hacia dónde?", en VV.AA., *Acerca del melodrama,* Valencia, Generalitat Valenciana, 1982, pp. 32-37.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ARTE Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE COMIENZOS DEL SIGLO XX. LAS INSTITUCIONES ESPAÑOLAS EN EL CONTEXTO DE LAS RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ESPAÑA Y ARGENTINA

MARÍA ELENA BABINO
Pinacoteca Ministerio de Educación de la Nación – Argentina
Universidad de Buenos Aires

En las primeras décadas del siglo XX la presencia de artistas argentinos en España estuvo signada por la necesidad de expresar, a través de sus obras, las señales más definitorias de una identidad nacional que, casi como un imperativo categórico, debía fundirse en lazos de hermandad con la "madre patria". Así, la recepción del arte argentino en España a través de los comentarios críticos, de adquisiciones por parte de particulares e instituciones y de las exposiciones realizadas tanto en galerías cuanto en salones oficiales, favorecía de manera harto eficaz la confirmación de este supuesto. Esta idea es la que sirve de punto de partida al presente texto, donde se recorrerán páginas de la prensa escrita y programaciones de galerías y salones rastreando la noción de identidad nacional que tensa los debates culturales del momento. El desarrollo del trabajo se basará en un análisis de campo sobre los datos de la crítica y de la iconografía de las obras expuestas.

En el panorama del arte español de las primeras décadas del siglo XX no parece poco significativa, al menos desde el punto de vista cuantitativo, la presencia de artistas argentinos. De allí que la gran cantidad de ocasiones en las que sus obras pudieron verse en España y los copiosos comentarios críticos registrados en la prensa especializada y en catálogos de exposiciones justifica el intento de hacer un análisis sobre la difusión, valoración y recepción del arte argentino en este país.

## El contexto de los Salones Nacionales

En 1924 se reforma el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con el propósito de mejorar el funcionamiento de los jurados de admisión y recompensas para lograr imparcialidad en las decisiones. Además, se decidió que, de manera excepcional, los artistas de países americanos de habla hispana podían concurrir con iguales derechos que los españoles[1].

[1] Ya desde 1915 se admitía obras de artistas portugueses e iberoamericanos pero fuera de concurso.

Ya el crítico José Francés venía bregando por estos derechos desde años anteriores cuando reclama modificaciones sobre la base de tres necesidades[2]. De éstas nos interesa aquí la tercera, concerniente al reconocimiento de los derechos de raza, tradición e identidad espiritual de los artistas hispanoamericanos para poder participar en dichos salones. Señala también que la reforma del estatuto de las Exposiciones Nacionales se debió a la labor ejercida por la Junta de Fomento de las Relaciones Hispano-Americanas y a las recomendaciones de la Real Academia de San Fernando. Finalmente, no deja de enfatizar la posibilidad de reforzar en los artistas argentinos la definición de un "arte nacional", tema que entonces, en el caso de la Argentina, constituía el eje de los dabates culturales que ocupaban un lugar central desde fines del siglo XIX hasta los años '30 de la siguiente centuria.

## Antecedentes a la reforma del Estatuto del Salón Nacional

En 1907 se crea la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas con el fin de atender a los intercambios culturales entre España y los países americanos de habla española, con lo que se brindó un instrumento de eficaz operatividad para estos intercambios.

Una de las derivaciones de mayor importancia será la organización, el 26 de marzo de 1920, de la Junta de Fomento de las Relaciones Hispano-Americanas[3], que dependería de la Dirección General de Bellas Artes y que debía ejercer el Patronato de los artistas hispanoamericanos que viajaban a formarse en España; estos artistas podrían estudiar como becarios o pensionados en los centros dependientes de esa Dirección. Era atribución también de esa Dirección impulsar exposiciones, conferencias y otros eventos de particulares y/u organizaciones.

## Algunas fechas significativas

El año 1917 registra varios acontecimientos vinculados con la presencia de argentinos en España. En el análisis de las crónicas existentes en forma casi excluyente se celebra la obra que por entonces presentaban, no obstante, existen algunos testimonios de orientación contraria. Tal el caso de la exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid donde, en 1917, exponen los pintores Alfredo Guttero, Juan M. Gavazzo Buchardo, Fray Guillermo Butler, Numa Rossoti, José Antonio Merediz y el escultor Pablo Curatella Manes, quienes se habían reunido para organizar la primera *Asociación de Artistas Argentinos en Europa*. José Francés se lamentó entonces de la falta de rasgos nacionales en sus obras y de la influencia del moderno espíritu francés[4]. Lo curioso es que sólo advirtió en algunas esculturas de Curatella Manes ciertos rasgos originales por el tratamiento elemental de las formas y por el voluntario primitivismo de la técnica, lo que señala no sin tibieza. Ésta nos parece en verdad una visión ingenua toda vez que no se pudo vislumbrar que Curatella habría de ser uno de los máximos exponentes de las vanguardias argentinas, lo que sí fue registrado en simultáneo por la crítica rioplatense. Así, y no obstante esta negativa percepción por parte del crítico español, esa exposición tuvo buenas repercusiones en Buenos

[2] La primera se refiere a la existencia de dos jurados con las funciones de admisión e instalación de obras, uno, y calificación, el otro; la segunda, reclama la presencia de críticos de arte en la conformación de los jurados, según registra en *El Año Artístico* de 1924.

[3] Durante la gestión de Natalio Rivas como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y por iniciativa de Roberto Leviller, encargado de Negocios de la República Argentina.

[4] Cabe destacar que estos artistas ya habían establecido contacto con la capital francesa, registrando así algunas de las vertientes estéticas en boga.

Figura 1. Exposición de la Asociación de Artistas Argentinos, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1917. De izq. a der.: Merediz, Fray Guillermo Butler, Gavazzo Bouchardo, Curatella Manes, Rossotti, Guttero. Repr. en cat. *Guttero, un artista moderno en acción*, Buenos Aires, Malba-Col. Costantini, 2006, pág. 136.

Figura 2. Alfredo Guttero, *Georgelina*, 1915, óleo s/tela, col Zurbarán, Buenos Aires, Argentina.

Aires al entenderse que el evento era una buena oportunidad para posicionar a los artistas argentinos en Europa[5]. En el caso de Alfredo Guttero, quien posteriormente sería uno de los actores más destacados en la definición de la modernidad artística argentina[6], se encontraba radicado en Europa desde 1904 desde donde regresó definitivamente a Buenos Aires en 1927. Son estos años europeos los que definen en su obra una tendencia decorativista de filiación simbolista determinada por su maestro Maurice Denis, coexistente con la influencia también evidente de los realismos "de nuevo cuño". En una fotografía de la referida exposición podemos ver una obra de Guttero que permite tener una idea de la influencia de los planteamientos simbolistas de Denis, en particular con relación a la representación de la mujer; allí aparece una figura femenina, tema por el que, junto con el de las bañistas, se filtran reactualizaciones de motivos clásicos en ese "retorno al orden" del que el propio Picasso no fue ajeno (Fig. 1). De esta misma época es *Georgelina* (Fig. 2), óleo donde deja en evidencia la voluntad de síntesis en la representación de las formas, el aislamiento de la figura recortada en el paisaje, la arbitrariedad de ciertos elementos decorativos, como es el caso de la cinta que se descuelga del sombrero, y cierto clima de misterio que emana de la expresión del rostro de la modelo, que inscriben la obra dentro de la senda abierta por el simbolismo. El lenguaje plástico de estas obras y, sobre todo, los temas desvinculados del contexto de folclore popular argentino bastaron para merecer el rechazo de Francés.

En una línea más atenta a lo español, el pintor y grabador Rodolfo Franco es otro de los argentinos presentes ese año en España. A diferencia de la situación precedentemente referida, sus

[5] Cfr. diarios *La Nación*, del 12 de marzo, del 18 de abril y del 10 de mayo de 1917.

[6] Para un estudio sobre la importancia de Guttero en la modernidad argentina puede consultarse el reciente catálogo *Guttero, un artista moderno en acción*, Buenos Aires, MALBA- Fundación Eduardo F. Costantini, 2006.

Figura 3. Alfredo González Garaño y Ricardo Güiraldes, boceto de escenografía para el Ballet *Caaporá*, c. 1917, Museo de Asuntos Gauchescos de San Antonio de Areco, Pcia. de Buenos Aires, Argentina.

exposiciones de aguafuertes en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en el Círculo Artístico de Barcelona[7] merecieron buenas críticas en la prensa. Federico García Sanchís en *La Nación* de Madrid habló del "*nuevo matiz que trajo a la vision de Sevilla. Sus cafés cantantes, sus cabalgatas, sus novias, semejan una glosa becqueriana de las canciones populares. Así se explica la rápida victoria alcanzada por el señor Franco, acogido fraternalmente por nuestras primeras formas, y domador del público hasta obligarle a comprar en seguida y en abundancia*"[8] aquí se señala la inserción de las obras de Franco en el gusto de la época y en el mercado español. A su turno, Arturo Mori en *El País* amplió diciendo "*Bien ha estudiado Franco nuestras costumbres populares y bien penetró en ellas, manteniendo íntegras todas las espiritualidades de la tierra"*[9]. Rodríguez Codolá en *La Vanguardia* de Barcelona afirmó que en sus obras se revela el pasado de la raza. En *Las Noticias*, también de Barcelona, se hace una apuesta mayor y se habla de considerar a Franco un artista español dado que se entiende el arte argentino como una prolongación del arte hispánico.

[7] La primera, inaugurada por la Infanta Isabel con la presencia del embajador argentino Dr. Marco Avellaneda, quedó registrada por Enrique Vaquer en una crítica aparecida en *La Época*, mientras que Antonio de Hoyos y Vinent hacía lo propio en *El Día*.

[8] Cfr. *Anales*, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1948, II (1921-1925), pág.728.

[9] *Ibid*., p. 729.

Dos años más tarde José Francés se ocupa de otro artista argentino, Octavio Pinto[10] reseñando sus viajes por tierra hispana. Refiere que pintó en Segovia, en Santillana del Mar, en Salamanca –donde expuso una serie de dibujos en su Universidad con un catálogo cuyo prólogo registra la firma de Miguel de Unamuno–. Comenta la influencia de Darío de Regoyos en sus pinturas, testimoniando, una vez más, la atención de los argentinos respecto de la producción artística española y con la intención puesta en enfatizar hasta qué punto la pintura argentina es una continuidad de la española.

De particular interés resultó también una exposición realizada por Alfredo González Garaño en el salón Vilches de Madrid en abril de 1920 con una serie de objetos decorativos y pinturas del ballet *Caaporá,* recreación de una leyenda guaraní en la que el coleccionista y artista *amateur* había trabajado conjuntamente con el escritor Ricardo Güiraldes (Fig. 3). El crítico José Francés se ocupó de la exposición en estos términos: *González Garaño ha expuesto los modelos, las decoraciones y los accesorios de* Caaporá*, un bailable indígena, concebido a la manera suntuosa y orquestal de los bailables rusos (...) Una desbordante fantasía cromática es su cualidad esencial (...) Toda la exuberancia de la Naturaleza, libre aún de la civilización europea. (...) Estas frágiles acuarelas (…) tienen, en efecto, el valor ideológico de la reintegración al alma de la raza. Son la prueba demostrativa de que los hispanoamericanos van a tener ya un arte moderno suyo, profundamente arraigado en los elementos nacionales*[11]. En el recurso a la síntesis lineal, al cromatismo fuertemente contrastado y al carácter decorativo de las pinturas unido al nativismo de los temas representados, el crítico español encuentra la vía de desarrollo del arte sudamericano, en consonancia con los requerimientos de un importante sector de la clase intelectual y artística de la época que impulsaba la emergencia de un arte nacional.

Después de la desilusión expresada a raíz de la exposición de 1917 José Francés revisa su opinión acerca de los artistas argentinos cuando, en el *Año Artístico* de 1923, dice: "*En España se encuentra la ejemplaridad luminosa, la sensibilidad intacta, la paternal ideología que luego nos parecen puramente españolas cuando nos son devueltas en los productos intelectuales y estéticos del más íntimo y racial americanismo (…) Vemos paisajes de nuestras regiones en los cuadros de Octavio Pinto y de Ernesto Riccio. Rodolfo Franco enseña con sus maravillosas aguafuertes una nueva modalidad en el sevillanismo a los dibujantes hispalenses. Y en Mallorca se forma, con esa independencia feraz (…) una agrupación de paisajistas venidos desde el otro lado del Océano para contribuir a la exaltación de la Isla"*.

En el mismo año 1923 Silvio Lago se ocupaba de otro artista argentino, Emilio Centurión, con una crítica en *La Esfera* donde destacaba la influencia zuloaguesca en su obra y mencionaba el óleo *Misia Mariquita*, comentando su éxito en el Salón de Buenos Aires de 1920. En la perspectiva del crítico, Centurión ponía a la luz una iconografía que remitía al pasado religioso y colonial rioplatense y a la asimilación de las influencias de Zuloaga, particularmente manifestadas en el concepto literario y el análisis psicológico del tipo humano[12].

Ese año fue de intensa actividad para los argentinos en España. Con gran repercusión de crítica se realizaron dos importantes muestras: la del artista de la Boca Benito Quinquela Martín y la del acuarelista Jorge Soto Acébal. Con relación al primero Alberto Ghiraldo, radicado en Madrid como crítico de *ABC,* lo hizo para la exposición en el Círculo de Bellas Artes el 12 de abril de 1923. Allí escribió "*Hombre Nuevo de América es uno de los pocos pintores con sello personal, con características propias que hoy manchan telas en el mundo*". También se refirió a él José

[10] *El Año Artístico*, Madrid, 1919.
[11] Citado en *Anales*, *op.cit*, pág. 735.
[12] *La Esfera*, Madrid, 30 de junio de 1923.

Francés desde *La Esfera* al hablar de: "*La vibración de los muelles (…) evocados con empastes casi estridentes con golpes de espátula colmada de colores puros, con enérgicos toques de certera visualidad*". Con relación a la política de adquisiciones no podemos soslayar que el Museo de Arte Moderno haya comprado dos de los lienzos expuestos: *Buque en reparación*[13] y *A pleno sol*[14]. En cuanto a la recepción de la crítica, José María Salaverría escribió en el *ABC*, Rafael Pérez Bueno desde *El Liberal* habló de la semejanza de sus obras con las narraciones de los rusos sobre los hombres desgarrados de las honduras de los fondos sociales. Este crítico habló de *Buque en reparación*, *Rincón de Riachuelo*, *Impresiones*, *Momento azul*. También se ocupó de él Juan de la Encina y en *La Voz* refirió su rudo oficio de cargador y carbonero y, comparándolo con Gorki, dijo que a los dos los hermanaba "*el concepto y la emoción de la esclavitud del hombre por sus propias obras e invenciones*". Finalmente, Pedro G. Camio en *La Gaceta de Bellas Artes*, terminó su artículo exhortando: "*Quinquela Martín es (…) todo un temperamento hecho (…) Sépanlo los argentinos (…) y decídanse a mostrar en España su labor, seguros de que sus obras les harán obtener galardones y encontrarán un público ávido de admirar sus creaciones (…)*". En el recorrido de todas estas críticas se puede identificar la voluntad de resaltar las virtudes del hombre humilde y trabajador, vinculada a una intención pedagógica en la defensa de un localismo costumbrista, al tiempo que una suerte de llamado a enrolarse en las filas de un arte puesto al servicio de una exaltación identitaria.

Con relación a Soto Acébal[15], en 1923 expuso en el Salón Amigos del Arte en Madrid[16]. En el diario *La Opinión*[17] Margarita Nelken, en clara disidencia con la crítica dominante, expresa: "*Hemos de confesar que entramos en esta exposición Soto Acebal con cierto temor..., con cierto prejuicio… Primero, tratábase de una exposición de acuarelas, y segundo, de obras de un pintor sudamericano..., argentino... No caeremos en la petulancia de creer que sólo Europa posee el secreto del arte, y nuestra ignorancia no llega hasta desconocer lo mucho que la América española ha aportado y sigue aportando a la sensibilidad estética universal. Mas nuestra experiencia de las exposiciones hechas a base de chin-chín patriotero y de zambomba americanista (ese americanismo fácil y hueco que consiste en alabar muy alto todas las producciones ultramarinas sin distinción ni selección) nos hacía desconfiar "a priori"(…). Y tampoco ignorábamos que la América latina, tan rica en substancia literaria y, sobre todo, poética, no había conseguido todavía cuajar su sensibilidad pictórica en aspectos firmes y originales y se contentaba en pintura, aun*

[13] Según consta en los registros del Museo de Bellas Artes de la Boca "Benito Quinquela Martín" de Buenos Aires, esta obra se encuentra actualmente en la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago de Compostela.

[14] Para tener una dimensión cercana de la incorporación de pintura argentina en el medio local son elocuentes los datos consignados en los registros del museo referido en la cita precedente. Allí se testimonia que en la exposición se vendieron once cuadros; el coleccionista Ramón Rodríguez compró dos obras; otras pinturas fueron adquiridas por el Sr. Sánchez de Rivera, la Sra. Delfina L. Escociega, el Duque de Almenara Alta, Féliz Boix y otras dos obras, de paradero desconocido en la actualidad, fueron compradas por el propio el Círculo de Bellas Artes; *Sol de Mañana* fue adquirida por el editor Gustavo Gilli.

[15] En 1913 el artista ya había mostrado obras en la "Exposición Regional de Pintura y escultura" organizada por la Junta del Centenario del XXXI de agosto de MDCCCXIII y del cincuentenario del derribo de las murallas de San Sebastián. Entre los expositores figuraban Antonio Ortiz Echagüe con *Tipos sardos* y *Mujeres de Cerdeña*, los hermanos Zubiaurre con seis obras, Ignacio Días Olano, con nueve obras y Soto Acebal con *Una calle de Tánger*, *El puente viejo. Ondárroa*, *Ondárroa y su río*, *El puente Alejandro. París* y *Luz en Ondárroa.* Hemos consultado este catálogo en el archivo familiar del artista.

[16] La exposición se desarrolló entre el 24 de noviembre y el 10 de diciembre con veinte acuarelas de paisajes de Vizcaya y Guipúzcoa. Visitaron la misma las infantas Doña Cristina y Doña Isabel. Entre las numerosas críticas registradas, consignamos las de Pedro Alcántara en *El Sol* (15 de noviembre), de Rafael Domenech en *ABC*, Antonio Méndez Casal en *Blanco y Negro*, Paul y Almarza en *El Sol* y, en la crítica porteña, Ramón Pérez de Ayala en *La Prensa*. Hemos obtenido estos datos en el archivo familiar del artista que conserva un album de recortes de prensa, en muchos casos carentes de fechas y/o firmas.

[17] Recorte sin fecha, escrito con tinta "diciembre 923", en el archivo familiar del artista.

*para los mejores de sus representantes, con seguir modestamente el camino trazado por escuelas europeas, principalmente francesas. Y luego, esa modalidad de la acuarela, tan antipática, tan baladí en esa afeminación (…) Y he aquí el milagro, la maravillosa florescencia: Soto Acebal no es ni un pintor americano, ni un discípulo de ninguna escuela europea, ni siquiera un pintor de acuarela". "Dos obras de esta Exposición (...) aguantan victoriosamente el recuerdo de los más refinados y sutiles paisajistas: un Monet, un Darío de Regoyos"*.

Es notable que, entre las críticas que registramos, ésta aparezca como una voz claramente disidente con relación al requerimiento de un arte localista y vinculado, al mismo tiempo, con sus raíces hispanas, lo que pone en evidencia las tensiones que en el contexto español aparecen desde las diferentes maneras de interpretar los procesos artísticos. Por el contrario, en la lente de José Francés, que escribe el texto del catálogo, se destaca con entusiasmo el desarrollo que el artista le dio al género del paisaje y al costumbrismo del pueblo vasco. Por su parte, Rafel Marquina aprovechó la exposición de Soto Acebal para hacer un balance de la pintura argentina, que, curiosamente, parece conocer muy bien: habló de Eduardo Schiaffino y de Eduardo Sívori, como dos de los precursores y de los nuevos valores que merecen conocerse en Europa[18].

En términos generales, lo que se visualiza y celebra en las voces de la crítica es la desvinculación de los argentinos respecto de la influencia francesa. En el análisis que ese año hace José Francés en *El Año Artístico* insiste en "*la cualidad afirmativa del arte pictórico hispano-americano de la época actual, radica y esplende en un localismo costumbrista y paisajista, en su arraigamiento a las sugestiones de la raza y del terruño (…)"*. El óleo de Soto Acebal *La barca azul*, expuesto en esa muestra de Amigos del Arte fue otra de las adquisiciones del Museo de Arte Moderno. Francés vislumbra otro rumbo en los intereses de los artistas argentinos que hasta ese momento habían sido orientados hacia París e Italia y que a causa de la Gran guerra revierten en la dirección a España, recomponiendo la interrumpida vinculación entre los países hispanoamericanos y la "madre patria". Asimismo pintores españoles como Zuloaga o Anglada habían logrado enorme éxito en Argentina con sus obras. Señala con agrado el interés de los pintores argentinos por mirar lo propio. En este contexto, no resulta un dato aislado advertir que en 1922 el escritor argentino Ricardo Rojas publique *Eurindia*, eje programático del rescate de los valores provenientes tanto del pasado precolombino cuanto español.

A su turno la Exposición Nacional del Salón de Primavera de 1924 albergó obra de dieciséis pintores y un escultor hispanoamericanos que tomaron parte de la misma como consecuencia de la reforma de sus estatutos; siete de ellos fueron argentinos. Francisco Vidal obtuvo una segunda medalla con *Vieja Castellana* y Tito Cittadini una tercera. *Vieja Castellana* mereció, en la prensa que se ocupó de la muestra, un comentario en la revista *Mercurio* escrito por Joaquín Ciervo y otro de Juan de la Encina en *La Voz*[19], éste destaca la filiación zuloaguesca de Vidal.

Por su parte, José Francés volvió a ocuparse de los argentinos en *El Año Artístico* de ese año señalando, a propósito del mismo Salón de Primavera, la majestad cromática de las obras de Tito Cittadini como una marca de la herencia angladiana; también del español radicado en la Argentina, Juan Carlos Alonso, le interesó referir que en sus obras *El heredero* y *Feria de flores*, están presentes las figuras típicas, ambientadas en la Argentina, que permiten vislumbrar la "revelación indígena que caracteriza a la pintura argentina desde hace quince años". De esta suerte, el crítico entiende que a través de sus figuras de "color local" Juan C. Alonso está enraizado en España con influencias no sólo de Zuloaga sino de toda la buena pintura española.

---

[18] Se trata de dos de los mayores exponentes de la institucionalización artística en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Fueron reconocidos artistas, promotores y responsables de la creación y dirección del actual Museo Nacional de Bellas Artes.

[19] Cfr. *Anales*, *op. cit*., Tomo Segundo (1921-1925), pág. 429.

En ese mismo año de 1924 en el Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores, la crítica registra[20], junto a las obras de artistas españoles, la presencia de los grabados de Alfredo Guido y agrega la sala argentina con treinta y nueve obras expuestas, de las cuales menciona los paisajes mallorquines de Cittadini y de López Naguil, entre otros. Y llama la atención sobre los aguafuertes de Alfredo Guido para elogiar su empeño por crear belleza con elementos propios y su voluntad de ajustarse a la enorme riqueza emotiva y artística de América[21].

Como exposición colectiva, la más importante de las que se realizaron en Madrid, dada la cantidad de expositores y el carácter institucional de la misma, fue el Primer Salón Universitario de Artistas Argentinos en 1926, organizado por la Universidad de La Plata, en el salón Amigos del Arte[22].

Elías Tormo, catedrático de Historia de las Bellas Artes de la Universidad Central y Académico de Bellas Artes, dictó una conferencia frente a un grupo de alumnos. Destacó la *Chola desnuda*, de Alfredo Guido (Fig. 4) por advertir que la obra resaltaba la sensibilidad primitiva de los pueblos originarios americanos pero, por el contrario, cuestionó el afrancesamiento de algunos artistas como por ejemplo Valentín Thibón de Libian, en cuyas pinturas no puede soslayarse la influencia del postimpresionismo.

La crítica repercutió en ambas márgenes del Atlántico. *El Diario*, de Buenos Aires, señaló "*no somos únicamente un pueblo productor en sentido económico capaz de congestionar con algunos productos todos los mercados del mundo*"[23], *La Prensa* porteña, el 20 de febrero: "*En España se estiman y elogian sin reservas las nuevas manifestaciones del arte argentino (…) La influencia que la cultura artística española ejerce sobre algunos pintores argentinos como Guido, Bermúdez Franco, López Naguil, Pinto, López Buchardo, Vidal, Terry, Larrañaga, etc. (…) crea vínculos de fraternidad que, naturalmente, asoman a menudo en la opinion de los críticos*" [24].

José Francés habló en estos terminos: "*Durante muchos años el arte español ha emigrado codicioso hacia Hispano-América. Justo es aguardar y recibir ahora la inmigración fraternal (…). En Vasconia, Castilla y Mallorca, especialmente, núcleos de artistas argentinos van realizando la fértil tarea de expresar el alma y la luz de nuestros paisajes. Existe cierta familiaridad que nos autoriza y capacita a considerarles enraizados a nuestra propia raigambre con algo más hondo y seguro que los tópicos políticos y las metáforas oratorias" (…)*"[25].

En los temas representados -los obreros y pescadores de Héctor Nava, los tipos catamarqueños y cuzqueños de Centurión, o las fiestas populares de Gramajo Gutiérrez, etc.- "*brota, en fin, ante nosotros el argentinismo de los asuntos, lugares, luz y sentimiento"*[26].

---

[20] Se trata de una nota de Silvio Lago publicada en *La Esfera* el 25 de octubre de 1924.

[21] Estos comentarios anticiparon de alguna manera todo el programa iconográfico que Alfredo Guido desarrollaría para el Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

[22] La inauguración fue el día 11 de febrero y contó con la presencia de la Infanta Isabel, el Ministro de Instrucción Pública, don Eduardo Callejo, el Alcalde de la Ciudad Conde de Vallellano, el embajador argentino Carlos Estrada y el Vicerrector de la Universidad de La Plata, Nicolás Besio Moreno. Se presentaron ciento veintiséis telas y treintaidós esculturas. El traslado de las piezas se hizo gratuitamente en la Compañía Transatlántica Española hasta Barcelona. Estuvieron presentes también los miembros de la Junta para Ampliación de Estudios. El comisariado estuvo a cargo de Víctor Torrini, destacado promotor del arte argentino. Los artistas expuestos representaban tendencias de muy diversas orientaciones.

[23] *Anales*, *op. cit*., III (1926-1930) 79.

[24] *Ibid.*, p. 79.

[25] *Ibid*., pp. 80-81.

[26] *Ibid*., p. 81. Las críticas siguen en las palabras de Francisco Alcántara en *El Sol*: "*Los tipos mestizos de Spilimbergo conservan el sabor indígena, con sus costumbres de antaño, sus antiguos trajes y esa rudeza arisca, matiz espiritual todavía no sometida a la (…) influencia del alma europea*".

Figura 4. Alfredo Guido, *Chola desnuda*, 1924, oleo s/tela, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario, Santa Fe, Argentina.

Finalmente, como muestra epigonal de estas décadas de exaltación nacionalista en las relaciones artísticas hispano-argentinas, resta mencionar las dos exposiciones de Cesáreo Bernaldo de Quirós -quien fuera el exponente más conspicuo de la "argentinidad"-, una, realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la otra en el Círculo Ecuestre de Barcelona, ambas en 1929. En una y otra muestras, la serie de treinta obras titulada "Los gauchos", desplegaba al límite de lo posible todas sus capacidades retóricas, tanto en composición, tratamiento matérico e iluminación escenográfica cuanto en lo que concierne al repertorio iconográfico vinculado a la historia argentina del período rosista; éste exaltó los valores políticos y culturales enraizado a los vínculos con España que las costumbres, la lengua y la religión mantenían vivos en el sentimiento popular y alejado de las influencias anglofrancesas más visibles en las clases aristocráticas. José Francés hizo una lectura clara y directa en los siguientes términos: "*Una fuerte y honda sensación de racialidad emana de estos cuadros. El pintor (…) ha buscado en el pueblo la verdad palpitante. Asistimos, ante la obra de Quirós, a una afirmación de nacionalismo argentino*"[27] .

[27] *Mercurio*, Barcelona, 5.XII.1929. También se ocuparon de estas muestras Méndez Casal en *Blanco y Negro* y Rafael Domenech en *ABC*.

## A modo de conclusión

Luego de este rastreo podemos ver que la mirada de la crítica española posó su atención en más de una ocasión en la obra de los artistas argentinos, desarrollando fórmulas de valoración que moldeaban el gusto de la comitencia al tiempo que demostraban un conocimiento acabado de la actividad de estos artistas.

También podemos ver una voluntad pedagógica que carga a las críticas con mensajes doctrinarios que resultan funcionales en la búsqueda de una continuidad histórica entre España y la Argentina. Se advierte de este modo una nostalgia por el paternalismo cultural ejercido por España cuando todavía la independencia, a cien años de distancia, no había desvinculado a la Argentina de sus raíces. Tanto es así que toda vez que se advierten influencias francesas, éstas son vistas como desviaciones del modelo y como tradiciones "traicionadas".

Mientras que el derrumbe de la bolsa en Nueva York, en 1929, provocaba el colapso de la economía mundial y España se veía sacudida por la caída de Alfonso XIII dos años más tarde, la Argentina sufría el primer golpe de estado al derrocar al gobierno constitucional del presidente Yrigoyen. De esta manera, iba apareciendo un nuevo escenario en el horizonte mundial, fuertemente desfavorable para la continuidad de programas de intercambios culturales entre las dos orillas del Atlántico, con lo que se clausura el intenso período de exaltación identitaria hispanoamericana.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ESTAMPA POPULAR: UN ARTE DE DENUNCIA PARA LOS AÑOS SESENTA

NOEMI DE HARO GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid*

*Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos...*[1]

Estampa Popular es el nombre que adoptó una serie de agrupaciones de grabadores localizadas en distintos puntos de España. La primera de ellas nació en Madrid en 1959, la última, en Cataluña, cinco años más tarde. Este movimiento formó parte del grupo de artistas que comenzó a alzar la voz para denunciar la situación del país. Ya no se trataba de la labor de los intelectuales exiliados sino de las jóvenes generaciones, que habían logrado vencer el miedo en una situación más abierta al exterior, propiciada por el gobierno de los tecnócratas del Opus Dei.

La identificación de Estampa Popular con el nacimiento de una plástica de inequívoco contenido crítico y social es de sobra conocida y, al menos, una mínima referencia a ella está contenida en todo estudio sobre arte español de los años sesenta. Sin embargo, un análisis profundo del trabajo de estos artistas nos muestra que su oposición al poder no venía dada tan sólo por la temática de sus obras. Tanto sus modelos como la justificación teórica de su trabajo diferían por completo de las propuestas apoyadas por el sector oficial, si bien los puntos de partida fueran, en ambos casos, sorprendentemente parecidos.

## El deseado vínculo hispanoamericano

Desde la aparición de la dictadura de Franco, la política exterior española se encaminaba a la consolidación y afirmación internacional del régimen. Una de las piezas fundamentales para ello fue la reactivación de la política de la Hispanidad, a través de la que se concretaba un interesado

* Esta investigación se ha realizado en el marco del proyecto "Arte y exilio entre España e Iberoamérica: 1939-1975" (FC 03/05), y de las becas de FPU y del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes.

[1] Fragmento de una carta de León Felipe a Ángela Figuera Aymerich (México D.F., junio, 1958). El texto (titulado "Palabras...") fue publicado como prólogo a FIGUERA AYMERICH, Ángela: *Belleza cruel*, Compañía General de Ediciones, México D.F., 1958.

ideal de unión con los hermanos del otro lado del Atlántico[2]. Dadas las circunstancias, el mejor modo de lograr este acercamiento era a través de la cultura, de este modo se organizaron eventos como las Bienales Hispanoamericanas. Pero, si bien éstas supusieron un importante hito en el desarrollo del arte español contemporáneo, su finalidad (como la del resto de actividades de intercambio cultural organizadas) era más de tipo político y diplomático que artístico[3].

Mientras tanto, desde el final de la Guerra Civil, los exiliados españoles también ponían en marcha programas de difusión de la cultura española en Hispanoamérica. De este modo, continuaban tanto con la política de acercamiento a estos países llevada a cabo durante la República, como con el empeño del bando republicano de promocionar la transmisión cultural durante la guerra. Un empeño que tampoco era desinteresado, ya que se orientaba a lograr el prestigio internacional que le reportaba esta actitud[4]. De esta manera los exiliados entraban en competencia con la política oficial española, y ofrecían un modelo alternativo para relacionarse con el subcontinente americano.

Estampa Popular también tuvo en cuenta los lazos que unían la situación española y la americana al inspirarse en una agrupación de grabadores mexicana. Se trataba del Taller de Gráfica Popular (TGP), que había sido fundado por Leopoldo Méndez, Luis Arenas y Pablo O'Higgins en 1937. La principal misión de este taller era lograr concienciar al pueblo mexicano poniéndolo en contacto con la realidad a través del grabado. En este sentido el taller recogía algunoas de las ideas fundacionales de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR)[5], muy vinculadas (al igual que sus miembros) a las del partido comunista.

Aparte de las evidentes similitudes en lo que a la elección del nombre se refiere, los fundadores del grupo madrileño tuvieron en cuenta (prácticamente siguiéndola al pie de la letra) la Declaración de Principios del TGP cuando redactaron la suya. Estos artistas conocían las actividades del taller a través de publicaciones como las proporcionadas por el cineasta Muñoz Suay: *El grabado contemporáneo* de Erasto Cortés y el número de julio-agosto de 1957 de la revista *Artes de México,* dedicado a los 20 años del Taller de Gráfica Popular[6]. En la primera, se recogía la mencionada Declaración, que era un breve documento (el único redactado por el TGP), en el que se definían los objetivos del taller. Como ya se ha dicho, los contenidos que tratan las declaraciones

---

[2] El movimiento americanista cobró fuerza a finales del siglo XIX, tras la pérdida de las últimas colonias españolas. No obstante el Estado no comenzó a implicarse realmente en este acercamiento hasta la dictadura de Primo de Rivera. La política desarrollada entonces serviría de precedente y de eslabón jurídico y doctrinal para la que posteriormente se desarrollaría durante la dictadura de Franco. (Cfr. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica 1939-1953,* CSIC, Madrid, 1988, pp.17-35).

[3] Las Bienales han sido ampliamente estudiadas en varias publicaciones de CABAÑAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte,* CSIC, Madrid, 1996; *Artistas contra Franco,* UNAM, México, 1996; "Postrimerías de un instrumento de la política artística del franquismo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,*nº 62, Valladolid, 1996, pp.497-519; *El ocaso de la política artística americanista del franquismo,* Instituto Mexiquense,Toluca (México), 1995, entre otras.

[4] Cfr. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo: *Diplomacia franquista...* Op.cit. 1988, pp. 40-41.

[5] Leopoldo Méndez fundó el TGP al salir de la LEAR por desavenencias de tipo ideológico. La LEAR había sido el principal órgano organizador de la movilización de intelectuales a favor del Frente Popular español durante la Guerra Civil. (Cfr. LEMPÉRIÈRE, Annick: *Intellectuels, État et société au Mexique XXe siècle,* L'Harmattan, París, 1992, pp.146-147). Aunque las relaciones con el arte de México se venían dando desde mucho antes de la guerra, entonces, y como principal muestra de su apoyo, la LEAR envió una delegación suya al II Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura en Valencia, Barcelona y Madrid celebrado en julio de 1937. Esto incluía la exposición "Cien años de arte social mexicano" donde se mostraban estampas de algunos de los que luego formarían parte del TGP. (Referencias y reproducciones de algunas de las obras que se pudieron ver allí se encuentran en "Plástica mexicana"; "Una delegación mexicana entre nosotros", ambos en *Nueva Cultura*, nº 4-5, Valencia, junio-julio, 1937, s./p.

[6] Datos proporcionados por Ricardo Zamorano, en entrevista con la autora el 16-01-2006.

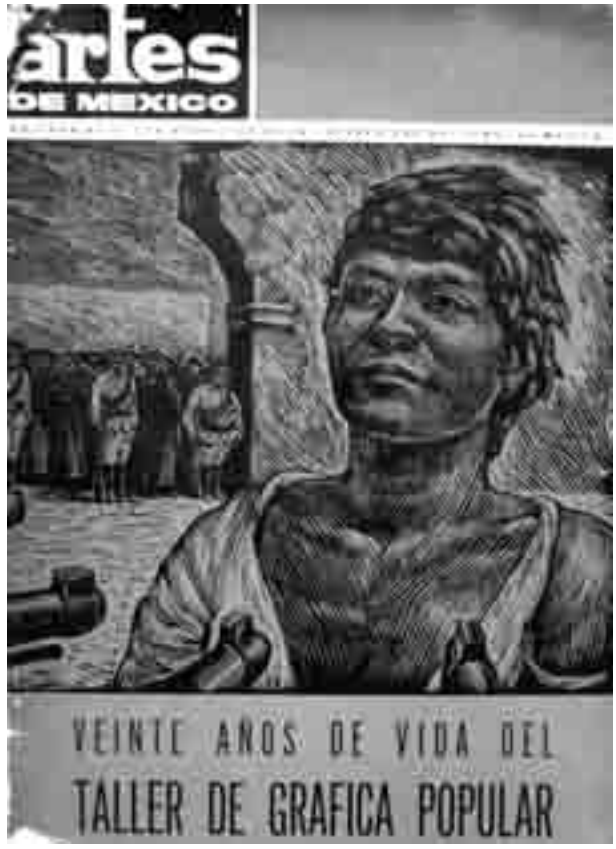



Figura 1. Portada del número de julio-agosto de 1957 de la revista *Artes de México.*

mexicana y española son muy similares: definición de la agrupación, orientación a favor de los intereses del pueblo (mexicano o español, según el caso), preocupación por la formación de sus artistas para mejorar la calidad de sus obras, intención de colaboración con todo tipo de organizaciones progresistas, defensa de intereses profesionales de los artistas... En el caso madrileño se eliminó (lógicamente) la referencia al fascismo como la principal amenaza al pueblo y se añadió un apartado sobre el apoyo a la libertad de expresión (Fig. 1).

Si bien la relación entre las obras del TGP y de Estampa tuvo más que ver con la técnica, la temática y la finalidad de las mismas que con la estética, se observan algunos casos en que ésta quedó explicitada. Así, por ejemplo, en la exposición realizada en el "Homenaje Universitario a Miguel Hernández" (Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, 1967) se empleó como ilustración para el cartel anunciador una de las calaveras más conocidas de José Guadalupe Posada. Éste era un grabador popular de finales del siglo XIX y principios del XX, que el TGP había reivindicado como enlace propio con la tradición y que era considerado el gran artista mexicano prerrevolucionario (Figs. 2 y 3).

## Lo español

La pugna entre los defensores de la incorporación de España a lo internacional y los que abogaban por los valores castizos era un viejo debate que afectaba a distintos sectores de la vida del país. Esto también incluía la estética y se resolvió en la posguerra a favor de lo genuinamente

Figuras 2 y 3. Estampa de José Guadalupe Posada y cartel del Homenaje Universitario a Miguel Hernández (1967).

nacional. Como bien indica Ángel Llorente[7], en los años de la autarquía se extendió la idea de que el arte estaba en declive desde el XIX y que había perdido su españolidad a principios del XX por culpa de las vanguardias. Aunque la política desarrollada en los cincuenta se orientaba hacia la apertura al exterior, la necesidad de conservar "lo español" seguía siendo uno de los puntos fuertes que se mantuvieron, reconvertidos, también entonces.

Por este motivo, en 1958, Giménez Robles afirmaba con respecto a los participantes en la selección española para la Bienal de Venecia la "clara filiación ibérica de todos ellos, y, por tanto, fundamentada en una concepción del mundo estrictamente ética". De este modo la relación con las propuestas internacionales que manifestaban las obras abstractas elegidas para esta muestra se combinaba con la evidencia de su "españolidad". Esta españolidad era un concepto que había quedado cifrado en el realismo, la espiritualidad y el enlace con la tradición genuinamente española de Velázquez y Goya. Si bien esto justificaba un arte figurativo de temática religiosa con facilidad, los mismos elementos se mantendrían para defender la abstracción informal. Así ésta se convertía en espiritual, expresiva y moderna, un arte de su tiempo, como el de Velázquez[8].

[7] Cfr. LLORENTE, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo,* Visor, Madrid, 1995, pp. 35-36.

[8] Cfr. los estudios de DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *El triunfo del informalismo,* Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid, 2000, p. 31; *La "oficialización" de la vanguardia artística en la postguerra española*, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1998, pp. 7-38.

En cuanto al realismo, los artistas informalistas ligaban su arte a la realidad hablando de sus obras como testimonios, eran reacciones personales del artista ante el mundo que le rodeaba. El vínculo con lo real ya estaba definido aunque el lazo que uniera obra y realidad pasara por el indefinible subconsciente del artista. De paso así se corroboraba otro tópico español, el de la expresividad[9], que podía relacionarse con la que se reconocía en artistas como Goya.

Pero esto tan sólo servía para justificar los envíos a los certámenes internacionales, que proporcionaban una necesaria imagen de modernidad del país a través del arte. Para las exposiciones que se hacían en España se mantenía la identificación de lo español con la figuración realista y la temática no comprometida (lo llamarían "realismo trascendente"[10]). De este modo vemos cómo, de un modo u otro, era necesario que el arte que se hacía en España mostrara claramente su diferencia con respecto al del resto del mundo. Estampa Popular no escaparía de esta necesidad generada por la construcción historiográfica del momento (y que sigue siendo, aún hoy, un recurso habitual).

En esa época, tema del realismo del arte se había convertido en un debate que implicaba no pocas acrobacias conceptuales para acabar incluyendo bajo su generoso manto desde las propuestas abstractas hasta las figuraciones más tradicionales. Todo dependía del modo en que se entendiera la realidad y la forma en que el arte y el artista se relacionaban con ella. Lo que estaba claro es que todo artista español era realista; pero si algunos lo eran sin saberlo (*por naturaleza*, como bien indicaba Moreno Galván en distintos catálogos de Estampa Popular[11]), estos grabadores lo eran por una decisión personal y voluntaria. Y ésta se había decantado por el "realismo social". De esta forma los artistas y los teóricos vinculados a Estampa partían de un concepto plenamente aceptado como parte de la estética española para interpretarlo en una clave que debía mucho a las teorías de corte comunista[12]. Éstas se habían seguido ampliamente antes y durante la Guerra Civil, y en los sesenta comenzaban a difundirse clandestinamente desde el mundo universitario[13].

Además de esta relación con la realidad también se asimilaron las propuestas de Estampa con el trabajo de los "grandes pintores" de la tradición española, especialmente con Goya. Pero, si

---

9 Así quedaba explicitado en textos como este fragmento redactado por Antonio Saura: "(…) este soplo de aire nuevo, fraguado en tan diferentes puntos del globo, refleja en su contenido vehemente y en su expresión individualista la aproximación del artista a los ritmos cósmicos, la integración del acto de pintar en el hecho de vivir, al mismo tiempo que ofrece un testimonio de nuestra época, una protesta y una denuncia de su angustia e inestabilidad./ Frente al espectáculo dramático de nuestra época (no olvidemos que la mayor parte de estos artistas se han formado durante la guerra y la postguerra), frente a un universo alienado, excesivamente mecanizado y materialista, sumido en la incertidumbre, las formas expresivas tenían que volcarse irremisiblemente hacia otras soluciones que no fueran las de un orden y unos cánones esteticistas superados. La pintura informalista es una manifestación de la libertad individual, pero ella es asimismo la manifestación estética de un subconsciente colectivo marcado por la repulsa y la desesperanza. Los pintores lo traducen del modo más directo, con la economía de medios más acusada, utilizando lo signos elementales de lo vital de lo inmediato, de la acción. Sus obras constituyen para muchos espectadores una protesta contra una técnica y una civilización que no ennoblecen al hombre, sino que lo esclavizan. Muchos de estos artistas son conscientes de esta situación y confiesan estar dentro de una aventura que no saben dónde va a llevarles. Para ellos su pintura es una forma de vivir, la única posibilidad de lenguaje, una forma de "expresar lo inexpresable", como dice Georges Duthuit (…)"/ SAURA, Antonio: "Espacio y gesto". En *Papeles de Son Armadans,* nº 37 (número dedicado enteramente al informalismo). Abril, 1959 (recogido en CALVO SERRALLER, Francisco (dir.): *España, medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985,* Fundación Santillana, Madrid, 1985, pp. 456-458).

10 Bajo este nombre se englobaría a los 204 pintores figurativos, que eran la mayoría de los elegidos para la exposición correspondiente a la celebración de los XXV Años de Paz de 1964. Cfr. VERGNIOLLE-DELALLE, Michelle: *Peinture et opposition,* L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2004, p. 197.

11 Se trata del texto publicado para las exposiciones en la Galería Quixote de Madrid, 1963 y la I Exposición Nacional de Estampa Popular en Hospitalet de Llobregat, 1966.

12 Puntualicemos que el concepto de "realismo"manejado en los distintos textos de Estampa no está definido de un modo cerrado, dependiendo de la trayectoria de su autor, lo encontraremos adjetivado de "crítico", "social", "socialista", "intencional" etc.

13 DÍAZ, Elías: *Pensamiento español en la era de Franco,* Tecnos, Madrid, 1983, pp. 100-108.

Figura 4. Manuel Calvo (Estampa Popular de Madrid): *Astúries,*1962.

para la pintura abstracta se había tomado la parte expresiva de este artista, los cronistas prefirieron su vertiente crítica para relacionarlo con Estampa. Curiosamente estas reivindicaciones no comenzaron a hacerse desde los mismos escritos que marcaron el nacimiento de cada una de estas agrupaciones, sino de las reseñas de que fueron objeto sus exposiciones en el extranjero. Así ocurrió, por ejemplo, con el comentario más extenso que dedicó la prensa francesa a su exposición en la galería Epona de París, donde Jean Bouret los relacionaba también con las tradiciones de resistencia y revolución, tanto francesa como mexicana: "[...] il s'est crée en Espagne tout un noyau d'artistes résistans, analogue à celui qui composait le Front National des Arts en France vers 1943 et ce noyau a utilisé les techniques de la gravure sur bois pour diffuser ses idées et son art. La tradition de l'estampa révolutionnaire n'est pas nouvelle, Goya fut un des premiers à l'utiliser et le Mexique a amorcé toutes ses révolutions grâce à l'œuvre gravée de ses artistes […]"[14].

La necesidad de hacer un arte de su tiempo, que como hemos visto era la caracerística que se prefirió de Velázquez para ligarlo a la abstracción informalista, también supuso uno de los elementos

14 BOURET, Jean: "Estampa Popular", *Les Lettres Françaises*, nº 951, París, 8-14 noviembre, 1962, p. 12.

que los escritos de Estampa adujeron para justificar su propuesta plástica. Sin embargo la relación con su tiempo que buscaban los artistas de Estampa no tenía que ver con la modernidad plástica, ni con las corrientes internacionales, al menos no desde el punto de vista formal[15]. Se trataba más bien de recoger lo que ellos consideraban los problemas y la realidad de su tiempo. Por este motivo el arte de estos grabadores se veía saturado de una serie de motivaciones sociales que lo llevaban a establecer unas relaciones con el pueblo que se alejaban del ideal del arte de elites que se defendía desde las instancias oficiales (Fig. 4).

## El arte/el pueblo

La relación entre el arte y el pueblo no era tampoco una cuestión novedosa. En los años treinta se le dio respuesta con la defensa de un arte comprometido socialmente que aspiraba llegar a todos. Este ideal estaba en la base de iniciativas como las Misiones Pedagógicas o La Barraca, que nacieron en 1931. Además, esta opción se concretó en la teoría falangista que pretendía un arte social para el pueblo, un arte social que, por otra parte, quedaba normalmente confundido y mezclado con las artesanías. No obstante, en los años sesenta sólo quedaban de estas ideas algunas muestras artísticas realizadas para consumo interno, y unas tradiciones populares vinculadas a lo local convertidas en un folklore unificado y edulcorado, con no poca dosis de invención. Por aquel entonces, el arte de entendidos (el informalismo, claro) se consideraba un elemento difícil de comprender. Por ese motivo la exposición de arte español realizada con motivo de los "XXV Años de Paz" presentaba tan sólo 26 pintores no figurativos ("las abstracciones"), frente a 203 figurativos y a 16 grabadores.

Así pues, tanto para los organizadores de las exposiciones nacionales como para los artistas de Estampa, estaba claro que el pueblo entendía y valoraba mucho más, y mejor, la figuración que la abstracción. En cambio, para los primeros existía una neta separación entre lo que era el "arte para el pueblo" y el "arte para la elite" mientras que los artistas partidarios de un arte social pretendían mezclar ambos mundos. De hecho, a través de las obras y los textos elaborados para las exposiciones de Estampa Popular podemos ver cómo buscaban enlazar con las formas estéticas del pueblo, tanto con las tradiciones locales como con los nuevos medios de masas (que se mencionarán en el caso valenciano). Por eso hablaban de sus relaciones con el trabajo y las preocupaciones del pueblo así como de su carácter de herederos de tradiciones estamperas como la catalana y la valenciana[16]. Unas relaciones que, en algunos casos, también quedaban explicitadas en las obras, que retomaban estructuras y elementos de la estampa tradicional y popular (Figs. 5 y 6).

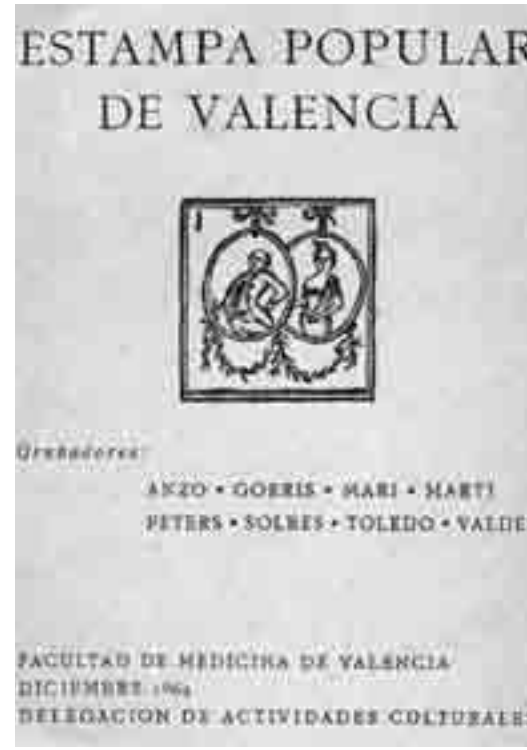
Asimismo establecieron relaciones con artistas cuya obra tenía un marcado carácter reivindicativo y social. Así, en los textos de las exposiciones de Estampa, se hablaba del grabador y cartelista Josep Obiols o del caricaturista Feliú Elías, *Apa,* que habían desarrollado su actividad a favor de la República durante la guerra. Además de esto la agrupación de Madrid contaba en sus filas con la presencia (simbólica sobre todo) de Francisco Mateos[17]. Por otra parte, hablar del arte

---

15 Desde el punto de vista ideológico, en cambio, se puede establecer un vínculo entre la labor de crítica y denuncia social de Estampa y las corrientes de protesta que por aquel entonces ya se estaban desarrollando en distintos puntos del mundo (Austria, Alemania, Estados Unidos, Francia, Japón...etc.) y que culminarían en los conocidos sucesos de París de 1968.

16 Además esto se enlaza con una sintonía con las cada vez mayores inquietudes por definir una identidad propia de pueblos como el vasco, el catalán, el valenciano o el gallego. Esto llevaría a que en los catálogos de Estampa se incluyeran escritos en catalán o euskera, por ejemplo.

17 Francisco Mateos había militado en el PSOE antes de la guerra y había publicado numerosos artículos en *La Tierra* sobre la función social y el compromiso político del artista. Durante la Guerra Civil había sido uno de los encargados de organizar la propaganda republicana y las exposiciones en Madrid y algunas de sus obras se expusieron en 1937 en el pabellón español de




Figuras 5 y 6. Detalle del Auca de la visita de Carlos IV y su esposa a Barcelona (1802) y catálogo de exposición de Estampa Popular de Valencia (1964).

del pueblo como origen de las propias propuestas, colocaba al arte popular en una posición muy distinta de la visión etnográfica que implicaba su consideración como folklore. De esta forma, mientras las corrientes internacionales asumían que no podían ser entendidas por todo el mundo (tampoco la oficialidad buscaría hacerlas comprensibles para el pueblo llano), las obras de Estampa eran intencionalmente explícitas. Para ello los artistas asociaron frecuentemente sus obras al texto, así buscaron el apoyo de críticos y, sobre todo, de escritores pertenecientes a la corriente de literatura crítica y social, que había comenzado a desarrollarse en España desde los años cincuenta. Esta búsqueda de claridad comunicativa fue la que motivó las censuras de algunas de las exposiciones de Estampa Popular puesto que, en el régimen franquista, las artes plásticas eran consideradas mucho menos peligrosas (por indeterminadas) que la palabra escrita o dicha (o que el cine)[18]. De todos modos esto no quiere decir que la implicación social y política que podían revestir las exposiciones de Estampa pasara inadvertida para los responsables del gobierno.

la "Exposición Internacional del Arte y la Técnica en la vida moderna" de París. Luego pasó varios años en la cárcel y estuvo a punto de ser fusilado.

[18] De hecho, ninguno de los artistas de Estampa sufrió represalia alguna por su actividad artística, las detenciones, las torturas y las condenas de cárcel llegarían por el resto de actividades políticas y de oposición que desarrollaron paralelamente muchos de los miembros de estas agrupaciones.

## La imagen de España

"El día uno de agosto, a las seis de la tarde, en el Palacio del Arengo de Rímini, se inaugura una exposición titulada ESPAÑA LIBRE, (...) Por el título de la exposición parece ser que lo que se exhibe es la obra de aquellos artistas que vivan una especie de exilio político (...) los exhiben al público para que no pasen ignorados para la historia de la pintura (...) El grupo de estampa popular son una serie de artistas, (...) que alternan la asistencia a las Nacionales y Medallas con esa actividad semisecreta del título "Estampa Popular" (...) Y para terminar te diré que el representante [sic] de esta exposicion en España son en Madrid Antonio Saura y en Valencia Aguilera Cerni, que son los que han hecho las invitaciones en Madrid. Posiblemente habrán dicho a muchos que no tiene la cosa carácter o matiz político, cosa que, como comprenderás, no se lo cree nadie"[19].

Como hemos visto, en los años cincuenta y sesenta, el arte que se mostraba en España presentaba notables diferencias con el que se mostraba fuera si bien en ambos casos se pretendía crear una ilusión de felicidad y normalidad bastante alejada de la realidad. El ingreso en la sociedad de consumo y el hecho de tener un arte igual de moderno que el internacional no impedían seguir siendo un país sometido a una dictadura. Por ello se buscaría potenciar un arte desideologizado (como supuestamente eran los burócratas del nuevo gobierno) que pudiera exponerse en las muestras internacionales.

El trabajo de Estampa Popular también se mostraría en el extranjero, pero daría una imagen de "lo español" que tenía en cuenta unas vertientes de la realidad española opuestas al turístico *Spain is different*. Una de esas exposiciones fue "España Libre" que era comentada en el texto anteriormente reproducido de Luis González Robles. Como se evidencia en el mismo, aunque los grupos mostraban las mismas obras en sus exposiciones nacionales y en las muestras internacionales en que participaban, éstas se interpretaban de un modo distinto. En España, al parecer, se las veía como obras críticas pero desvinculadas de toda ideología, pero en el exterior, como bien queda marcado en el texto de González Robles, las muestras tenían un marcado carácter político.

Efectivamente, en el caso de las exposiciones celebradas en el extranjero, el organismo encargado de la organización de la muestra marcaba la interpretación de las obras seleccionadas. En el primer caso, se trataba de la oficialidad aperturista y pretendidamente desideologizada del franquismo, en el segundo, del Partido Comunista. Éste se encargó de organizar la citada exposición de "España Libre" y también se encontraba detrás de la mayoría de las salas, galerías y crónicas que tuvo la agrupación de grabadores en el resto de países en que se pudieron ver sus obras (Fig. 7).

Así pues, si bien es cierto que en el periodo que tratamos hubo una imagen oficial de España en el extranjero, no lo es menos que no se trató de una imagen única. No sólo porque se pudiera interpretar también en clave de denuncia encubierta el arte informalista (opción que se defiende con fuerza a partir de la construcción de la historia del arte español de este periodo desde finales de los setenta), sino también porque hubo quien se preocupó de mostrar otras facetas del arte español. En cualquier caso, todas respondían a una mirada sesgada e interesada, así en el caso de Estampa, las exposiciones estaban muy frecuentemente mediatizadas por las ideas del Partido Comunista (que durante un tiempo fue el único que, también dentro del país, siguió defendiendo el papel del intelectual dentro de la lucha política).

---

[19] Extracto de informe realizado por Luis González Robles, funcionario de la Dirección General de Relaciones Culturales, para el agregado cultural de la Embajada Española de Roma, José María Alonso Gamo. 23 julio 1964. AGA, Cultura, caja 880. Recogido por NÚÑEZ LAISECA, Mónica: "Los caminos del arte español en Italia: una evocación de la Resistencia", en *Caminería Hispánica: actas del VI Congreso Internacional de Caminería Hispánica,* Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, Madrid, 2004, p.750.

Figura 7. Cartel de la exposición de Estampa Popular en la Galerie Epona (1962).

De esta manera hemos podido ver cómo tanto el arte oficial como el de denuncia se planteaban unas cuestiones estéticas similares. La oposición venía dada por el modo en que se respondía a ellas para justificar las propuestas propias, unas propuestas que iban mucho más allá de la simple elección de un tema. Ciertamente, agruparse era la forma más sencilla en ese momento para conseguir instalarse en el mundo artístico. Pero eso no obligaba a hacer todo lo demás. Se puede opinar sobre el papel de héroes y pioneros de los artistas de Estampa Popular pero no se les puede dejar de reconocer cierta valentía ya que nadie les aseguraba ni las ventas ni la seguridad. Los "españoles del éxodo y el viento" bien podían abrir los ojos atónitos ante unos jovencitos que sólo contaban con su arte como arma.

# II
# EL PODER Y EL ARTE

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# RETRATOS DE FAMILIA DE LOS BORBONES 1700-1801

JOSÉ LUIS SANCHO
Patrimonio Nacional

Durante el siglo XVIII el arte de la corte española desarrolló el retrato de familia de una manera notable y que no ha pasado desapercibida desde luego, pero la atención de los historiadores se ha restringido al contexto inmediato de estas obras y sobre todo a su posición dentro de las respectivas trayectorias de sus autores, y aunque ha relacionado de manera anecdótica unas con otras no ha contemplado este curioso subgénero como un fenómeno merecedor de una explicación más específica, ni la ha relacionado con una situación histórica o dinástica prolongada, ni la ha situado en el contexto de otras similares piezas dentro de la representación del poder absolutista europeo, cuando es al considerarla en ese marco general cuando se percibe la singularidad e importancia de estos cuadros llevados a cabo para los Borbones de Madrid. Aunque recientemente hemos planteado una revisión general de estos retratos de familia borbónicos españoles en una obra general –cuya versión acompañada de todo el aparato crítico que la sustenta confiamos que no tarde en publicarse–[1], es preciso destacar y honrar a Philippe Bordes como el primero en dedicar un estudio específico al tema y en destacar su interés en el contexto europeo[2].

Asumiendo plenamente el análisis de Bordes, al que por tanto será preciso remitirse más de una vez, quisiera insistir en la relación entre estos cuadros y el público, tanto en el momento de su realización como ahora. Como imagen representativa del poder estas composiciones tenían para sus contemporáneos un significado que condicionaba su mero encargo y desde luego su colocación, sobre lo cual volveremos al final. Lo que resulta curioso es que su naturaleza de iconos políticos continúa condicionando los criterios que rigen su exposición o su conservación, por llamarlas de alguna manera. Aparte de otros temas más sutiles –como las asociaciones implícitas en la posiciones relativas en el Museo del Prado de *Las Meninas* y de *La familia de Carlos IV*– resulta significativo el tratamiento que esta institución estatal viene dando a *La familia de Felipe V* por Louis-Michel Van Loo. Parece que en España nadie es capaz de ver esta obra como lo que es, una pieza muy importante dentro del arte cosmopolita europeo del XVIII, sino que inmediatamente se la juzga desfavorablemente desde el punto de vista artístico en confrontación con Velázquez y

[1] *La Monarquía española en la pintura. Tomo II. Los Borbones*. Carroggio, Barcelona 2005. De manera ampliada y científica se trata este tema en *Amables soberanos*, Fundación para la Historia del Arte Hispánico, Madrid (en prensa).

[2] BORDES, Philippe, "L'essor d'un genre continental: portraits de famille dans les cours européennes, 1665-1780", en *Studiolo*, *Revue d'histoire de l'art de l'Academie de France à Rome (Villa Medici)*, nº 4, Roma 2006, pp. 77-96.

Goya, y creo que también sufre un juicio político como expresión plena de las intenciones del primer Borbón español. Tales juicios han dado lugar a una condena inaudita que dura ya varios años: el gran cuadro está emparedado en el medio de la galería central del Museo, tras un tabique, frente al ábside donde están entronizadas *Las Meninas*. Podría considerarse indiscreto que nos refiriésemos aquí a estas cuestiones, pero además de que el uso de las imágenes del poder, hasta nuestros días, es el tema de esta sección, ya ha sido manifestado por Bordes en una revista de prestigio internacional con toda la ironía francesa hacia los *hechos diferenciales* españoles: "Le tableau est d'ailleurs devenu encombrant par rapport aux fantasmes d'hispanité qui inspirent l'accrochage du musée du Prado et ses expositions comme *El retrato español. Del Greco a Picasso* (2004). En 2005, il était emmuré derrière une cimaise sur laquelle était accrochée la *Famille de Charles IV* de Goya. Il est difficile de dire si le plus discutable est la méthode de conservation ou le lapsus de déni"[3]. La irrisión está servida desde una altura académica y europea tan venerable como la Villa Medicis, y por tanto más que negar la realidad convendría que nos planteásemos por qué, en el actual estado de la cultura española, no podemos aún ver las obras artísticas como hechos del pasado y, al comprenderlas bien en su contexto, desvanecer sencillamente las falsas ideas con las que aún continuamos trasponiéndolas al presente. En el título del artículo con el que encabezaba una exposición reciente e irreprochable sobre este periodo, el comisario resumía el estado presente de estas tensiones: "la difícil aceptación de un pasado que no fue malo"[4]. "Hay cosas que todo el mundo sabe pero de las que nadie habla", decía, refiriéndose al desarreglo mental y cotidiano de Felipe V, nada menos que una de sus hijas, María Antonia Fernanda, en una de sus cartas a su hermana la Delfina[5]. Las dos infantas aparecen abrazadas, juntas, en el condenado cuadro y, desde la sima donde se encuentran, sus expresiones desenvueltas nos plantean si tratamos ahora ciertas cosas con mayor franqueza. No es el único retrato colectivo dieciochesco de la familia real española que el Prado mantiene arrumbado, pues en sus almacenes se halla otro de mucho menor interés artístico, pero que como objeto iconográfico y tipológico debe ser valorado, el de *La familia de Carlos IV* por Folch de Cardona, que por fortuna parece va a salir del olvido gracias a la dirección actual y al conservador Dr. D. Juan J. Luna[6].

El destino actual de estos cuadros resulta tanto más lamentable cuando los palacios reales se encuentran en gran medida faltos de contenidos que ofrezcan una lectura inteligible de su amueblamiento dieciochesco y de una secuencia histórica de efigies que en buena medida supliría la falta de un museo iconográfico[7].

Frente al sinsentido de su situación actual hemos de preguntarnos cuál era el sentido originario de estas imágenes del poder, para poder así plantear cuál sería el contexto en el que podríamos

---

[3] BORDES 2005, [cit. en nota 2], nota 19.

[4] MORÁN, Miguel, *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid 2002, pp. 23-40.

[5] Actualmente preparamos una edición de esta correspondencia Margarita Torrione y yo.

[6] Agradezco cordialmente al Dr. D. Juan J. Luna que en la lectura de esta ponencia interviniera para manifestar públicamente su acuerdo con la atención que merecía el gran cuadro de Van Loo, y en su intervención al día siguiente que se le había pedido informe sobre la restauración del cuadro de Folch de Cardona. Y es de un gran interés el dato que proporcionó al comentar que las medidas que efectivamente tiene ese lienzo lo aproximan de tal manera al formato del Van Loo que, en su opinión, el de Carlos IV debió ser encargado para formar *pendant* con el de Felipe V.

[7] En este sentido el Patrimonio Nacional ha hecho algunos avances, especialmente por lo que se refiere al Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, donde se ha intentado volver en lo posible al estado que presentaba en el siglo XVIII –al final del reinado de Felipe V, o ya bajo Carlos III- o sugerirlo al menos cuando lo impide la ausencia de piezas –lógicamente emigradas a la Galería Real de Pinturas en la primera mitad del XIX– o la alteración de los espacios, sobre todo por lo que se refiere a la Galería de Alejandro. No obstante es una operación que aún puede ser perfeccionada, mientras que otros palacios reales, como el de Riofrío, ofrecen un marco idóneo para la exposición permanente de piezas ligadas a la historia de la corte y de la representación regia.

entenderlas correctamente como piezas históricas. A este respecto el gran cuadro de *La familia de Felipe V* es la cristalización definitiva de una imagen que el rey e Isabel de Farnesio querían dar de sí mismos y de su relación –a través de sus hijos– con el equilibrio europeo, formulación a la que sólo se llega tras varios ensayos problemáticos.

## De Mignard a Van Loo: una composición familiar para Felipe V

La familia del Gran Delfín por Mignard, datada en 1686 y conservada en Versalles, cuadro cuya singularidad dentro del arte versallesco ha sido analizada por Bordes, es el precedente del cual arranca este género; o al menos así debía resultar para uno de sus protagonistas, el propio Felipe V que aquí, niño de tres años, tranquilamente sentado, da la razón a cuantos le describen calmado y poniendo siempre paz entre sus dos hermanos más alborotadores; el perrito que acaricia es a la vez juguete y emblema de la que tendría que ser su principal virtud, la fidelidad debida a su hermano mayor[8].

Quizá el recuerdo de este cuadro fuese decisivo para que casi un cuarto de siglo después el primer Borbón español decidiese encargar un grupo familiar al pintor francés Houasse que había venido a la corte española como retratista en 1715, cuadro quizás nunca llevado adelante, desde luego jamás terminado, y perdido, pero del que subsiste un dibujo preparatorio[9]. Aunque no haya llegado hasta nosotros la composición definitiva, es obvio que estaba concebida como una obra de gran formato con la que pueden relacionarse otros retratos individuales de los diversos personajes, como ya observó Luna. El dibujo, realizado con lápiz negro y fechable entre junio de 1718 y septiembre de 1719, ilustra la capacidad de Houasse para componer un grupo de personajes con la intención de conseguir una representación oficial. La reina, como estipula la etiqueta, cede su derecha al rey, sentado también pero en sillón de más alto respaldo. En torno de ambos forman pirámide los hijos, en dos grupos: junto a Felipe los dos pequeños de su primer matrimonio, Felipe Pedro sobre un taburete y, al extremo izquierdo, el pequeño Fernando, todavía con sayo vaquero, es decir antes de los seis años que cumplió el 23 de septiembre de 1719. Al extremo derecho, y como si se acabase de levantar de otro sillón que por su dignidad le corresponde, el Príncipe de Asturias don Luis. Junto a la reina, el infante Carlos, de casi tres años y con sayo vaquero –pero representado más corpulento que su delicado hermano Fernando, tres años mayor– empuja el carrito donde está su hermana Mariana Victoria, nacida en marzo de 1718. Su venida al mundo y el paso de Felipe Pedro a la servidumbre y traje masculinos limitan la fecha *post quem* del cuadro, mientras que el vestido párvulo de Fernando marca la *ante quem*, como ha señalado Luna. Quizás fue el fallecimiento de Felipe Pedro a finales de 1719 el acontecimiento que truncó la realización en lienzo de una composición tan feliz, ambientada en un rico pero verosímil interior palaciego cuya espléndida arquitectura, ajena a cuanto existía en Madrid, funde el gusto clasicista francés con el romano. No menos característicos del arte cosmopolita de las cortes europeas son los elementos accesorios y de mobiliario, que permiten incorporar elementos alegóricos sin faltar al realismo de la representación. Así, la esfinge en el extremo izquierdo marca el terreno de la real

[8] De esta imagen de Felipe hizo Mignard o su taller cuadro aparte, del que existen versiones en Versalles y en el Prado, con el niño solo, que ya identificaron Allende-Salazar y Sánchez Cantón en 1919.

[9] BJURSTRÖM, P., French drawings. Eighteenth Century. Estocolmo, 1982, nº 977, 48,5 x 62,5. Procede de la colección Tessin. LUNA, Juan J., "Michel-Ange Houasse, retratista", en las actas del congreso *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid 1987. Comunidad de Madrid, 1989, pp. 391-401, esp. p. 395-396, entiende que el sueco pudo comprarlo al pintor cuando éste volvió a París por breve tiempo. Y lo relaciona con los demás de la serie, siendo este artículo la primera publicación de este dibujo en España, p. 396. ATERIDO, Ángel, *et alt*., *Las colecciones de Felipe V*, FAHAD, Madrid, 2003, p. 51.

familia —separándolo de la galería custodiada por un guardia de corps— al igual que las muy semejantes pero amables arpías labradas por Fermín custodian la terraza de La Granja. Con el mismo nivel de verosimilitud, una escultura de la Fama sirve para insuflar énfasis propagandístico al retrato. No menos, sino más realista es la representación de otra estatua, el león, que no se pretende vivo sino "retrato" de uno de los leones de bronce que Velázquez había traído de Italia para servir como pies de mesas en el salón de espejos del Alcázar madrileño. Era en esa suntuosa sala, invariada desde los tiempos de Felipe IV, donde transcurría lo esencial de la vida cortesana de Felipe V, como lo describe Saint-Simon, y nada tiene de extraño que, por tanto, Houasse inserte aquí el símbolo heráldico de la Monarquía española bajo esa forma, prescindiendo del tablero de mármol encima: así los colocará luego Carlos III en el nuevo salón del Trono de Madrid, reuniendo el conjunto que había visto en el salón de espejos de su padre, y así se perpetuarán en la pintura borbónica del XIX y del XX. Aunque el mobiliario y la grandilocuencia del conjunto evoquen la corte del difunto Rey Sol, el gusto monumental no sólo es más moderno que el de aquella, sino que avanza sobre el rococó de la *Régence* para preludiar el clasicismo barroco que resurgirá en Europa a partir de los años veinte, y revelan en Houasse una fina sensibilidad contemporánea para asumir cuanto había aprendido en Roma[10]. Tanto las poses de los personajes, con un aire amable pero formal, como la pompa de la escenografía, revelan una ambición política expresada con mucha claridad. La familia real es un instrumento para la expansión de un poder que aspira a crecer, dominando Italia y entroncando con otros reinos, y en ese sentido es lógico que los designios de la parmesana encontrasen expresión más enérgica, y más romanista en su ambientación, que sus precedentes franceses, donde el poder asentado no generaba una fuerza centrífuga gentilicia. En contraste, la debatida "Familia de Luis XIV" (Wallace Collection, Londres) atribuida a Nicolás Largilliere ofrece un ambiente cotidiano del rey en Versalles, y "La familia del Gran Delfín" por Pierre Mignard se desarrolla en un marco más lujoso pero no exagerado. Sin embargo, todo se compensa por el hecho de que en la corte española las intenciones artísticas, como otras, no siempre se cumplían.

Con esta obra desventurada se inicia una categoría de representaciones que tendrá gran importancia en la rama española de los Borbones a lo largo del siglo: la del gran retrato familiar, entre los que destacan los de Ranc, Van Loo y Goya, además de otros de Carlos IV, e incluso de Fernando VI, pero no, curiosamente, de Carlos III, el más familiar de todos estos reyes. Resulta así crucial en la pintura cortesana dieciochesca un tema que en el XVII español había producido una obra peregrina tanto por su genialidad como por el tratamiento del tema, las Meninas, pero que por lo demás es aquí desusado, y al que cabe buscarle una filiación holandesa a través de Francia, aunque en la corte versallesca tampoco es tan frecuente, con la excepción de la obra de Mignard ya citada que, tal vez, quedó en el recuerdo de Felipe V. Tanto el peso de las intenciones políticas que abrigaba Isabel de Farnesio como en general el papel de las mujeres en estas alianzas dinásticas pudieron influir a lo largo de todo el siglo en estas realizaciones artísticas donde el poder se expresaba, como ha tratado Philippe Bordes.

Tanto la dispersión de estas obras fuera de la colección real, donde ningún retrato suyo de los soberanos llegó a conservarse, como la desaparición del retrato de la reina manifiestan que el estilo de Houasse como retratista no les complació. Así, una vez se hubo concertado la doble boda del rey de Francia con Marianina y del Príncipe don Luis con la hija del Regente, y llegado a

[10] BORDES, art. cit., considera que "L'introduction d'allégories et de symboles autour des figures singularise le projet par rapport à l'exemple de Mignard: des emblèmes traditionnels des Habsbourg comme les deux colonnes d'Hercule et le lion aux griffes sur le globe, ainsi que des figures de convention, comme la Renommée. L'adoption d'un tel programme pourrait s'expliquer simplement par le sentiment qu'avaient l'artiste et sans doute le roi, qu'il fallait rehausser une représentation jugée trop prosaïque."

Madrid el espléndido retrato de Luis XV por Rigaud y el de Luisa Isabel de Orleáns, los reyes sintieron la necesidad de llamar a un discípulo suyo cuyas cualidades se acercasen al maestro, y éste mismo debió ser quien sugirió a Juan Ranc, pintor hábil y que en 1715 se había casado con la sobrina del viejo pintor, Margarita Rigaud, pero cuya conducta algo desordenada y manirrota no hacía esperar que hiciese una gran carrera en París. Ya tenía 29 años cuando la Academia lo recibió en 1703, y hasta que marchó a España en 1722, a los cuarenta y ocho años, realizó algunos retratos destacables, de ejecución agradable aunque un poco solemne que le sitúan como un seguidor fiel de Rigaud y capaz de aplicar sus modos para obtener composiciones majestuosas y enriquecidas con detalles suntuosos, manera que el rey de España podía recordar de cuando el maestro le retrató a sus diecisiete años, y que ahora deseaba poder aplicar para su imagen regia[11].

Continuando la línea marcada por la composición de Houasse para un gran retrato de grupo, una de las primeras obras que Ranc emprendió en España, y la verdaderamente más importante de cuantas hizo pero la más frustrada, fue otro del mismo tema[12]. Aunque la composición definitiva se perdió, sí se conserva un "modello" de tamaño medio de *La familia de Felipe V* por Ranc[13]. Este cuadro ha de ser estrictamente contemporáneo de la visita a Madrid del extraordinario embajador galo duque de Saint-Simon, que años después redactó sobre sus notas otro cuadro no menos elocuente en su género que el de Ranc, el *Tableau de la Cour d'Espagne* complementario de sus *Mémoires*. Tanto el escritor como el pintor, franceses ambos, han diseccionado el curioso ambiente de esta corte y sus ambiciones y deseos velados, en la circunstancia histórica previa a la abdicación, con la niña a punto de convertirse en reina de Francia.

Al igual que Houasse, ha representado al rey en el lugar de honor que le corresponde, a la derecha de la reina, y entre los dos –únicos personajes sentados– se yergue, al fondo, el príncipe de Asturias don Luis. Este triángulo entraña la soberanía presente y su continuidad futura. Los dos hijos mayores del rey, los de su primer matrimonio con la Saboyana, están a izquierda y derecha de su padre, mientras que los del segundo lecho se agrupan en torno a su madre que abraza al más pequeño don Felipe mientras señala a don Carlos y al retrato de María Ana Victoria, prometida de Luis XV pero representada ya como reina de Francia, vistiendo manto azul sembrado de flores de lis doradas y con la mano sobre la corona[14]. Don Carlos, orgulloso, también indica la efigie de su hermana con gesto que en cierto modo reproduce el de su madre, y tanto ella como sus hijos aparecen aislados de los del primer matrimonio[15]. El retrato oval de la niña reina de Francia

---

[11] LUXENBERG, Alisa, "Figaros and Free Agents: some perspectives on french painters in eighteenth-century Spain", en *Painting in Spain in the Age of Enlightment*, New York 1997, pp. 39-64, nota 35, sobre cómo fue enviado Ranc por el Regente, como el mismo Ranc dice más tarde: "Leurs Majestez Catholiques, ayant prié Feu Monseigneur le Duc d'Orléans de leur envoyer un peintre habile pour faire les portraits de la Famille Royale d'Espagne, S.A.M. jetta les yeux sur luy." ; y Dubois había escrito a Maulévrier el 30 de agosto de 1722 que "Mr. Ranck (sic), qui vous rendra cette letre, Monsieur, est celui que j'ai choisi pour aller travailler aux portrais que L.M.C. désirent de faire faire. Je lui ai donné trois mille livres pour faire son voyage." Aunque disiento de la interpretación de esta autora, según la cual el propio duque de Orleáns procuró que se enviara a Ranc -más bien lo que ocurrió fue el rey de España pidió un pintor, y que fuera uno de los tres mejores si era posible y, descartados estos, le mandan al más cercano por formación y relaciones-, ciertamente se trata de un acto de Estado que significa servicio de Ranc a ambas coronas, imagen útil para todos y común para todos, y es oportuna su llamada al estudio del retrato regio dieciochesco: "los historiadores del arte no han dedicado mucha atención a cómo los artistas, tanto a nivel personal como estético, asumieron o se enfrentaron a esta demanda cortesana supranacional".

LUNA Juan J., "Un centenario olvidado: Jean Ranc", *Goya* 127 (1975), 25-26.

LUNA Juan J., "Jean Ranc: Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos", *AEA* (1980), 449-465.

[12] Con ella se ha relacionado un dibujo preparatorio, conservado en el Museo del Prado, difícil de atribuir; cfr. los catálogos de las exposiciones celebradas en Madrid en 2002, *El Arte en la Corte de Felipe V* , p. 33, y *Fernando VI*, cat. 1 y pag. 389.

[13] MNP 1988, nº act. 2376. 44 x 65. URREA, Jesús: *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español*. Museo del Prado, Madrid 1989, p. 72.

[14] Ficha en el catálogo de la exposición *Felipe V*, Patrimonio Nacional 2000, p. 254.

[15] LUXEMBERG, Alisa, ficha en *Painting in Spain in the Age of Enlightment*, New York 1997, p. 137.

ha de ser una versión del realizado por el propio Ranc para ser enviado a Versalles para el novio, puesto que todas las demás efigies aquí representadas corresponden en sus posturas y actitudes, con pequeñas adaptaciones, a los retratos individuales que de ellos hizo Ranc. De este modo, la composición piramidal reúne en uno solo, global, tres grupos que poseen significación diferenciada y expresan los diferentes significados dinásticos que entrañan los distintos lazos familiares entre estas personas. La soberanía y la continuidad de la dinastía en el trono de España están expresadas en la mitad izquierda del cuadro, mientras que en la derecha se manifiesta la gloria, digna de sostener relación con la de sus hermanos mayores, que espera a los hijos de la Farnesio, pues ambos están destinados a ser testas coronadas, la una como esposa del rey de Francia y el otro como príncipe de Parma. El maternal abrazo que recibe don Felipe sugiere que este retoño, cuya tierna edad y esperanzas simboliza la flor, no quedará desamparado para alcanzar también un destino soberano. No puede extrañar que, tras la muerte de Luis I y el fracaso del matrimonio francés, el gran cuadro de Ranc quedase condenado a la postergación y, por último, a su reforma por el propio pintor, que trabajaba en ello cuando el fuego consumió en 1734 el Alcázar de Madrid, pero no este cuadro[16]. En aquel siniestro sí desapareció una obra no precisamente pictórica de Ranc, la galería de poniente cuya decoración completa había sido dirigida por el pintor de cámara, y que según las descripciones debía tener un aspecto muy parecido a la sala que prolonga la perspectiva hacia el fondo. Dado que esa galería no fue empezada hasta años después, y que no constan referencias tan tempranas del proyecto, la semejanza no supone desde luego una ambientación en esa sala futura ni en una prefiguración futura de su aspecto, sino que deriva precisamente del carácter genérico que Ranc ha dado al entorno, imaginando una sala del Alcázar como, según la moda del momento, debía ser. La importancia dada a la perspectiva del fondo con una hilera de balcones por donde la luz entra lateralmente y refuerza el efecto de profundidad, así como el hueco muy iluminado, a un extremo –el izquierdo– del fondo, por donde aparece un personaje masculino de la corte cuya mirada establece una relación directa con el espectador, son sugerencias que Ranc pudo tomar de las Meninas –aún colgadas entonces en el Alcázar– así como la dama sirviente, personaje para el que sin embargo tampoco le faltaban otros numerosos precedentes en toda la tradición occidental de figuras en grupo. Como pintura, sin embargo, la estudiada estructura compositiva resulta secundaria respecto a otras cualidades más sutiles de este cuadro, como el contraste velazqueño entre la elegancia de la escena y la tonalidad sorda de los colores, o el equilibrio entre la reunión de la familia y el diálogo entre la dama sirviente y el eclesiástico del fondo, todo lo cual sugiere que Ranc no fue insensible el pintor a cuanto enseñaban los cuadros de la escuela española visibles en el Alcázar y resulta coherente con el aprecio que hizo de la escuela sevillana tanto por los murillos que copió en la ciudad hispalense como por el aprecio que hizo de Domingo Martínez.

A la vez que hacía variantes y réplicas de los modelos individuales, durante largos años Ranc continuó trabajando en esa pintura que creía había de ser su obra maestra, la Familia de Felipe V. No le faltaban razones, puesto que en ella no sólo asumía con gran brillantez la tradición francesa de Largilliére, Mignard y Rigaud, sino que sin duda había recibido influjo de las Meninas, que durante casi toda su estancia en España conoció aún colgada en el Alcázar. Más de una vez, al destacar esto, se ha planteado hasta qué punto Ranc tenía un deseo consciente de emular la gran composición velazqueña. La suya, que también salió ilesa del incendio de 1734, cuando estaba aún inacabada, era de superficie aún mayor, pues medía nada menos que 3,25 metros de alto por 4,50 de ancho. Puesto que la escala era grande, y el tamaño del personaje más pequeño lo tenemos ante los

[16] LUXEMBERG 1997, nota 19, la carta de Ranc de 18 de enero de 1735 demuestra que su taller no se quemó, y por tanto su obra grande debió de salir ilesa.

ojos en el retrato individual del infante Felipe, la composición global hubiera ofrecido una brillantez que, de subsistir, habría hecho de este cuadro una de las obras de referencia de la pintura francesa del XVIII, y de las de corte en toda Europa.

Uno de las más curiosas características de aquella obra proteica y frustrada fue su continuo cambio, obligado por los logros político-dinásticos de la reina Farnesio, mucho más veloces que los pinceles de su pintor, distraído con retratos pequeños y con viajes a Portugal. Consta que había estado trabajando en ella tanto hasta 1728 –antes de su marcha a Portugal al año siguiente– como en torno a 1734. Por tanto, su estado inacabado entre el incendio del Alcázar y la muerte del pintor, que seguía dedicado a su magna obra, de ninguna manera podía atenerse al boceto de 1722, sino que la composición definitiva tenía que haber variado. Aparte de la muerte de Luis I, la causa principal que explica la interrupción de su trabajo entre 1724 y 1728 era la presencia de la infanta María Antonia en Madrid, ya devuelta por la corte versallesca, puesto que esa desairada situación privaba de sentido que se la representase, como princesa heredera de otro reino, ausente, en un retrato ante el que se reúne la familia en Madrid; y, por tanto, invalidaba toda la mitad derecha de la composición. El proyecto de los matrimonios portugueses infunde nuevo sentido a esta puesta en escena y a la glorificación dinástica para la cual el cuadro estaba concebido. Por tanto, tiene sentido que Ranc lo retomase en 1728, justo antes de marcharse a Lisboa. Pero por entonces Luis I había muerto, Fernando había pasado a ser príncipe, las pretensiones de Carlos habían aumentado, y había nacido la infanta María Teresa y el infante Luisito; Maria Ana Victoria seguía prometida, pero con el príncipe heredero de Portugal. Por supuesto, los niños habían crecido, de modo que Felipe ya no podía seguir con sayo vaquero. Por tanto, aún manteniendo a los personajes como maniquíes cuya cara sola cambiaba –en el caso del Príncipe de Asturias, por ejemplo– la composición estaba obligada a grandes cambios. El viaje de Ranc a Portugal primero, y luego su estancia con la corte en Sevilla, le impidieron terminar la pintura inmediatamente después de las bodas reales. Cuando todos volvieron a Madrid, en 1734 la situación había cambiado una vez más, no sólo por el nacimiento de la infanta María Antonia en 1729, sino por la incorporación, en ese mismo año, de la Princesa de Asturias Bárbara, y la marcha de Carlos en 1732. Felipe y María Teresa aún seguirían en Madrid hasta 1742 y 1744.

En fin, los tres momentos (22, 28 y 34) ofrecían contenidos tan distintos que por fuerza el lienzo de 1728 suponía otra composición; salvo que, sencillamente, Ranc se hubiera limitado a repintar los rostros, poniendo a Luis el de Fernando, a este el de Felipe, y a éste el de Luisito, y añadiendo a las niñas. Quizás nunca llegó a haber, por tanto, otro nuevo boceto. Y quizás en 1734 ya no se pensaba en acabarlo, porque ya era demasiado cambiar. Puede que Van Loo lo hiciese desaparecer porque no le convenía guardar un testigo de tamaño antecesor; puede también que, después de tanto repinte, el lienzo que encontrase fuese en efecto *Le chef d'oeuvre inconnu*, pero similar en todo al que da ese título a una novela de Balzac. En cualquier caso, la historia de La Familia de Felipe V por Ranc fue una lástima. Lo más probable es que fuese inmediatamente antes de su viaje a Portugal cuando el pintor perdiese la esperanza de acabar este cuadro, pero que aferrado a la idea de pasar a la posteridad mediante una ambiciosa iniciativa de este tipo propuso entonces otra: una gran composición conmemorativa con las dos familias reales española y portuguesa en la doble entrega de las Princesas española y lusitana sobre el río Caya: "Comme les Peintres sont ordinairement choisis pour representer a la Posterité les sujets remarquables le Sr. Ranc supplie tres humblement leurs Mejestez dêtre persuadè qu'il est capable de les Entreprende celuy du voyage que leurs Mejestez vont faire sur les frontieres, paroit un des plus beaux et des plus brillans que l'on ait veu representer c'est le moment de l'Entrevüe des deux familles Royalles, lequel pourroit aussy traiter Allegoriquement avec les resemblances…" Aunque el artista parecía muy ilusionado con su proyecto no parece que consiguiera despertar en los reyes un interés decisivo, aunque se trasladara a Lisboa para hacer los

retratos de los Braganza[17]. Durante toda su carrera en España este pintor francés deseó dejar una obra maestra que elevase el retrato colectivo al género histórico, de acuerdo con una sensibilidad que por una parte está ligada a la solemne representación de la corte de Luis XIV como señala Luna, pero que por otra se abre al gusto por la vida real propio del siglo, y que en cierto modo anticipa lo expresado por Diderot en 1763: "Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances, sans compositions, j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance."[18].

## Van Loo: una familia europea y su imagen en la corte de la ausencia

Desaparecido Ranc, ninguno de los pintores españoles del rey podía pretender sucederle. La fama de Molinareto y el dominio italiano no desbancaban la preeminencia de la escuela francesa en esta especialidad y en el ánimo del rey. Rigaud, consultado una vez más, designó esta vez a Louis-Michel Van Loo, retoño de una larga dinastía de pintores de los que el más famoso es su sobrino, Carle. Louis-Michel había nacido en 1707 y, aunque tenía la carrera por hacer en un medio muy competitivo, ya se había distinguido haciendo retratos[19].

Su más famosa obra, y el mejor resumen no sólo de toda su labor aquí sino de la historia del reinado, es *La Familia de Felipe V* que el Museo del Prado, como ya hemos señalado, guarda entre sus muros[20]. Este cuadro inusualmente grande mide más de cuatro metros por cinco, es decir que dejaba atrás, aunque sólo por poco más de medio metro, al de Ranc. Como el encargo, que debió plantearse en 1741 ó 1742, consistía en reunir a toda la familia, presente en la corte de Madrid o ausente, la reunión era forzosamente irreal, y salvaba así uno de los escollos con los que quizá había tropezado el de su predecesor: la marcha de los personajes. Su veloz terminación impidió que la muerte causase la desaparición de alguno de los miembros antes de que lo acabara, aunque sobre la marcha tuvo que incorporar las niñas que no paraban de nacer en Nápoles y cuya presencia sirve para fechar los bocetos y la obra final, de 1743[21].

La arquitectura que ha imaginado corresponde a la de un palacio barroco romano, y no reproduce las salas de los españoles, ni siquiera La Granja cuya decoración en esta época estaba muy influida por Italia. Por el salón de suntuosos mármoles se distribuyen los miembros de la familia, cuyos caracteres ha individualizado en la medida que lo permitían las convenciones de su época, describiéndolos de modo muy semejante a como los vio en 1746 el mariscal de Noailles[22]. El Rey Padre, ya patriarca rodeado de hijos que o son soberanos o aspirantes a ello, alteradísimo respecto al que fue en su juventud, gordo, encogido, muestra una sonrisa cansada y la mirada perdida de

---

17 LUNA Juan J., "Jean Ranc: Ideas artísticas y métodos de trabajo a través de pinturas y documentos", *AEA* (1980), pp. 449-465.

18 DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. París 1984, pag. 182. Citado por Bordes 2006 [cit. en nota 2], nota 4.

19 LUNA Juan J.: "Louis-Michel Van Loo en España". *Goya,* nº 144, 1978.

20 MNP 1972, nº act. 2283. 406 x 511. *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Museo Nacional del Prado, Madrid 1981, p. 156-159. Existe en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso una copia realizada hacia 1877 por Lozano y Valle, Inv. nº 10025699.

21 BOTTINEAU, Yves, *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, 1962, edición revisada por el autor 1992, pags. 576, 579, 581.

22 Sobre la venida de Adrien-Maurice de Noailles, comte d'Ayen al principio del reinado cuando vino con el nuevo rey en 1701, y mariscal de Francia cuando volvió en 1746 como embajador extraordinario de Luis XV, cfr. BOTTINEAU 1962 [1993], pp. 156, 161-163, 242, 248-253, et –sobre 1746- 252-273; se remite a Baudrillart et Rousset.

obseso, aunque en esa época su salud estaba mejor, y sólo conservaba de su neurastenia un hipo nervioso, y la inversión del día y la noche. "Me ha parecido que su inteligencia es la de siempre, con buen sentido, y responde con precisión y acierto a lo que se le dice cuando se le habla de negocios y se quiere tomar el trabajo de contestar". Isabel de Farnesio es el personaje principal de la familia y del cuadro. El gesto que hace hacia la corona indica que es reina, y también su carácter ambicioso expresado asimismo por una mirada amplia que, al abarcar todo su entorno, y querer penetrar más allá al parecer, sugiere también su desconfianza, el temor que tenía a ser engañada, marginada, que los embajadores se entendieran con el rey y no con ella. La composición toda expresa el triunfo de su política, pues ha conseguido hacer a dos hijos soberanos en Italia, otra princesa heredera en Portugal, un príncipe de la Iglesia; y está a punto de enlazar a las otras dos hijas en Francia y en Saboya. Los príncipes de Asturias están aislados en el cuadro como lo estaban en la corte. Con ellos está agrupada María Ana Victoria, en buena lógica puesto que ha ido al país de donde procede Bárbara. En realidad, salvo las infantas aún por casar, todos están colocados geográficamente de oeste a este, como en un viaje imaginario de Lisboa a Nápoles pasando por Parma. En conjunto el cuadro ofrece una imagen perfecta de las ambiciones dinásticas que Felipe e Isabel, monarcas prolíficos de manera bien manifiesta, estaban forjando en torno al matrimonio de su hija con el Delfín y a la conquista del Milanesado para el infante don Felipe, aparte de la ya consolidada conquista de Nápoles; como observa Bordes "Van Loo maîtrise habilement l'évocation des deux forces contradictoires qui agitent la famille au XVIII[e] siècle: l'idéal de l'harmonie cellulaire, les interactions horizontales, et la survie de la lignée, les liens verticaux."

Tanto el boceto inicial que Van Loo se llevó a Francia como el dibujo preparatorio conservado en la Real Academia de Bellas Artes muestran que Van Loo meditó bastante la composición[23]. El ajuste final de los personajes fue decidido entre el dibujo y el cuadro grande. En principio la futura delfina aparecía detrás y a la derecha de Felipe V, entre el rey y el Príncipe de Asturias; y el infante don Luis, con muceta –y parece que solideo; en cualquier caso un traje mucho más eclesiástico–, está entre la duquesa de Parma y la reina de Nápoles; y sólo había una nieta napolitana por el suelo. En el cuadro definitivo son ya dos las hijas de Carlos III, don Luis está entre su padre y su madre, detrás de ella, y en el lugar donde estaba, entre la princesa de Parma y la reina de Nápoles, forman grupo la delfina y la reina de Cerdeña. Esta última estaba ausente sin que se sepa por qué en los dos bocetos previos. También evolucionó el ambiente, pues la arquitectura del modelo de Versalles es más simple; la del dibujo de la Academia es ya como la definitiva, pero el espacio del segundo término está a cielo abierto, mientras que en el cuadro forma una galería abovedada. La mesa quedó al fin completamente vestida, y el sillón de María Ana Victoria colocado en un ángulo diferente.

Como en el caso de su predecesor Ranc, los personajes están tomados de sus retratos individuales, entre los que destaca uno de la pareja real, juntos, como debía ser lo más usual verlos[24]. Sin duda, Van Loo quería eclipsar la composición de su predecesor Ranc y así extremó el refinamiento de las actitudes, los vestidos y las joyas, y los hizo relucir bajo una iluminación uniforme en exceso, pues produce muy poco contraste de luz y de sombra y un aire de irrealidad teatral. La elegancia afectada de las actitudes no resulta tan superficial en aquella cultura formal si se considera que, al representarlos escuchando un concierto, expresa a diferentes niveles el gusto de toda

23 Fernando VI 2002, cat. 3. ATERIDO, Ángel, *et alt*., *La colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación para el apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid 2004, p. 50.

24 Prado, 2895, act. 6148 (180 x 258). En La Granja desde 1965. Cfr. LUNA Juan J., "Nuevas apreciaciones sobre las obras de Louis-Michel Van Loo en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 9 (1982), 181-190. ATERIDO et alt., p. 79. Comentan en la ficha que el silencio de los inventarios dieciochescos sobre esta pintura, tan interesante dado su carácter de doble retrato, es total.

la familia por la música y los presenta a la vez gozando y representando un espectáculo melodramático, contrastando los aspectos representativos de la composición con los descriptivos o anecdóticos que están destinados a darle verosimilitud escénica[25].

Para la Galería de La Granja, Juvarra había encargado poco antes la ambiciosa serie de Alejandro a pintores italianos de todas las escuelas y a un francés, en un alarde de cosmopolitismo cortesano. A aquel perdido espacio arquitectónico recuerda esta galería suntuosa que también se abre directamente al jardín, y en todo el ambiente se funden rasgos versallescos e italianos en un despliegue de fasto cuyo lejano antecedente son las grandes composiciones evangélicas de Veronés como la que Luis XV fijó en el Salón de Hércules de Versalles: fasto destinado a glorificar los triunfos de los Borbón y Farnesio en Italia. No es de extrañar que, al acabar esta obra maestra en 1743, Van Loo solicitara y obtuviera el título de primer pintor de cámara en 1743. Más atípico en el contexto europeo, aunque no tanto en el español, es que contemos con muy pocos datos sobre cuál fue el emplazamiento para el que pudo ser pintada, dentro del palacio madrileño del Buen Retiro, a la sazón residencia oficial mientras no se concluía el Nuevo. Ponz lo sitúa en la galería inmediata al Casón[26], y dado que éste era el salón de baile y fiestas es lógico pensar que aquella debía ser una de las salas más abiertas al público en la casa del rey[27], y es muy probable que estuviese colocada allí desde que se pintó, pero aún está sin estudiar la distribución y funciones dieciochescas de esta residencia real, donde Mengs sugirió instalar una galería de retratos de personas ilustres que sería coherente con esta exposición destacada de las efigies reales[28].

El cuadro de Van Loo constituye una presentación triunfal de los logros dinásticos que la política de Isabel de Farnesio y Felipe V había conseguido y seguía luchando para aumentar, en alianza con Francia y en contra de la Emperatriz María Teresa -"la archiduquesa" como la llamaba malévolamente la reina de España en sus cartas-, pero también servía para que un cierto público, restringido en efecto pero considerable en número además de en calidad, pudiese contemplar una imagen ideal de la familia real, siempre ausente de Madrid y rara vez visible en ceremonias públicas. Por esta época Felipe V ya había impuesto a la corte española la rutina de pasar todo el tiempo

---

25 LUNA Juan J., 1978. SULLIVAN, E.J., "Vicente López's Family of Charles IV and Group Portraiture in Spain from El Greco to Goya", *Arts Magazine*, 55, 1981. A propósito del equilibrio entre componentes representativos y realistas de esta composición, Bordes señala: «Cette dimension extraordinaire du tableau théâtralise la représentation : l'emphase italienne dans la conception du décor et le déploiement d'étoffes somptueuses ont pour fonction d'ôter à la réunion familiale sa trivialité, de la transposer dans le domaine du rêve. Le portrait collectif devient l'allégorie réelle d'un nouvel idéal monarchique, qui oscille entre humanité et absolutisme. Van Loo ne recherche nullement la synthèse entre ces deux pôles : les éventails que tiennent les femmes et quelques fauteuils rapprochés pour faciliter la conversation suffisent à suggérer une sociabilité mondaine, tandis que s'extraient avec aisance des contingences et des contraintes des babillages qu'elle implique les trois personnages qui véritablement détiennent le pouvoir et prennent des attitudes plus figées. Le puissant motif de la couronne au centre de la composition cannibalise en quelque sorte la dimension bourgeoise du genre. Dans l'esquisse de Versailles, une seconde couronne, associée à un sceptre, figure à l'extrême droite de la composition, sur le fauteuil coupé par le bord. Ce détail, à première vue un attribut du roi de Naples et des Deux-Siciles tout près, pouvait également rappeler, selon Andrés Úbeda de los Cobos, le rattachement de la famille d'Espagne à la dynastie des Bourbons de France et ne fut pas conservé sur la grande toile."

26 PONZ, Antonio, *Viaje de España*, tomo VI, Madrid 1793, Real Sitio del Buen-Retiro, # 37, pag. 122: "En la inmediata galería, junto al Casón, se halla colocado el quadro grande de Don Luis Vanló, en que retrató del tamaño del natural al Señor Felipe V y á toda la Real Familia. Se ven también allí diferntes retratos de Reyes, e Infantes..."

27 Sobre el uso del Casón como salón de baile durante el reinado de Fernando VI, cuando el Palacio Real del Buen-Retiro seguía siendo la residencia oficial del rey, véanse las memorias de Sir Benjamin Keene, *The private correspondence of Sir Benjamin Keene* / Edited with Introduction and Notes by Sir Richard Lodge... Cambridge : [W. Lewis], 1933.

28 Sobre Mengs y el Retiro cfr. LUNA Juan J., "El retrato de Fernando VI y Bárbara con su corte, por Amigoni", AEA, LII, 1979, 339-341. LUNA Juan J., "Mengs en la Corte de Madrid" *A.I.E.M.*, XVII (1980), pp. 321-338. BARRENO SEVILLANO, Mª Luisa, "La restauración de pinturas de las Colecciones Reales durante el siglo XVIII", *AEA*, 1980, P. 479. LAVALLE COBO, Teresa, "El informe de Goya sobre la conservación de las pinturas del Buen Retiro", *Actas del congreso internacional Goya 250 años*, Marbella 1996, pp. 89-95.

en las "jornadas" estacionales a los Reales Sitios, de modo que no vivía en Madrid más que el mes de diciembre, la Semana Santa y unos días de verano entre la vuelta de Aranjuez y la marcha a La Granja. El rey y la reina vivían de noche y sus hijos de día como el resto del mundo, de manera que unos y otros apenas coincidían más que en el tocador de la reina. El gran lienzo de Van Loo los representa a todos juntos con la ropa propia de un día de gala y besamanos, pero todos juntos –cuando cada persona real recibía el besamanos en su respectivo cuarto– como si estuvieran reunidos con motivo de una ocasión a la vez solemne y alegre en traje de presentarse al público; ocasión tal como presenciar una ópera, una serenata o unos fuegos de artificio con motivo de unas bodas, como en las ocasiones que narra con todo detalle la Gaceta en aquellos años[29]. En estos casos presumía a veces el rey Felipe, en contraste con su imposible trato habitual, de haberse comportado "comme un image", *como una pintura*[30], y es en este papel como lo muestra el pintor de corte. Es en las cartas familiares donde han quedado reflejados los sentimientos y las relaciones íntimas más verdaderas entre estos seres humanos –que en este cuadro calificó Madrazo de "autómatas regios" tal como están retratados[31]–, pero esos escritos no estaban destinados a verse, y mucho menos sus contenidos cifrados. Por el contrario el gran lienzo de Van Loo, aunque ponía de manifiesto el poder que la mujer y los vínculos familiares habían alcanzado en la expansión dinástica y política de los Borbones de España, lo que representaba era la imagen oficial y estaba destinado a servir, en la residencia oficial que casi todo el año estaba desierta –pero seguramente accesible a los cortesanos– a modo de muestra sustitutiva de cómo la corte hubiera visto a la familia real con frecuencia, de no haber sido tan extravagante su rutina diaria[32]. Lástima que tan elocuente composición no llegara a difundirse por la estampa[33], aventajándole en este sentido la obra maestra, pero perdida, de Amiconi.

## Vacíos y presencias de Amiconi a Goya

Ya en el reinado siguiente, bajo Fernando VI, y con destino al mismo Palacio del Retiro, Amiconi hizo otro cuadro colectivo que, inspirado evidentemente en el de su predecesor, reunía a la familia real, entendida ésta en un sentido limitado a la célula[34]: los reyes no tenían hijos, y se excluye a los ausentes empezando por la madrastra: de modo que sólo figuran Fernando y Bárbara, y los ministros y servidores, incluyendo a varias damas y a Farinelli y a Scarlatti entre los músicos pues, como el grande de Van Loo, los reyes se muestran en el acto de oír música, a la que ambos cónyuges no sólo eran muy aficionados, sino que incurrían en interpretarla (Dios sabe cómo) según manifiesta el famoso manuscrito donde Farinelli describe las fiestas a bordo de las

29 TORRIONE, Margarita (ed.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Université de Toulouse-le Mirail, Cryc & Ophrys, 1998; especialmente pp. 205 y ss.

30 LYNCH, John, *La España del Siglo XVIII*, editorial Crítica, Barcelona 1989; edición 2004, p. 68, Keene a Newcastle, Madrid 9 de junio de 1739.

31 MADRAZO, Pedro de, *Viaje artístico de tres siglos por las Colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Barcelona 1884, p. 165.

32 Sobre todos estos aspectos estamos preparando un estudio la doctora Torrione y yo, pero por lo que se refiere al sentido del cuadro de Van Loo es lástima que no tengamos suficientes testimonios sobre las visitas al palacio del Retiro, como sí los hay ya con Carlos III para la nueva residencia oficial, el Palacio Real de Madrid.

33 A diferencia del famoso grabado por Pierre Tanje sobre dibujo de Louis F. Dubourg, entre 1734 y 1739, que representa a Isabel de Farnesio como "Reine heureuse, mére féconde..." Cfr. *La Real Biblioteca Pública. De Felipe V a Fernando VI.* Biblioteca Nacional, Madrid 2004, p. 129, H38, p. 483.

34 LUXENBERG 1997 [cit. en nota 11], pp. 39-64; p. 43, la composición de Amiconi como "obvio homenaje al previo retrato familiar de Van Loo".

falúas sobre el Tajo en Aranjuez. Esta composición que, como las similares de Ranc y Van Loo, debía representar a los personajes de tamaño natural y tener por tanto algo más de tres metros por cuatro y medio (más o menos como el gran Ranc, y menor que el Van Loo), sólo nos era conocida hasta ahora gracias a la estampa de Joseph Flipart, pintor y grabador parisino que, establecido en Venecia con Wagner, llegó a ser tan cosmopolita como Amiconi, le siguió a Madrid y murió en aquí en 1797. Menos mal que en este caso, atípicamente, tuvieron interés por difundir la imagen áulica mediante este medio de reproducción, porque la obra pictórica original fue inmediatamente destruida por el póstumo e íntimo desvío, por no llamarlo odio con formalidad, que Carlos III demostró siempre hacia su hermanastro y antecesor. El grande y bello cuadro estaba ya dañado por la humedad en 1768, arrinconado en un almacén del Retiro, y nunca lo recompusieron pese al interés que Mengs demostró al instar para que se cuidasen las pocas pinturas útiles que allí quedaban "a fin de que no se pudran como ha sucedido con una pintura del Sor. Amiconi que representaba al Sor. Rey D. Fernando VI y la Reina Dª Bárbara, el mismo que grabó en lámina Mr. Flipart, la qual pintura yo vi en estado muy sensible y agora está despedazada por estar podrida..." [35]. Recientemente ha aparecido en el mercado anticuario madrileño un boceto o modelo, que cuya calidad también ha hecho pensar que pudiera tratarse de una copia, pero que en cualquier caso tiene el indiscutible interés de mostrar el colorido que debía presentar el cuadro perdido[36].

Aunque una de las dos damas tras la reina, la que está casi de perfil, se parece mucho a la infanta María Antonia Fernanda, esta semejanza parece más bien producto de la época y del pintor, pues para que se trate de una persona real su traje es demasiado modesto en comparación con el de la soberana, y muy parecido al de su vecina, así que serán dos damas de la reina. Esta ausencia confirmaría la datación del cuadro hacia 1751. Los cuatro hombres retratados también deben ser grandes, quizá los respectivos mayordomos mayores del rey y de la reina, pues no parece posible identificarlos con los ministros Ensenada, Valdeparaíso ni Carvajal.

En curiosa contraposición con este retrato "familiar" reducido al matrimonio real, el siguiente rey, Carlos III, se abstuvo de encargar nada semejante. No es la única omisión chocante en su imagen pintada, pues tampoco encargó un retrato ecuestre, ni casi, puede decirse, uno de aparato, pues el de Mengs para Copenhague no se difundió y el de Maella es ya bien tardío. Pero esa flagrante ausencia de un cuadro de *La familia de Carlos III*, interrumpiendo la continuidad del género, sorprende mucho; de entrada debido a la relevancia de los precedentes, a la de los consecuentes -de Carlos IV- y a la concurrencia de la Familia del infante Luis. Pero más extraña aún si tenemos en cuenta que Carlos III podía pasar por el más patriarcal de los reyes entonces vivos, y de todos los Borbones desde Enrique IV de Francia sin excepción. Visitaba a sus hijos todas las mañanas después de la misa, y de nuevo pasaba un buen rato con todos por la tarde: "Al volver del campo le esperaba la Princesa y toda la familia real. Se contaba y repartía la caza, hablaba de la que cada Infante había hecho por su lado, y, despedidos los hijos, daba el Santo y la orden para el otro día, y pasaba al cuarto de sus nietos." De hecho el dormitorio del rey en el Palacio Real Nuevo -sala decorada con cuadros pintados por Mengs y con tapices que dirigió este mismo pintor inspirándose en las *logge* de Rafael-, servía como salón de tertulia informal para toda la familia, como evidenciaba la abundancia de canapés y butacas: ¡qué perfecta imagen de la vida del rey

[35] LUNA Juan J., "El retrato de Fernando VI y Bárbara con su corte, por Amigoni", AEA, LII, 1979, 339-341. Luna encontró el memorial de Mengs de 1768, y así documentó por fin que el gran cuadro se había realizado, pues Sánchez Cantón y Gualdaroni pensaron que no había pasado de boceto, y Urrea, aunque señaló que el lienzo debió pintarse porque subrayó que el grabado estaba hecho sobre él, no esclareció su paradero. Cfr. Asimismo LUNA Juan J., "Introducción al estudio de Charles-Joseph Flipart en España", en *Libro homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, Madrid 1981, pp. 1121-1138. La lámina de Flipart, reproducidísima, lo está últimamente con buena calidad en *La Real Biblioteca Pública*, Madrid 2004, p. 147.

[36] Agradezco las noticias sobre este cuadro a Dª Conchita Romero y a D. Javier Jordán de Urríes.

hubiera sido esa escena! Pero el rey, celoso de su intimidad como soberano del Antiguo Régimen que era, no manifestó interés alguno por una tal *conversation piece* que bien se hubiera podido titular *retorno de la caza*. Más moderno en ese sentido fue su hermano Luis. Desde luego, no cabía pensar que ese tipo de obra le interesara al clasicista Mengs, a quien no le gustaba considerarse retratista, que no hubiera considerado esa una "gran obra" como un fresco, y cuyas composiciones civiles nunca tienen más de tres figuras. Pero desde luego, reuniendo todos sus retratos individuales de la familia ya hechos en 1770, bien hubiera podido haber pintado uno con todos juntos de haber tenido tiempo y ganas. El primer pintor de cámara colgó *Las Meninas* en la antecámara o pieza de cenar del rey en Palacio, la pieza adyacente a la de los retratos ecuestres. Pero tuvo tan poco afán en emular aquella como éstos, y sus grandes alabanzas a esas obras en el tomo VI de Ponz no dejan de rematarse con desdén hacia el naturalismo "que suele contentar a todo el público, particularmente cuando no se hace el principal aprecio de la belleza."

Por el contrario su sucesor, Carlos IV, encargó más de un grupo familiar en lienzo, además de otros que no pasaron del papel. Ya en 1790, sólo un año después de la proclamación, elaboró Maella un boceto y al menos dos dibujos preparatorios[37]. En lo que parece habría sido la composición definitiva el rey está en pie, y detrás su hermano Antonio; la reina sentada, con el príncipe a su derecha, a su izquierda las infantas María Amalia y Luisa, de nueve y dos años, tras el sillón, el ama lleva en brazos a un bebé que ha de ser Isabel, nacida en 1789. La dama que también está tras la reina, a la derecha, debe ser doña Josefa, y junto a ella el infante don Carlos. No sabemos nada más de esta iniciativa, ni siquiera si respondía a un encargo real, pero no constituyó el único intento de elaborar un grupo familiar, pues el pintor del rey Juan Folch de Cardona sí llegó a realizar en fecha aún no precisada otra gran composición que se conserva enrollada en el Prado[38]. Por el mero interés iconográfico del género cabe esperar que sea recuperada. Su altura considerable hace que la arquitectura, mucho menos dinámica que la de Van Loo, ocupe gran parte del lienzo, y sólo el tercio inferior se anima con personajes, cinco adultos y no menos de otros tantos niños. Sus grandes dimensiones permitirían suponer tanto que fue encargada como que su destino era llenar por completo el entrepaño de una sala del Palacio Real madrileño, pues corresponde bien tanto en altura como en anchura. Pero también es probable que se concibiera como pendant del Van Loo, y que su destino fuese desde el principio el propio palacio del Buen Retiro, lugar por entonces abierto de alguna manera al público y donde quien fuese a ver los cuadros expuestos podía contemplar también a la familia reinante, no sólo a la del fundador de la rama española de la Casa de Borbón.

Mucho más ingeniosa que la de Folch, aunque no parece que pretendiese llevarla más allá del dibujo, es la composición del grupo familiar que en 1796 concibió con soltura en él insólita Antonio Carnicero para la portada de las estampas -grabadas entre 1797 y 1800- del *Real Picadero*, tardío ejemplo de ese tipo de publicación cortesana lujosa y virtuosista que, ilustrando cómo dominar al animal, sirve al emblema barroco del príncipe como jinete[39]. En pie aparecen Carlos

---

[37] SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (y PITA ANDRADE, José Manuel), *Los retratos de los reyes de España.* Madrid, 1948, p. 318. MORALES MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*. Zaragoza 1996, nº 127, p. 153. "Se conservan dos dibujos preparatorios, uno en el Museo del Prado y otro en la colección de los herederos de Carderera", nº 44 y 45 de su catálogo de dibujos, p. 200.

[38] MNP 2738. nº act. 7417. 413 x 492. El Van Loo tiene 406 x 511, y como es posible que la medida del Folch en el inventario del Museo no sea exacta debido a las condiciones del cuadro, hay que considerar mejor fundada, al menos por el momento, la aseveración de Luna sobre las idénticas medidas de una y otra familia, comentadas más arriba.

[39] MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia, "Biografía y estudio de la obra de Antonio Carnicero Mancio", y "catálogo", en *Antonio Carnicero 1748-1814*, Centro Cultural de la Villa, Madrid 1997, pp. 172-182. Los dibujos, en la Calcografía Nacional. Fechadas en 1796-97, las estampas entre 1797 y 1800. Con el rey habla un caballerizo; y puede que quien está detrás del caballo sea el Caballerizo Mayor; en cualquier caso, estos dos personajes aparecen en otras láminas, como en el "trote corto", con el

IV y don Luis, futuro rey de Etruria, con Godoy; quien está detrás del animal parece el Caballerizo Mayor, y pueblan la escena otros subordinados suyos con uno de los cuales conversa el rey. En la tribuna, la reina, rodeada por sus hijos, que de izquierda a derecha, con sus respectivas edades, son Luisa (14 años) Francisco de Paula (2) Carlos (8) Isabel (7) María Amalia (17). También en la tribuna, a la derecha, el infante don Antonio (de perfil) y el príncipe don Fernando, de doce años. Por lo tanto, la única persona real no representada es doña María Josefa, sin duda poco aficionada a la equitación, quizá ya achacosa, de 52 años a la sazón, fallecida en 1801. La composición está muy bien concebida, tanto que hace sospechar una deuda de Carnicero con un arquitecto o experto en perspectiva, y es lástima que no le encargasen a un cuadro grande como a Folch, porque tal vez con tamaño despliegue escénico serían más soportables su nimio detallismo y su colorido agrio.

Pero la perla indiscutible de todo este rosario de reuniones familiares regias es *La familia de Carlos IV* que entre 1800 y 1801 pintó Goya[40]. Está bastante bien documentado por los pagos y las cartas, en una de las cuales, a Godoy por supuesto, en abril de 1800, soltó la reina la castiza expresión que mejor define este grupo: "el Rey dice que en acavando Goya el rto de tu muger que venga a hacer el rto de todos juntos aquí", o sea en Aranjuez. Por tanto, el flamante primer pintor de cámara emprendió esta composición tras haber jurado ese cargo máximo en la servidumbre artística de la Real Casa, haber realizado las dos parejas de los reyes de cuerpo entero y cuando aún estaba retratando a los rehabilitados Borbón-Vallabriga. Durante la jornada primaveral en Aranjuez, entre fin de mayo y principios de junio de 1800, realizó los diez estudios individuales del natural. La obra definitiva quedó terminada antes de diciembre de 1801. Como en las anteriores representaciones de grupo familiar, la reina es el centro[41]; a su izquierda, como corresponde, el rey encabeza un grupo, y a su derecha el Príncipe está al frente de otro. Esta ordenación jerárquica coloca los personajes por su rango mediante sutiles referencias: tras los reyes y su heredero, el principal rango se otorga a sus hijos que también son soberanos, los de Etruria, y muy en segundo plano quedan los hermanos del rey, mientras que los hijos pequeños quedan resaltados por el cariño maternal que da algo de calidez humana a la escena. De izquierda a derecha –y aparte de Goya– están Carlos Mª Isidro, el príncipe Fernando, María Josefa, una incógnita princesa, la infanta María Isabel –que dos años más tarde se casó con Francisco I de las Dos Sicilias–, la reina, Francisco de Paula, el rey, don Antonio –muy envejecido a sus cuarenta y cinco años–, otra princesa de identidad dudosa, Luis de Borbón-Parma –de 27 años, hijo de Fernando y sobrino por tanto de la reina–, y su mujer la infanta María Luisa, que lleva en brazos a Carlos Luis, futuro duque de Parma. Al margen de las figuras femeninas difíciles de identificar, y sin entrar en la polémica sobre si una es la aún indefinida princesa de Asturias y la otra Carlota Joaquina, o –lo que parece menos probable– Carlota Joaquina y María Amalia, el conjunto de la composición expresa la seguridad de la monarquía y el triunfo de sus alianzas dinásticas, pues es indisociable de los importantes arreglos políticos que están teniendo lugar o que, en preparación, ocurrirán poco después: en octubre de 1800 se firmó en San Ildefonso el tratado que abría el camino al reino de Etruria, consolidado inmediatamente en la paz de Lunéville; en 1802 se realizó el doble

príncipe Fernando. "Parado" parece ser Francisco Genaro, príncipe heredero de las Dos Sicilias (ver su retrato de 1802 en p. 193. Del "Trote sostenido", con don Luis de Borbón-Parma, y del "Galope sostenido", con Carlos IV, no están localizados los dibujos preliminares.

[40] MNP 1962, nº act. 726, 280 x 336. Sobre este cuadro cfr la reciente obra colectiva de Manuela B. Mena (dir.), *La Familia de Carlos IV*, Museo del Prado, Madrid 2002; y la monografía (en prensa aún) de María Teresa Rodríguez Torres, *Un retrato de Palafox en La Familia de Carlos IV*, Madrid, Fernando Villaverde 2007. Agradezco a esta colega su amabilidad y noticias.

[41] Carta de la reina, MORALES 1996, nº 305: 9 de junio de 1800, "Goya ha hecho mi retrato que dicen es el mejor de todos. Está haciendo el del Rey en la Casa del Labrador."

matrimonio con la rama borbónica de Nápoles, casando al Príncipe de Asturias con Totó, y a Isabel con el que luego sería Francisco I. Esta obra, junto con todos los demás retratos reales realizados por Goya entre 1799 y 1801 –los ecuestres, las dos parejas de los reyes, la familia y sus bocetos preparatorios– estaban colgados en una misma sala del Palacio Real de Madrid en 1808, donde los vio Quilliet, cuyo testimonio no puede recusarse tan fácilmente recusable como se ha querido[42]. Aparte del sentido que esa acumulación tuviera, subrayemos que estaban colgados, sí, en un paraje visible para personas de cierto rango, pero no accesible al público en general, ni en un salón representativo –de ninguna manera en el del Trono- del cuarto del rey ni de la reina. Quizá porque el encargo no precisara una localización muy concreta, Goya no se atuvo, como Folch, a la altura de los muros de Palacio, y se abstuvo de crear un amplio marco perspectivo en vertical, lo que hubiera podido resaltar sus deudas con Velázquez.

Dado que la reina María Luisa se refleja en el cuadro de Goya satisfecha por las alianzas dinásticas con los primos napolitanos y por haber dado rango de reina en Italia a su hija, a la vez que enaltecía a la rama parmesana de la que procedía, resulta claro un cierto paralelismo con la figura de Isabel de Farnesio en el cuadro de Van Loo. Este tono de exaltación dinástica continuó en los años siguientes mediante los grabados y cuadros realizados por otros pintores con motivo de las bodas reales de 1802. En ese mismo año apareció la "Colección de retratos de SS. Majestades, príncipes e infantes de España. Dibuxados por D. Antonio Carnicero, pintor de cámara y grabados por don Juan Brunetti", que a todos los miembros de la familia real española y al príncipe de Nápoles Francisco Genaro, casado con la infanta Mª Isabel. Esa serie de óvalos fue de suma ayuda al prometedor Vicente López cuando en 1803 la Universidad de Valencia, que iba a ser por los reyes según volvían de Barcelona, le encargó pintar un recuerdo de ese evento para ofrecerlo como obsequio al soberano cuando en efecto llegase, lo que tuvo lugar el 25 de noviembre de 1802: "Minerva anunciando al príncipe que por la protección de las ciencias en la tierra vienen del cielo la paz la abundancia y la victoria", como definió más tarde el propio artista esta *Alegoría de la visita de Carlos IV y la real familia a la Universidad de Valencia* que el Prado guarda también entre sus muros. Extrayendo las últimas consecuencias del barroco clasicista mengsiano López ideó una aparatosa composición alegórica con retratos de la Real Familia que, sobre estrado, recibe el homenaje de la Universidad, joven matrona que le presenta a las principales facultades -Teología con la Biblia Sacra; Derecho con la espada de la Justicia; Filosofía con la esfera celeste; Medicina como Esculapio- acompañada por Minerva que señala las figuras de la Paz, la Victoria y la Abundancia, que sobrevuelan la simbólica recepción y simbolizan los beneficios que produce la protección regia al saber[43]. El rey está especialmente significado como pacífico por el índice del alado geniecillo de la Paz, con su ramo de olivo. En el centro como siempre la reina, elegante a la moda del imperio, tal que su serpenteantes rizos hacen parecer su cabeza la de la Medusa como dijo Angulo (es curioso que siempre hay comentarios desfavorables, en los historiadores del arte, hacia esta pareja), luce la banda y cruz de su orden y la venera de la Cruz y la Estrella; y, como en Goya, abraza a su pequeño y querido Francisco de Paula. Carlos IV, con espléndida casaca y chaleco bordados, de reflejos grises nacarados, ostenta el toisón y grandes cruces de varias órdenes. En gradación jerárquica se suceden el Príncipe Fernando, de riguroso perfil, tisú gris plateado con bordados en plata, la Princesa, Carlos, María Luisa, y detrás del rey

[42] Los argumentos de Gudrun en contra de la credibilidad del inventario del Palacio Real por Quilliet han sido rebatidos por María Teresa Rodríguez Torres, *Un retrato de Palafox en La Familia de Carlos IV*, Madrid, Fernando Villaverde 2007 (en prensa).

[43] MNP 362, nº act. 2815. 348 x 249. Catálogo Casón 1985, p. 121. José Luis Díez, *Vicente López 1772-1850*. Madrid, FAHAD 1999, P-306.

don Antonio y Luis de Borbón Parma. Como el encargo excluía que los personajes posaran hubo de tomar las fisonomías de los reyes de las pequeñas estampas en la *Guía de forasteros*, grabadas por Esteve sobre dibujos de Juan Bauzil; para los príncipes, en los grabados de Brunetti sobre dibujos de Carnicero (¡que tampoco había visto en directo a Totó!) para las bodas en aquel mismo año, y así éstas condicionan la pose del personaje respectivo, tan de perfil el Príncipe por ejemplo, y la princesa retorciéndose el cuello en postura poco lógica respecto a los demás personajes y tan inexpresiva como es lógico tratándose de una efigie de tercera mano[44]. Su hábil resolución de esas dificultades y de cuantas suponía el ensamblaje de tan distintos elementos iconográficos y alegóricos, su efectividad decorativa en la tradición rococó y su armonía cromática dentro del gusto agrio y frío del arte cortesano y académico dieciochesco explican que complaciese a los monarcas y sirviera a López como espléndida carta de presentación para iniciar a los treinta años su carrera palatina en la corte, pues estando el rey aún en Valencia solicitó López los honores de pintor de cámara, y le fueron concedidos, aunque bien es cierto que durante el siguiente lustro no le encargaron ninguna nueva composición. El tipo de composición "histórica" que Ranc había querido hacer en 1728 con las familias reales española y portuguesa, y que Diderot propugnaba en 1763 como el género que a su juicio podía dar más interés a la retratística donde le aburrían la monotonía "des ressemblances, sans compositions", había muerto apenas se producía su tardío nacimiento: tras medio siglo sin que la Corona encargase nada con esta ambición su tiempo se pasó, y el gran cuadro de López constituyó el canto de cisne de este género.

[44] Grabado que también sirvió para el retrato que muchos años después hizo López de la difunta princesa (Díez 1999, P-420).

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA LEGITIMACIÓN DEL PODER REAL: IMÁGENES ILUMINADAS DE LOS MONARCAS EN LA CASTILLA TRASTÁMARA

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN
Real Academia de España, Roma

Durante los siglos XIV y XV Castilla es una de las doce monarquías europeas, situándose en primera fila, al lado de Francia, Inglaterra, la Corona de Aragón y el Imperio; su posición hegemónica en la Península es tal que los documentos extra-peninsulares usan indistintamente los nombres de Castilla y España[1]. Sin embargo, esto no va a asegurarle estabilidad, ya que su historia política en el siglo XV se enmarca entre dos importantes guerras civiles, la de 1368 y 1474[2]. La primera, iniciada en 1356 como una lucha entre Pedro IV de Aragón y Pedro I de Castilla por razones fronterizas entre ambos reinos y saldada con la aparente victoria castellana, derivó hacia un enfrentamiento entre los castellanos fomentado por Francia, que respaldaba a Enrique de Trastámara, hijo bastardo de Alfonso XI y cabecilla de la nobleza rebelde, e Inglaterra que apoyaba al monarca. El asesinato en Montiel (1369) del rey legítimo a manos de su hermanastro, coronado como Enrique II (1369-1379), abrió el cambio de dinastía, la Trastámara, y una nueva etapa en la configuración política de la Península. Un siglo más tarde, en la primavera de 1465, nobles y eclesiásticos sublevados –con Juan Pacheco, marqués de Villena, y el arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo de Acuña, al frente– depusieron a Enrique IV, rey legítimo, a través del extravagante episodio que conocido como la Farsa de Ávila tuvo lugar el 5 de junio, y alzaron rey a su hermano Alfonso. Las esperanzas puestas en el infante, se ven abortadas por su repentina muerte en el verano de 1468[3]. Los rebeldes quisieron hacer lo propio con Isabel, que, a pesar de ser proclamada Reina *propietaria* en Segovia el 13 de diciembre de 1474[4], dos días después de que Enrique IV

---

[1] Frente a la solidez castellana, el reino de Aragón surgió en la Edad Media sin una base legal fuerte, de modo que la legitimidad de sus primeros reyes era discutida. Ramiro, hijo de Sancho el Mayor y hermano de García de Navarra fue quien rompió con Navarra, propiciando la búsqueda de apoyos en Roma, lo que les costó la condición de vasallos. PALACIOS MARTÍN, B., *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón. Ms. R. 14.435 de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid*. Ed. facsímil del Centro de Documentación Bibliográfica Argonesa, 1992, p. 116. Véase también PALACIOS MARTÍN, B., *La coronación de los reyes de Aragón.1204-1410. Aportación al estudio de las estructuras políticas medievales,* Valencia, 1975.

[2] SUAREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Nobleza y Monarquía. Puntos de vista sobre la Historia Castellana del Siglo XV*, Valladolid, Estudio y Documentos, Cuadernos de Historia Medieval, 1959.

[3] Véase MORALES MUÑIZ, María Dolores Carmen, *Alfonso de Ávila, rey de Castilla,* Ávila, Institución "Gran Duque de Alba", 1988.

[4] LADERO QUESADA, Miguel Angel, *Los Reyes Católicos: La Corona y la Unidad de España,* Valencia, Asociación Francisco López de Gómara, 1989, p. 29.

hubiera fallecido sin testar, hubo de superar una lucha intestina. Los tratados de paz de Alcaçovas, el 4 de septiembre de 1479, suponían el final efectivo de la guerra sucesoria en Castilla, el mismo año que Fernando heredaba de su padre, Juan II, Aragón y Cataluña. La unión dinástica de ambas coronas era ya un hecho, reforzado por el nacimiento del príncipe Juan en 1477. Éste fue jurado heredero de ambos estados: de Castilla en las cortes celebradas en Toledo entre octubre de 1479 y mayo de 1480, y de Aragón en las cortes de Calatayud, Barcelona y Valencia, que tuvieron lugar a lo largo de 1481. De este modo, ambas contiendas determinarán el desarrollo histórico de los críticos años que se viven en la Castilla de la decimoquinta centuria. Por la primera, considerada generalmente como una revuelta victoriosa de la nobleza contra Pedro I, una rama bastarda de la dinastía se asienta en el trono gracias al auxilio de tropas francesas[5]. Por la segunda, en lucha contra Portugal, que sostiene con las armas a un importante sector de la nobleza, los Reyes Católicos obtienen la corona y preparan, incluso desde un punto de vista institucional, la unidad española.

La diversidad histórica y regional de los reinos hispánicos, que formaban parte de la corona castellana, sus diferencias sociales y económicas, y las variedades dialectales de un mismo idioma no impidieron desarrollar un gobierno y una administración sustancialmente uniforme en todas las regiones y, lo más importante, unos aspectos ideológicos comunes[6]. La ley XXV de la Partida Segunda, referencia legislativa del Medioevo Hispánico, definía el poder real como expresión, símbolo y forma de la común unidad del reino[7]. Además, a este enunciado de naturaleza político-administrativa, habría que añadir el concepto sacralizador que, durante toda la Edad Media es inherente a la monarquía[8]. Kantorowicz lo definió magistralmente como *character angelicus* en su estudio de teología política de la Edad Media[9], algo que viene de fuentes bíblicas,

---

5 VALDEON BARUQUE, Julio, *Los Trastámara. El triunfo de una dinastía bastarda*, Madrid, 2001.

6 SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, "Los Trastámara de Castilla y Aragón en el siglo XV" (1407-74), en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (dir.), *Historia de España*, tomo XV, Madrid, Espasa Calpe, 1964, pp. 3-27.

7 SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1959, op. cit., p. 117.

8 Véase BAK, J. M (ed.), *Coronations. Medieval and Early Modern Monarchic Ritual*, Oxford, University of California Press, 1990; BARBERO, A., "El pensamiento político visigodo y las primeras unciones regias en la Europa Medieval", *Hispania*, XXX, Madrid, 1970, pp. 245-326; BERMEJO, J.L., "Orígenes medievales de la idea de soberanía", *Revista de Estudios Políticos*, 20, 1975, pp. 283-290; BLACK, A., *Political though in Europe (1250-1450)*, Cambridge, 1992; BLOCH, M., *Les rois thaumaturges. Etudes sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrment en France et en Anglaterre*. Paris, 1983; DE DIOS, S., "Sobre la génesis y los caracteres del Estado absolutista en Castilla", *Studia Histórica*, III, 3, 1985, pp. 11-46; GIMENO CASALDUERO, J., *La imagen del monarca en Castilla en el siglo XV*, Madrid, 1972; GONZÁLEZ ALONSO, B., "Poder regio, cortes y régimen político en la Castilla bajomedieval (1252-1474), *Las Cortes de León y Castilla en la Edad Media*, Valladolid, 1988, II, pp. 201-254; LONGÁS BARTIBÁS, P., "La coronación litúrgica del rey en la Edad Media", *Anuario de Historia del Derecho Español,* Vol. XXIII, 1953, pp. 373-381; MACKAY, A., "Ritual and propaganda in fifteenth-century Castile", *Past & Present. A journal of historical studies*, 107,1988, pp. 3-43; NIETO SORIA, J.M., *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988; ídem, "La configuración eclesiástica de la realeza trastámara en Castilla (1369-1474). Una perspectiva de análisis", *En la España Medieval*, 13, 1990, pp. 133-162; ídem, "Del rey oculto al rey exhibido: un síntoma de las transformaciones políticas en la Castilla Bajomedieval", *Medievalismo*, año 2, 2, 1992, pp. 5-27; ídem, *Iglesia y génesis del Estado Moderno en Castilla (1369-1480)*, Madrid, 1993; ídem, *Orígenes de la Monarquía Hispánica: Propaganda y legitimación (c.a. 1400-1520),* Madrid, 1999; RUCQUOI, Adeline (coord.), *Realidad e imágenes de poder*, Valladolid, 1988; idem, "De los reyes que no son taumaturgos: los fundamentos de la realeza en España", en *Rex, Sapientia. Nobilitas. Estudios sobre la Península Ibérica Medieval,* Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 9-45. RUIZ, T., "Une royauté sans sacré: la monarchie castillane du bas Moyen Age", *Annales, E.S.C.*, XXXIX, 1984, pp. 424-453; ídem, "L´image du pouvoir a travers de les sceaux de la monarchie castillane", *Génesis Medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370),* Valladolid, Ámbito, 1987; ídem, "Fiestas, Torneos y Símbolos en la Castilla del Siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428", *Realidad e imágenes del poder en España a finales de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 249-263.

9 KANTOROWICZ, E.H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985 (1ª ed. americana, 1957), p. 20. Véase del mismo autor *Laudes Regiae. A Study of Liturgical Acclamatios on Medieval Ruler Workship*,Berkeley, California University Press, 1946.

pero donde se mezclan concepciones religiosas y correspondencia litúrgica materializadas en las ceremonias de coronación y unción de los monarcas. Del mismo modo, la unción regia medieval tomó como modelo el ungimiento de los reyes del Antiguo Testamento los cuales recibían su poder mediante este sacramento[10]. Como señaló Righetti, el carácter del hombre elegido por Dios quedó marcado desde los primeros momentos de la Iglesia, recordando las palabras de *Proverbios* 8, 15: "Por mí los reyes reinan y los jueces administran justicia"[11]. Rápidamente esta concepción condensará dos de las atribuciones regias más difundidas, tanto en las fuentes históricas como en las iconográficas, en las que abundan las representaciones del rey investido con los símbolos de su poder[12]. A lo largo de toda la Edad Media, la Cristiandad fue intentando definir estos conceptos que hacían del soberano un verdadero *Christomimetes*, una personificación de Cristo que hacía que encarnase dos cuerpos, uno humano y material y otro político e intangible, que hacía de él un verdadero rey litúrgico[13]. No puede olvidarse tampoco que, como ha apuntado Nieto Soria, en la Edad Media hay que hablar de "sociedades visuales" que tienden a plasmar las relaciones de poder en procesos representativos de carácter visual, ya sea a través de elementos simbólicos, ceremoniales o iconográficos[14].

En este sentido, la identificación de los reyes con personajes bíblicos en Castilla resulta muy importante, buscando en esto refrendo para sus acciones, a fin de dotarlas de autoridad moral. Así aparece en el primer folio del ejemplar de los *Castigos e documentos del Rey don Sancho* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 3995) (Fig. 1), ejecutado en torno a 1410-1420[15], durante la minoría de edad de Juan II de Castilla, donde se representan dos personajes, uno de ellos con corona y espada y el otro arrodillado. Según Keller y Kinkade se trataría del rey Don Sancho y su hijo el príncipe Don Fernando[16], pero para la profesora Domínguez ambas imágenes deberían leerse en un contexto político, siendo Salomón con la espada de la justicia y el rey Don Sancho legitimado en su poder, lectura que conectaría con la significación política de la obra que se ha revalorizado recientemente al observarse su inserción en el proceso de reafirmación del poder real que se llevó a cabo igualmente durante el siglo XIII. Sin embargo, la aportación bíblica de mayor peso dentro de la teología política de la realeza Trastámara fue la consideración veterotestamentaria que situaba a Yahvé como verdadero rey, argumento bíblico sobre el que gira el pensamiento político de la época[17]. Los monarcas castellanos son pues y por naturaleza reyes ungidos, es una realeza de carácter sacro, como la mayoría de las occidentales, lo que no la hace distinta sustancialmente de ellas. Por medio de la unción el rey confirmaba su naturaleza milagrosa y,

---

[10] Galván Freile, F., *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la Catedral de León*. León, Universidad de León, 1997, p. 73.

[11] Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia*,Vol. II, Madrid, 1956, p. 1036.

[12] La Iglesia ha insistido en el carácter sagrado de la autoridad en cuanto al origen, de modo que desde antiguo las reflexiones en torno al rey ungido tendrán uno de sus apoyos en la exégesis de algunos de los argumentos tomados del libro de *Isaías*, en el que el rey Ciro es tomado como paradigma de esta imagen. Nieto Soria, 1988, op. cit., pp. 102-103. El autor remite a *Isaías* 45, 1-2 que comienza con estas palabras: "Así dice Yahvé a su Ungido Ciro..."

[13] Así aparece reflejado por Kantorowicz, E.H, 1985, op. cit. pp.53-92.

[14] Nieto Soria, J.M., "Cultura y poder real a fines del Medievo: La política como representación", *Aragón en la Edad Media. Sociedad, culturas e ideologías en la España Bajomedieval. Sesiones de Trabajo del Seminario de Historia Medieval*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000, p.17.

[15] Su texto fue tomado de otro, redactado en tiempos del rey Juan I de Castilla (1379-1390), que procede de una copia del original de 1292 realizada alrededor de 1350-1353. El estudio más reciente sobre el mismo *Castigos e documentos del Rey Don Sancho* (edición facsímil, estudio crítico de Juana Hidalgo Ogáyar y edición del texto de Carlos Sáez) y *Privilegio Rodado del Rey Don Sancho* (edición facsímil, transcripción y comentarios de Jesús Gaite Pastor), Madrid, Club Bibliófilo Versol, 2002.

[16] Véase Keller E. John y Kindkade, Richard P., *Iconography in medieval Spanish Literature*, The University Press of Kentucky, 1984.

[17] Nieto Soria, 1988, op. cit., p. 105.

Figura 1. *Castigos e documentos del Rey don Sancho* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3995).

además, el rey castellano es también un rey taumaturgo, pues una de las bases ideológicas de la monarquía castellana se basa en esta capacidad, que atribuye incluso a los reyes el poder de curar endemoniados. Además, como ha señalado Chao Castro, debe apuntarse que las imágenes regias de los Trastámara son carentes de defectos humanos y mantienen la idealización con el propósito de aludir a ideas como la perfección, la grandeza o el recuerdo[18], cualidades propias de la divinidad.

Durante el siglo XV, el concepto de monarquía se traduce no sólo en una forma práctica de gobierno; sino en una teoría que los juristas –Álvaro Pelayo, Alonso de Madrigal, Rodrígo Sánchez de Arévalo[19]– insisten en considerar como "el más perfecto fundamento de un régimen político"[20]. El prestigio de la monarquía no deja de crecer a pesar de su debilidad y continuos fracasos, debido, entre otras razones, a la fuerte presión ejercida por una nobleza que, a causa de acumular rápidamente rentas y señoríos, se convierte en el árbitro de la situación política castellana del siglo XV; lo que hacía necesario una fuerte reivindicación genealógica real. No obstante, no existe el

[18] Chao Castro, David, "Aproximación a la iconografía de Poder de los Reyes Trastámara en Castilla", en *Image et Pouvoir*, Actes du 4 Congrès Internacional du GRIMH, Lyon, 18, 19, 20 noviembre, 2004, Lyon, 2006, p. 85. Véase la reciente aportación de Nogales Rincón, David, "Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV) en Ladero Quesada, Miguel Ángel (coord.), *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria, en la España Medieval,* Anejos nº 1, Madrid, 2006, pp. 81-111.

[19] Suarez Fernández, 1964, op. cit., p. 11. En la nota 30 afirma que Beneyto Pérez, J. *Textos políticos de la Baja Edad Media*, Madrid, 1945, p. 145, ha recogido tres textos de los mencionados autores que dan una idea precisa de la doctrina monárquica. Álvaro Pelayo: "Optimus autem regnum multitudinis est ut regatur per unum, quod patet ex finis regimens quae est pax". Alonso de Madrigal: "Non est discordia in uno principante sicut in multis". Sánchez de Arévalo: "Toda la comunidad es mejor e más perfectamente regida por un príncipe que por muchos".

[20] Ibíd., p. 11. Véase Rucquoi, Adeline, "Democracia o monarquía. El discurso político en la Universidad Castellana (siglo XV)", en *Rex, Sapientia, Nobilitas. Estudios sobre la Península Ibérica Medieval,* Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 175-209.

más mínimo cuestionamiento de que el Estado –la Res pública– hubiera de ser dirigida por el rey. Lo que normalmente se entiende por monarquismo o monárquico, es solamente la tendencia a buscar un fortalecimiento de los poderes personales del soberano.

Los primeros Trastámara pretendieron el establecimiento de una autoridad monárquica fuerte que pudiera ejercer plenamente el poder con el apoyo de la nobleza y de las ciudades agrupadas en las cortes. En los años finales del reinado de Juan I (1379-1390) crece la monarquía –algo que se hace palpable al intensificarse la dimensión litúrgica de las entronizaciones regias que tienen lugar en catedrales o monasterios–, desarrolla sus organismos centrales, y aumenta el poder de los linajes nobles que fortalecen sus mayorazgos y amplían su plataforma económica[21]. Al morir Enrique III (1390-1406), Castilla es una de las principales potencias de Europa. Vencedora de Portugal, en tregua armada con Inglaterra, firme aliada de Francia y de Flandes, con influjo potente sobre la Corte pontificia, comenzaba a tocar las consecuencias de la expansión mercantil. Los síntomas de enriquecimiento son ya muy claros y la corona puede construir palacios y monasterios, en Soto Albos, en Burgos, en Valladolid, en El Pardo[22]. No obstante, La entronización de los Trastámara en Castilla había servido a la larga, para poner la autoridad política del país en manos de la nobleza, creada en el curso de la contienda a base de antiguos y modestos linajes[23].

Además, a mediados de la centuria, existía "entre todos los castellanos sabedores de historia y de política" la conciencia de que los reyes de Castilla renovarían la integridad del glorioso Reino de los Godos en España[24]. Alonso de Cartagena en su *Anacephaleosis*, escrita en 1456, reelabora la Historia Gothica del arzobispo Jiménez de Rada y, con ella, "el mito, largo tiempo establecido, de que Castilla fue el único heredero legítimo del reino visigodo y que el título de "Rex Hispanae" empleado frecuentemente por poderes extranjeros para designar al rey de Castilla, tenía validez historica"[25].

Designado por Dios en la cuna, el monarca es depositario del poder público que colectivamente pertenece al pueblo. En consecuencia, el ejercicio de la realeza es considerado como un deber y no como un derecho. Así lo reconoce Juan I, en el discurso ante las cortes de Valladolid de 1385, que fue como una especie de programa de la dinastía. Varias anécdotas históricas demuestran como existía una gran conciencia de la legitimación del poder real como autoridad que el monarca recibía directamente de Dios, y, en virtud de tales atribuciones, podía disponer incluso de la vida de sus súbditos. En las fórmulas empleadas en los Privilegios Rodados, documentos de naturaleza jurídica, administrativa o política expedidos en la cancillería real y validados

---

21 SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1959, op. cit., p. 34.

22 Ibíd, p. 70.

23 Ibíd., p. 63.

24 Menéndez Pidal narra que Rodrigo Sánchez de Arévalo, obispo de Palencia, le dedica entusiasmado el *Vergel de Príncipes* (1455) a Enrique IV cuando al comienzo de su reinado inicia la guerra contra Granada. El eclesiástico augura que el joven rey conquistará hasta el mar de Málaga y pasará al Estrecho para apoderarse de la provincia africana, restaurando con ello, completa la gran monarquía de los godos progenitores de Enrique. El mismo Sánchez de Arévalo dedica su *Historia Hispánica*, concluída en Roma en 1469, al serenísimo e invictísimo Enrique IV. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Introducción", en SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis y DE MATA CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan, *La España de los Reyes Católicos (1474-1516)*, MENÉNDEZ PIDAL , Ramón (dir.), *Historia de España*, Tomo XVII, Volumen I, Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. XII.

25 LADERO QUESADA, Miguel Angel, *Los Reyes Católicos: La Corona y la Unidad de España,* Valencia, Asociación Francisco López de Gómara, 1989, p. 89. La mayoría de autores que se han ocupado del texto de Cartagena sostienen que éste debió reunir un número considerable de crónicas hispanas, entre las que destacan el *Cronicon Mundi*, de Lucas de Tuy; *La Historia Gothica* o *De Rebus Hispania*, de Jiménez de Rada; la *Crónica General*, de Alfonso X el Sabio. Algunos han querido ver datos de las *Etimologías* y de la *Historia de los Suevos* de San Isidoro y relaciones con las *Generaciones y Semblanzas*, de Pérez de Guzmán y *Los Claros varones de Castilla*, de Hernando del Pulgar. MATEO GÓMEZ, Isabel, *Sobre el autor de los dibujos de la Genealogía de los Reyes de Don Alonso de Cartagena*, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2005, pp. 16-17.

por el monarca en su parte final, aparecen continuamente expresiones que aluden claramente a estos conceptos[26]: el rey actúa en nombre de Dios, de la bienaventurada Virgen María, del apóstol Santiago, "luz e espejo de las Españas", "patrón e guiador de los Reyes de Castilla", y de todos los santos de la corte celestial[27]. Hay referencias a las funciones del rey que debe dar "grandes dones" y hacer "grandes e magníficas cosas faciendo mercedes a los sus naturales vasallos", así como su potestad para dar "poder, autoridad e facultad". El hecho de incluir bajo el poder soberano los distintos reinos constituyentes de la corona de Castilla, se establece en base a la gracia divina: "E por ende yo don Juan, por la gracia de Dios rey de Castilla, de León, de Toledo, de Galicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jaén del Algarbe, de Algeciras e Señor de Vizcaya e Molina". Las alusiones a la persona, poder absoluto del rey, su superioridad y su relación con el bien común son constantes: "por guarda de mi persona e estado real e por el bien común de estos mis reinos e señoríos", "E juro e prometo por mi fe real así como Rey e señor de lo guardar e tener e cumplir todo e cada cosa de ello" "Lo cual habiéndolo aquí por expresado e declarado yo de mi propio motu e cierta ciencia e poderío real absoluto de que quiero usar e uso en esta parte, así como rey y señor no reconociere superior lo abrogo e derogo e revoco e lo alço e tiro e amuevo en cuanto de esto atañe". Se habla del "ejercicio de la mi justicia e bien comun e paz e sosiego de mis reinos e señorios". La superioridad del monarca respecto a los distintos cargos

26 Se han tomado como modelo dos Privilegios Rodados del rey Juan II y conservados en la Hispanic Society of America (New York): *Privilegio Rodado de Juan II de Castilla, confirmando una carta firmada en Valladolid el 10 de septiembre por la que nombra a Alvaro de Luna Condestable de Castilla.,* Madrid, 27 de enero de 1424 (New York, Hispanic Society, ms. HC 339/41). FAULHABER, Charles B., *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America, Part two: Documents and letters,* New York, The Hispanic Society of America, 1993, nº 721, pp. 439-440. Reproducido en el volumen de índices el signo rodado (lam. IV) y la letra inicial en SIDER, Sandra (com.), *Medieval Manuscript Treasures at the Hispanic Society of America*, Catalogue Exposition, Sponsored by Ameritech International, New York, 1993, lam. 1, y *Confirmación de la concesión de la Merindad Mayor de Castilla la Vieja a Pedro Fernandez de Velasco, Conde de Haro.*Tudela de Duero, 15 de julio de 1447 (New York, Hispanic Society, B.18). FAULHABER, 1993, op. cit., II, n. 739, pp. 451-452.

27 Este protagonismo del Apostol debe ponerse en relación con su papel activo en las ceremonias de Coronación. Según el *Códice de la Coronación de los Reyes de Castilla* (El Escorial, Real Bilioteca, ms. III & 3) el lugar previsto para la Ceremonia es Santiago. Allí, en la catedral, el rey debería hacer el juramento correspondiente ante Dios y el patrón, jurando además defender la fe y al papa. Asimismo existe una estatua articulable que se utilizaba para que el Patrón ordenara caballeros a los reyes en el momento de la Coronación. La estatua articulada de Santiago sedente, realizada en madera y conservada en la Huelgas, es sin duda un caso insólito dentro del ámbito hispano. Supone un verdadero artefacto de ingenio para conectar la realeza directamente con lo sagrado, es más, para llegar incluso a establecer un grado de parentesco espiritual enormemente sugestivo pues, como recogen las *Partidas*: "a este que le desciñe la espada llamanle padrino; ca bien asi como los padrinos al bautismo ayudan á confirmar et a otorgará su fijado como sea cristiano" (Partida II, 21, 15). La tradición la supone muy antigua, remontándose a los reinados de Enrique I, Fernando II y Alfonso X, a los que se supone armó también como caballeros. Sin embargo, algunos historiadores han supuesto una cronología más tardía, considerando los testimonios anteriores pura invención. En pleno siglo XIV, la estatua de Santiago se haría *ex profeso* para la investidura de Alfonso XI, al igual que se compuso y minió el códice escurialense o fueron comprados enseres para la celebración litúrgica. La elección del santo resulta bastante clara: el rey se hace coronar en la catedral de éste, patrón de España, cuyo carácter protector de la fe y del reino a través de las virtudes caballerescas era de sobra conocido y fomentado sobre todo a partir del siglo XIII con el desarrollo de las Órdenes Militares. En la cúspide del ideal humano, el monarca debe identificarse con él y ser un ejemplo humano para sus súbditos. Era por tanto la imagen encargada de dar el espaldarazo al caballero, pero no por ello debemos suponer, como en ocasiones se ha hecho, que nos encontremos casi ante una ceremonia laica, pues era el sacerdote el que previamente bendecía al Santiago, de modo que cuando mediante la caída de la espada que sustenta en su mano derecha el caballero oía la conocida frase *En nombre de Dios, de San Miguel y de Santiago te hago caballero, se denodado, valeroso y leal*, quedaba ligado para siempre con las obligaciones morales derivadas del acto: cordura, fortaleza, mesura y justicia, lo que aparecería reseñado en las *Partidas* II, 21, 4. Y si, conforme se van concretando estos elementos de investidura en las Huelgas para Fernando III, Alfonso X, Alfonso XI, y, más tarde, para Enrique II y Juan I, surge la necesidad de adecuar un espacio arquitectónico al mismo. Agradezco a Patricia Sela DEL POZO COLL la amabilidad con la que me facilitó una investigación inédita sobre *Los Ritos de Unción y Coronación regia a través del arte de la Baja Edad Media: la peculiaridad castellana*, que ha sido un texto fundamental para la redacción de la presente comunicación.

emanados de la organización político administrativa castellana queda igualmente latente[28]. Uno de los acontecimientos políticos más trascendentes de la historia política castellana del siglo XV, la ejecución de Álvaro de Luna[29], pone de manifiesto todo lo expresado con anterioridad. Aunque en esta centuria nadie se había atrevido a consumar la pena capital por razones políticas, cuando Juan II se decide a dar el paso, reuniendo en Fuensalida a diez legalistas para que redacten la sentencia de muerte, éstos, tras las deliveraciones, dieron la sorprendente respuesta de que no podía ser don Álvaro condenado a muerte por sentencia, sino sólo por mandato, en virtud de la autoridad real[30].

Igualmente, la monarquía es popular. La gran masa de población castellana ve en el aumento de la autoridad del rey el único remedio eficaz al desorden producido por las guerras civiles[31]. Esto ha sentado unas bases propagandísticas que se reflejan en la literatura del tiempo y que, interpretadas por cronistas áulicos, han dado origen a una visión unilateral de los acontecimientos. En la práctica el poder del rey tiene límites difusos; la justicia, la hacienda, el ejército y la administración le pertenecen. Se le oponen la moral cristiana –de la que la iglesia es custodia–, los privilegios de la nobleza y los fueros de las ciudades. La progresiva extensión de los señoríos arrebata una gran parte de la autoridad del rey. No existe, en cambio, un instrumento jurídico contractual, una Carta del tipo de la inglesa o de los Usatges catalanes; el Ordenamiento de Alcalá de 1348 hizo a veces de función de tal, pero era éste un código emanado del monarca.

Durante todo el siglo XV, los sucesivos monarcas –Juan II (1406-1454), Enrique IV (1454-1474) e Isabel I (1474-1504)–, a través de distintas representaciones en manuscritos iluminados donde aparecen figurados de modo individualizado o bien como iconos de la institución monárquica, pretenderán el uso de la imagen como instrumento legitimador de su poder, ante una progresiva campaña de desprestigio del poder real que se intensifica a medida que avanza la centuria. Este empleo de la imagen artística, estudiada en los ejemplos de la miniatura, como arma de poder, culminará con el programa propagandístico de los Reyes Católicos, quienes con gran premeditación consiguieron justificar un cuestionable acceso al poder.

---

28 "E mando a los infantes e duques e condes e ricos hombres e prelados, maestres de las ordenes, priores, comendadores e sus comendadores, alcaides de los castillos e casas fuertes. E a los del mi Consejo e al mi chanciller mayor e al mi justicia mayor e oidores de la mia audiencia e alcaides e notarios e otras Justicias de la mi Corte. E al mi Mayordomo Mayor. E a los mis contadores Mayores e a los otros oficiales de la Casa Corte e Chancillería. E a los mis adelantados e merinos. E a todos los conçejos, alcaides, alguaciles, caballeros e hombres buenos de todas las ciudades e villas e lugares de los mis reinos e señoríos. E a cualesquier mis vasallos e a otras cualesquier personas mis subditos e naturales de cualquier estado o condición, preeminencia o dignidad que sean, e a cada uno de ellos que ahora son o serán de aquí adelante".

29 Entre la amplia bibliografía existente sobre este personaje, deben señalarse los siguientes estudios y crónicas: CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *Álvaro de Luna. Riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Dykinson, 1998; GRENVILLE, Nicolas, *The greatest man uncrowned: An study of the fall of Don Álvaro de Luna*, London, Tamesis, 1986; MACCURDY, Raymond R., *The tragic fall: Don Álvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden age drama*, University of North Carolina Press, 1986; RUCQUOI, Adeline, "Privanza, Fortuna y política: La caída de Álvaro de Luna", en *Rex, Sapientia, Nobilitas. Estudios sobre la Península Ibérica Medieval,* Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 327-369.

*Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de los reinos de Castilla y León, maestre y administrador de la orden y caballeria de Santiago*, Impr. de A. de Sancha, 1784; *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, ed. De J. M. Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1940. La parte relativa al nombramiento como Condestable: Capítulo XIV: "Como el Rey de Castilla fizo su Condestable al conde don Alvaro de Luna, e de las fiestas que el fizo al Rey e a su corte", pp. 52-53; RIZZIO Y RAMIREZ, Juan, *Juicio Crítico y significación política de don Álvaro de Luna*, M. Rivadeneyra, 1865, pp. 65-66; GEDES, Michael (1650-1713), *Several tracts against Popery: Together with the Life of of Don Álvaro de Luna*, London, 1715.

30 SUAREZ FERNÁNDEZ, 1959, *op. cit.,* pp. 130-131.

31 Suárez Fernández lo ha expresado afirmando que "cuando un partido no conseguía imponer la victoria definitiva, el monarca, por torpe y débil que fuera, volvía a flotar sobre la superficie encrespada de las pasiones políticas. Siempre los pueblos encontraban en el fondo el resorte de su afección". SUÁREZ FERNÁNDEZ, 1959, *op. cit.,* p. 159.

Figura 2. *Grande e General Estoria del rey Sabio* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10236).

A nivel conceptual como representación del poder del soberano hay que destacar las tablas de confirmaciones de los Privilegios Rodados[32], suponiendo la "escenificación del rey entronizado y en compañía de los representantes de aquellos estamentos y cargos que proporcionan a su señor el *auxilium* y el *consilium* debidos. La distribución jerárquica se plasma materialmente en el espacio final del documento, ocupando cada uno su puesto y flanqueando todos, de manera simbólica, la figura del soberano encarnada en el *signum regis*. Otro elemento interesante es la heráldica, de modo que siguiendo un sistema tradicional, no sólo colocarían el escudo real de Castilla en los edificios patrocinados por ellos, sino también en las primeras páginas de los manuscritos que se les vinculan, donde los tenantes suelen ser *putti*, ángeles o salvajes.

Asimismo, en este momento se recurre a la representación de monarcas que se consideran como paradigma de tal legitimación, introduciéndolos en representaciones de letras capitales. La copia manuscrita de la *Grande e General Estoria del rey Sabio* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10236) (Fig. 2), cuya escritura e iluminación fue encargada por Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, se inicia con una bella capital en cuyo interior aparece Alfonso X en una

[32] Un estudio reciente sobre las imágenes del poder real en documentos de diversa naturaleza aplicado al caso francés es el estudio de BRUNEL, Ghislain, *Les chartes decoreés des Archives nacionales XIII-XIV siécle. Images du pouvoir royal*, Paris, Somogy Éditions d´Art Centre Historique des Archives Nacionales, 2006.

Figura 3. *Carta de Privilegio del rey Juan II de Castilla* (Madrid, Biblioteca de Francisco Zabálburu, M 11-163).

estancia con estructura gótica, portando dos de los elementos simbólicos más empleados para aludir a la condición real: el cetro y la corona. El hecho de que vista un manto azul no puede pasar desapercibido, ya que el color adquiere un simbolismo esencial en este tipo de representaciones. El propio rey Sabio justificó en las *Partidas* (II, 5, 5) el uso de estos por parte de los monarcas en determinadas ocasiones, para hacerlos distinguibles del resto de los hombres[33].

Una Carta de Privilegio del rey Juan II de Castilla concedida a *doña Brianda, hija de don Juan Hurtado de Mendoza, mayordomo mayor del rey, y de doña María de Luna, su mujer, que perciba cada año trescientas cincuenta doblas de oro por juro de heredad, previa renunciación de su madre a dicha cantidad*, fechada el 15 de diciembre de 1447 en Valladolid (Madrid, Biblioteca de Francisco Zabálburu, M 11-163)[34] (Fig. 3) también ha aprovechado la superficie del campo interior de la letra E para inscribir en ella una miniatura reproduciendo un retrato del propio

[33] González Arce, J.D., "El color como atributo simbólico del poder (Castilla en la Baja Edad Media)", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo VI, nº 11. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pp. 103-108. El citado artículo refiere que en Cortes de 1258, 1338, 1348 y 1385 se repitieron las restricciones de uso de determinados colores y prendas al ámbito monárquico. Son los antecedentes más directos de las Leyes Suntuarias promulgadas en época de los Reyes Católicos.

[34] Docampo Capilla, Javier; Espinosa, Carmen y Ruiz, Elisa, *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional del Prado y Afeda, 2000, ficha 9, pp. 121-122. Como señala Elisa Ruiz en la ficha de este catálogo "el texto se inicia con una invocación trinitaria, mariana y santiaguista siguiendo una fórmula tradicional. El preámbulo consiste en la exposición de unos principios tópicos: la facultad del soberano para conceder mercedes y la indicación de los tres criterios rectores y justificativos del ejercicio de la gracia. Luego, se procede a la presentación de los documentos –tres albalaes y una carta de renuncia-, los cuales se reproducirán en su integridad de acuerdo con la praxis cancilleresca. Tras el dispositivo y claúsulas finales el ejemplar se cierra, como corresponde a este tipo de carta con una serie de firmas. Debajo de ellas la fórmula habitual: "Yo, Ruy Fernández de Iahén la fiz escrevir por mandado del rey". Finalmente, se añade una segunda tanda de firmas correspondientes a los oficiales de la Contaduría Mayor" (pp.121-122).

monarca, sentado en elegante cátedra, vistiendo de un manto de color plata y ostentando una corona de oro, con una espada apoyada sobre sus piernas a modo de báculo. Tanto el oro como el blanco plata son colores conducentes a la divinidad. La corona y la espada se configuran como atributos emblemáticos de la condición regia. La importancia de ambos elementos es de sobra conocida. La espada es uno de los objetos simbólicos con mayor uso ceremonial entre los monarcas Trastámara. Parece encontrarse una correspondencia iconográfica castellana en el periodo, de modo que la actuación justiciera del monarca implicaría su asociación con la espada como símbolo más evidente de esta competencia tan relevante en su actividad regia, exhibiéndose en numerosos actos de diversa índole[35]. Por lo que respecta a la corona, como ha señalado Percy Schramm, es portadora de matices simbólicos muy importantes, como son los sucesorios, ya que el inmediato antecesor y rival de Enrique II, Pedro I (1350-1369) dejó especificado en su testamento de 1362 la herencia de las coronas, como ya hiciera en 1284 Alfonso X[36]. Respecto al uso del color debe traerse a colación las fiestas de Valladolid de 1428[37]. En una de las celebraciones, la fiesta del rey, Juan II apareció vestido de blanco, simbolizando a Dios Padre, mientras que doce personajes de la corte representaban a los apóstoles.

Si bien, en época de Juan II se observa en la escasas representaciones que se localizan el intento de reafirmación del poder a través de la imagen, ésta llegará a un gran desarrollo en la época subsiguiente de su hijo Enrique IV. La crítica situación castellana, y los ataques de la nobleza contra su persona y legitimidad que desembocarán en la Farsa de Ávila, instan al monarca "a recurrir a diversos cauces con el firme propósito de continuar la reafirmación de su poder monárquico"[38].

Quizá la obra más celebrada en este sentido sea la decoración de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, ejecutada entre 1456 y 1458. Se trataba de una serie escultórica con los retratos de los reyes de Castilla desde Pelayo hasta Enrique. La idea se inicia con Alfonso X, pero se desconoce hasta donde llega. No existen datos documentales que expliquen la ampliación o remodelación realizada por Enrique IV. E. Tormo y F. Collar, consideran que la serie de Alfonso X fue retirada por completo en tiempos de Enrique, rehaciéndose las tallas y completándose la galería hasta llegar al monarca reinante. Las crónicas describen 34 estatuas, sentadas, con el cetro y globo en las manos. Ejecutadas en madera, eran doradas después lo que llevó a pensar que podía tratarse de oro macizo.[39] Desaparecidas en el incendio de 1862 hoy se conservan unas acuarelas hechas por el pintor José Avrial en 1844.

También podría emparentarse al entorno del rey la serie de dibujos a pluma, en tinta negra, que ilustra la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena (Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 2.LI.2). Domínguez Bordona en 1952 apuntaba como "los personajes suelen ostentar sin-

---

35 Chao Castro señala cómo "su presencia invoca el sometimiento y la obediencia al rey, al tiempo que invoca las cuatro virtudes –prudencia, fortaleza, mesura y justicia– que hacen merecedor a éste de la función delegada por Dios hasta cierto punto mágica; además sirve como alusión a la especial condición guerrera –miles christi– de quien dirige la particular cruzada hispana". CHAO CASTRO, 2006, op. cit., nota 18.

36 SCHRAMM, P., *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, pp. 64-67. El autor señala en este sentido la anomalía de España con respecto a Francia o Alemania, donde existía de manera estable un lugar en el que eran custodiado el tesoro real, mientras que en España va a ser constantemente modificado. Este mismo autor insiste además en que la principal fuente para descubrir el valor simbólico y moral del ornato regio es la obra de Sancho IV *Castigos e Documentos del rey don Sancho*, cap. XI.

37 RUIZ, T., 1988, op. cit., pp. 249-263.

38 CHAO CASTRO, 2006, op. cit., p. 90.

39 Sobre las Sala de los Reyes en el Alcázar de Segovia, véase TORMO, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, cap. I, pp. 17-29; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "La serie de Retratos Regios del Salón del Alcázar segoviano", *El correo Erudito*, II, 1940, pp. 309-313; y más actualmente, recogiendo testimonios y bibliografía actualizada: COLLAR DE CÁCERES, Fernando, "En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila", *Boletín del Museo del Prado*, IV, núm. 10, 1983, pp. 7-35.

Figura 4. *Libro del Caballero Cifar* (París, Biblioteca Nacional, Espagnol 36).

gularidades alusivas al carácter del monarca o a algún hecho relevante de su reinado"[40], especulando que fueran realizados para el mismo. "La profusión de adornos, el capricho de los tocados, el aire desenfadado, el carácter de conversación o diálogo amistoso de algunas escenas colabora a crear un clima de fiesta que trae a la memoria las que se celebraban entonces y donde reyes y nobles rivalizaban en presentar un atuendo imaginativo no exento de simbolismo más o menos gratuito"[41]. Ciertamente, estas ilustraciones presentan parangón con algunos de los tipos que aparecen en el *Cifar*, y quizá originalmente estarían pensadas para ser miniadas; aunque podría tratarse de una obra de época anterior[42]. Esta conexión de la miniatura real con los dibujos de la *Genealogía* de Alonso de Cartagena la sostiene I. Mateo quien supone que el autor de dichos dibujos pudo ser Jorge Inglés y el Maestro de Sopetrán[43]. En este manuscrito destaca la representación de Enrique IV como un joven desprovisto de su pesada robustez como un ligero jinete sobre un caballo que apoya sus patas sobre cuatro cabezas. Lleva una pintoresca corona, más digna de la fiesta que del trono, y una larga lanza. No obstante, la presencia de las cuatro cortadas cabezas,

40 DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Miniatura*, vol. XVIII de la colección *ARS HISPANIAE, Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus-Ultra, 1958, p. 195.

41 YARZA LUACES, Joaquín, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", en RUCQUOI, Adeline (coord.), *Realidad e imágenes del Poder. España a fines de la Edad Media*, Madrid, Ámbito, 1988, p. 277.

42 RUIZ GARCÍA, Elisa, "Avatares codicológicos de la *Genealogía de los Reyes de España*", *Historia, Instituciones, Documentos*, 27, 2000, pp. 295-331.

43 MATEO GÓMEZ, 2005, op. cit.

unas tocadas con turbante y otra de rasgos negroides indica que detrás está el retrato heroico donde el nuevo Constantino o el nuevo Carlomagno aplasta a los vencidos sarracenos[44].

Sobre la versión iluminada del *Libro del Caballero Cifar* (Paris, Biblioteca Nacional, Espagnol 36) (Fig. 4), obra vinculada al monarca por inequívocas señales heráldicas y estilísticas[45], es preciso señalar que de las 242 miniaturas que componen el códice, aproximadamente en torno a 90 son imágenes de monarcas detentando símbolos de su poder –corona, manto, cetro, espada– y en actitudes alusivas a su soberanía.

Finalmente, más específicamente referida a Enrique, destaca la representación del monarca en el interior de la letra realizada en un Privilegio Rodado al tratarse de una de las modalidades icónicas en las que suele representarse el rey en los documentos: soberano entronizado, figura ecuestre, representación pedestre y reproducción de cabeza coronada propia de amonedamientos. Signado el 29 de enero de 1463 en Almazán (Soria), en él *Enrique IV de Castilla otorga y confirma al marqués de Villena, don Juan Pacheco, y a su mujer, doña María de Portocarrero, la fundación de un mayorazgo en el año de 1462*[46]

Para Elisa Ruiz, su imagen supone la pretensión de ser un retrato –más o menos idealizado del monarca- y lo encuadra con la corriente de pensamiento cuatrocentista tendente a valorar el individualismo en todos los órdenes de la existencia[47]. No obstante, esta imagen no reproduce rasgos fisonómicos del monarca, simplemente atisba un cierto aire de tristeza y preocupación, como rasgo estilístico propio del iluminador encargado de la ejecución de la miniatura. En este sentido, la profesora Domínguez señalaba que "durante la Edad Media, en general y salvo excepciones muy documentadas como puedan ser los retratos de Carlos V el Sabio de Francia, representado con una nariz corvada, el retrato no es fisonómico sino simbólico de la jerarquía social y el concepto de poder"[48].

Los atributos propios del monarca quedan reducidos a la corona, presentando las manos libres; apoya la izquierda en el marco marcado por la letra, y la derecha señala el inicio del documento, gesto que se va a encontrar en múltiples escenas del *Cifar*, normalmente cuando se muestra a un soberano o un alto dignatario ejerciendo justicia. La imagen supone un fortalecimiento de la función de otorgamiento y validación requerido por este tipo de documento[49], y será algo empleado de modo continuo en estos privilegios

La presencia de su efigie trasluce un intento de hacer manifestar la autoridad real debido a los complejos años su reinado caracterizados por conflictos, traiciones y luchas de poder. Un panorama

---

[44] YARZA LUACES, 1988, op. cit., pp. 269, 278 y nota 4. Yarza señala el gran interés que reporta esta miniatura, aunque pueda parecer vista desde una perspectiva ligera, porque recoge un viejo tema que en la Edad Media tuvo una gran vitalidad: Marco Aurelio vencedor de los bárbaros, convertido en Constantino por error, es modelo para la idea de del emperador cristiano, sea él o Carlomagno, vencedor de los paganos. Cuando se realiza esta miniatura ya existía la estatua del emperador en el palacio papal de Letrán, y resucitaban el signo heroico en las estatuas de "condottieri". Es en este momento, además cuando Sánchez de Arévalo, dirige al papa Pio II en 1463, una frase descontextualizada de San Jerónimo donde se habla de que "En Occidente se ha levantado el sol de justicia", haciendo alusión a la conquista de Gibraltar –exagerando extremadamente la victoria castellana– en contraste con los avances turcos en Oriente desde la caída de Constantinopla. Véase TATE, R.B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, 1970.

[45] Sobre este aspecto véase VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando, "Los artistas del rey: documentos y libros iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474), *Reales Sitios*, 169, p. 7, notas 50-53.

[46] Toledo, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Frías, Carp. 34, Doc.17. DOCAMPO, Javier; ESPINOSA, Carmen y RUIZ, Elisa, 2000, op. cit., pp. 129-130.

[47] RUIZ GARCÍA, Elisa, "Claves del documento artístico Bajomedieval en Castilla", en DOCAMPO, Javier; ESPINOSA, Carmen y RUIZ, Elisa, 2000, op. cit., p.28.

[48] DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "El Documento pintado en la Baja Edad Media Española. Comentarios y adiciones a una exposición reciente", Varia, *Archivo Español de Arte,* 292, 2000, pp. 399-400.

[49] DOCAMPO, Javier; ESPINOSA, Carmen y RUIZ, Elisa, 2000, op. cit.

desalentador que se vio además aumentado por esa propaganda negativa hacia el rey Enrique la historiografía ha mantenido casi hasta nuestros días. Este intento de legitimación por parte del soberano, a través de la estampación de imágenes que materializarán estos conceptos, aparece en otros momentos de su reinado haciéndose extensible no sólo a los privilegios, sino también a sellos y monedas. La presencia de la corona, como señala el profesor Nieto Soria, se trata de una "referencia de identificación convenida y un concepto jurídico-político"[50].

El rostro del monarca se complementa con las cláusulas protocolarias del documento donde se exponen distintas razones alusivas a los males que aquejaban la acción del gobierno. Se llama a la lealtad, algo que, como se ha expuesto, no disfrutó Enrique y se emplean metáforas sobre su papel como cabeza y corazón del cuerpo social integrado por los súbditos. Aunque estas imágenes literarias poseen antecedentes, cobran sentido por la crítica situación que vivó el monarca y por la presencia de su elocuente efigie, ratificándolas.

No puede dejar de señalarse, por su carácter simbólico, la trascendencia que, en este sentido tuvo la "Farsa de Ávila". Si el relato de los cronistas difiere en ciertos extremos, la valoración de la historiografía tendió hasta fechas bien recientes a valorar la representación abulense como el peor momento en la Historia de la Monarquía Castellana. Sin embargo, a partir de un excelente trabajo de Angus MacKay esta óptica experimentó una radical mutación. La llamada "Farsa de Ávila" conllevaba la existencia de una extraordinaria lealtad al principio monárquico, reafirmando, como también ha hecho notar Nieto Soria, por el recurso a sendos rituales simbólicos y escenográficos de deposición del rey y proclamación de su sucesor[51].

El rey, al conocer los acontecimientos de Ávila, expresó: "Agora podré yo descir aquello que dixo el Profeta Isaías en persona de Dios contra el pueblo de Israel, quando idolatrando se apartaron de él, para seguir a los ídolos de los gentiles. Crié hijos é púselos en grand estado, y ellos menospreciarme. Pues esto que aquellos mis criados é los otros caballeros como desleales pensaron ofenderme con aquel corruto de la estatua de mi persona, que así descompusieron, apartándose de mi servicio, para conseguir sus ordenadas tiranías, no podrán tanto hacer, que el original verdadero soy yo, no se quede muy sano para sacarlos mentirosos…"[52].

---

[50] NIETO SORIA, 1993, op. cit., p. 185.

[51] PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio y CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *Enrique IV de Castilla, 1454-1474,* Madrid, 1998, pp. 182-183.

[52] Ibíd.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# EL RELOJ, SÍMBOLO DE PODER SOCIAL EN LA EUROPA HUMANISTA

AMELIA ARANDA HUETE
Conservadora de relojes de Patrimonio Nacional

El nacimiento de la relojería mecánica y el interés del hombre por medir el tiempo marcaron el fin de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento. Los relojes, que con el tiempo se convertirán en objetos cotidianos, fueron considerados, en ese momento, obras de arte y objetos preciosos. Por este motivo, este "dominio del tiempo" fue al principio, privilegio exclusivo de una clientela rica, acaudalada, que no sólo adquirió los relojes fabricados en los obradores locales, sino que además encargó a los artífices, magníficos ejemplares decorados con sus escudos y sus divisas personales[1].

Que el auge y el desarrollo de la relojería destinada al ámbito privado surja en el Renacimiento, no es un hecho sorprendente. Como comenta Catherine Cardinal, el reloj es un objeto emblemático propio de una época en la que destaca el hombre, sus riquezas, sus actividades profesionales y sus cualidades individuales. El reloj, convertido en instrumento necesario por múltiples motivos, se inscribe plenamente en el Renacimiento y es un reflejo del modo de vida, del progreso técnico y del arte que protagonizaron este momento[2].

Los metales, las piedras preciosas, el esmalte y las refinadas técnicas de decoración empleadas, enriquecieron estos objetos y los equipararon a las joyas, a la platería, a las tapicerías y al mobiliario, creando en las residencias de los duques de Borgoña, de los Valois, de los príncipes alemanes, de los condottieros italianos y de los reyes y nobles españoles, un ambiente de boato y de distinción.

En respuesta a la demanda de estos clientes ricos, que sentían curiosidad por la ciencia y que amaban el arte, comienzan a surgir los primeros obradores, sobre todo en Alemania. Los relojeros[3] ayudados por los plateros de plata y oro, por los esmaltadores, los ebanistas, etc., fabricaron relojes cuyo lujo en la decoración de las cajas rivalizaba con la complejidad de su maquinaría. Las descripciones de los inventarios y de los documentos notariales, nos permiten descubrir la riqueza de estos objetos y ellas serán nuestra principal fuente de estudio.

---

[1] Por ejemplo, la reina Isabel la Católica tenía un reloj en forma de arca, recubierta de plata, que llevaba en la parte delantera y trasera dos ventanas, que al abrirse, permitían observar la divisa de las flechas, alusiva a la Reina. Entre las ventanas se colocó el escudo con las armas reales y por todo el perímetro superior del arca, una inscripción laudatoria.

[2] Catherine Cardinal: "L'horloge, un objet emblématique de la Renaissance". *Tresors d'horlogerie. Le temps et sa mesure du Moyen Age à la Renaissance*. Aviñón, 1998, p. 19

[3] En realidad, los primeros fabricantes de relojes fueron cerrajeros y arcabuceros debido a la necesidad de dominar el trabajo del metal, en especial el hierro y el acero.

Los primeros ejemplares, a imitación de los relojes monumentales ubicados en las torres y en las fachadas de los edificios públicos, fueron de pesas. Afortunadamente, queda constancia de su apariencia en algunos cuadros de la época. Por ejemplo, en el dibujo preparatorio y en el posterior retrato de la familia de santo Tomás Moro, pintado por Hans Holbein en 1527 y conservado en Basilea (Öffentliche Kunstsammlung), se representa el ámbito doméstico propio del estamento social del humanista y al, fondo, en lugar preferente, centrando la decoración de la sala, se advierte la presencia de un reloj de pesas, de perfil rectangular, con la esfera blanca en la fachada principal y una campana en la parte superior.

Otro ejemplar similar descubrimos también al fondo de una sala, en la que se está celebrando un banquete. El reloj, de perfil rectangular, tiene las fachadas bellamente decoradas con motivos vegetales. La esfera con dial blanco en la fachada principal, lleva las cifras horarias en números romanos. Un martillo en la parte superior golpea la campana situada bajo el copete arqueado. Resulta curioso el tamaño del reloj si lo comparamos con la lámpara que aparece a su lado. El cuadro, de carácter religioso, representa la Cena de Jesús en casa de Simón el fariseo ("Le repas chez Simon") y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Lille.

Guarda cierto parecido con otra *Cena en casa de Simón* atribuida a Juan de Flandes, perteneciente al políptico de Isabel la Católica y conservado en el Palacio Real de Madrid. La escena, menos escenográfica que la anterior, tiene lugar en una galería, de arquitectura clásica. El reloj, también de perfil rectangular, tiene la caja policromada. La posición en el muro derecho es un poco forzada, para permitir la visión al espectador, de la esfera situada en la fachada principal. Sobre la mesa un globo terráqueo.

Estos modelos evolucionaron, dando paso a los primeros relojes "portátiles", es decir, de mesa ("de table"), que se podían trasladar de una estancia a otra. Pronto se fabricaron también otros relojes, destinados al adorno personal, que solían lucirse, suspendidos de cadenas, sobre el pecho[4]. Por este motivo, obligatoriamente, los artífices tuvieron que sustituir las pesas por el motor resorte. Esto implica un desarrollo técnico y un estudio avanzado acorde igualmente con el espíritu del Renacimiento.

Los principales centros de producción, a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, se sitúan en Nuremberg, París, Blois y Lyon. La apariencia de estos primeros relojes fue muy variada. Algunos evocan la forma de un tambor aplastado o de una caja, con perfiles cuadrados, ovales, redondos, octogonales o estrellados. La esfera horizontal, les permitía tener amplios volantes o foliots.

Otros, estaban inspirados en la arquitectura. En forma de torre, cuadrada, hexagonal o circular, estaban coronados por una cúpula, a veces calada, que servía para cobijar la campana. En ocasiones, están adornados en las esquinas con pilastras o columnas que soportan arcos y reposan sobre una base moldurada. La esfera, que en un primer momento, como hemos comentado era horizontal, se dispone, en estos ejemplares, en la fachada principal. Por su parte, los relojes alemanes se caracterizaron por tener formas propias, tomando aspecto de crucifijo, libro, animal o figura humana. En los dos últimos casos, un mecanismo auxiliar mueve la figura.

Los materiales y las técnicas artísticas empleados en la fabricación de las cajas fueron los mismos que los utilizados en la platería y en la joyería de la época. El oro, la plata, el latón dorado, materiales costosos, se adornaron, en la mayoría de los casos, con dibujos realizados a buril. El esmalte, las perlas, los diamantes, las piedras duras, las piedras de color, el cristal de roca tallado y el jaspe enriquecieron estas cajas.

[4] En la corte de Borgoña, en el inventario de los bienes de Felipe el Bueno, duque de Boyen, fechado en 1420 y en el de Margarita de Borgoña, de 1423, así como en las cortes italianas, en el inventario de Nicolo III d'Este, de 1436, se mencionan pequeños relojes considerados por los estudiosos como relojes "portátiles". Cardinal comenta que a partir de 1450, los documentos ya demuestran la existencia de estos relojes portátiles.

Los motivos y los asuntos iconográficos elegidos para adornar las cajas reflejan los gustos artísticos del Renacimiento. Los grutescos, inspirados en los frescos antiguos, los entrelazos, de inspiración oriental, las composiciones florales y los lazos, junto con los motivos mitológicos y alegóricos, sin olvidar los escudos, pueblan este vocabulario decorativo.

De nuevo, conocemos los ejemplares más antiguos gracias a la pintura de la época. Por ejemplo, en la miniatura, datada hacia 1450-1460, que forma parte del libro conocido como "L'Horloge de Sapience", traducción francesa de la obra escrita en latín por el beato dominico alemán Enrique Suso (Horologium sapientiae, h. 1340), el iluminador representa diversos instrumentos de medida del tiempo habituales a mediados del siglo XV: un cuadrante equinoccial, un cuadrante solar en forma de cuarto de círculo, un cuadrante oval portátil, un astrolabio, un reloj de pastor, un reloj monumental a pesas y una máquina de un reloj de "table", con motor resorte. La máquina, en el lateral derecho, sobre una mesa, responde a un modelo primitivo, en el que observamos, entre las platinas octogonales, las ruedas del engranaje, el caracol y el motor resorte. Esta representación, como comenta Cardinal, es la prueba irrefutable del uso de estos relojes portátiles a mediados de la década de los años 50 del siglo XV[5].

Otro reloj en forma de caja, de perfil cilíndrico, observamos, en el retrato del mercader Georg Gisze, pintado por Hans Holbein en 1532 (Berlín, Staatliche Museum Gemäldegalerie). El comerciante, nacido en Danzig pero residente en Londres, nos presenta, sobre su mesa de trabajo cubierta con un tapiz turco, un reloj, aparentemente de oro, con la caja cincelada y la esfera en la parte superior. Una portezuela abierta en el lateral de la caja permite dar cuerda a la maquinaría y observar el mecanismo. El reloj era de pequeño tamaño si lo comparamos con el anillo que aparece a su lado y con el resto de los objetos colocados sobre la mesa[6].

Sin embargo, los ejemplares más frecuentes descritos en los inventarios, así como los reproducidos en las representaciones pictóricas, son los que tienen apariencia de torre.

Por ejemplo, en el inventario de Isabel la Católica encontramos un reloj, de gran tamaño, de oro, en forma de torre de dos pisos y chapitel[7]. El pie estaba adornado con doce rubíes, sin tallar, engastados en oro, seis grandes y seis medianos, que alternaban con doce perlas gruesas, taladradas y colocadas en molinetes de oro. En el pie apoyaban seis pilares retorcidos adornados en la parte alta con seis rubíes grandes, en oro y doce perlas gruesas, engastadas como las anteriores. Entre los huecos se colocaron seis figuras de oro, tres femeninas y tres masculinas y encima de cada pilar, un león que sustentaban todos juntos, las almenas de la torre. Todo rematado con un chapitel en el que se apoyaban otros seis pilares redondos, adornados en la parte superior con seis rubíes medianos y doce perlas redondas. Sobre cada pilar un hombre armado y en el interior del chapitel, otra figura masculina, de oro, con alfanje y escarapela, subida sobre una roca, sosteniendo un palo en la mano con el que señalaba las horas. La figura se podía poner y quitar. Todo estaba esmaltado. El remate del chapitel también llevaba engastados tres rubíes medianos, sin tallar y tres perlas redondas grandes y se coronaba con una roca esmaltada de negro con un eslabón "para sacar fuego". También se adornaba el segundo chapitel con dos escudos con las armas de la casa de Borgoña que servían para cubrir las bocallaves de la maquinaría. El reloj pesó 5 marcos, 6 onzas y 6 ochavas. La máquina, situada en el interior de la torre, tenía dos cubos. Las cuerdas y las ruedas del reloj eran de plata dorada, latón y acero. La jaula que protegía la maquinaría

---

[5] La miniatura se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas, Manuscrito IV 111, fol. 13 vº . Catherine Cardinal, *La montre des origines au XIX siècle*. Friburgo, (Suiza), 1985, p. 14

[6] C. Cardinal apunta que este reloj tiene en este retrato un carácter simbólico, de *memento mori,* acentuado por la presencia del bouquet de flores.

[7] Este reloj estaba catalogado dentro de la testamentaría como "joyas de oro" y fue entregado a Juan Velázquez, testamentario del Rey por el camarero Sancho de Paredes en la ciudad de Toro.

llevaba en la parte superior una campanilla[8]. Dolores Mármol comenta que este reloj fue regalado a la Reina por su yerno Felipe de Borgoña, apoyándose en el hecho de que adornaban el reloj, el escudo de la casa de Borgoña y los símbolos de la orden del Toisón de Oro[9].

Su hija Juana poseyó también un reloj de oro, otro de plata dorada y una caja dorada, con las armas del Emperador, que había custodiado la máquina de un reloj. El de oro, tenía en la parte superior un sol sobre un cielo azul y las armas de Flandes esmaltadas. La máquina era de hierro. El de plata, tenía forma de castillejo, con seis pilares, tres de ellos rematados en leoncitos, adornado todo el perímetro con veinticuatro granos de aljófar[10].

Avanzado el siglo XVI, debemos mencionar el inventario de los bienes que quedaron de Carlos V en Yuste, en el momento de su fallecimiento. Entre ellos se mencionan: un reloj grande fabricado por Juanelo, acompañado de una mesa de nogal, otro reloj de cristal[11], fabricado también por Juanelo, un reloj "llamado el portal", otro reloj llamado "el espejo", otro reloj de arena, de ébano, guardado en una caja negra y varios relojes redondos, pequeños, para llevar suspendidos de una cadena sobre el pecho[12].

En el monasterio de Yuste, en el museo de la sacristía, se conservan dos relojes que, según los estudiosos del tema, pertenecieron a Carlos V. Uno de ellos, el más grande, de bronce y plata, está atribuido a Jeremias Metzger, según las inscripciones que le acompañan[13]. El reloj tiene forma de templete, con pequeñas columnas en las esquinas. En los frentes varias esferas indican la hora, las fases lunares y los signos zodiacales. Toda la caja está decorada con elementos puramente renacentistas, de tipo figurado y vegetal. En la parte superior se representan escenas cinegéticas protagonizadas por el emperador Maximiliano, abuelo de Carlos V.

El otro reloj, de tamaño más pequeño, de bronce, tiene forma de torre, de planta cuadrangular y columnas en las esquinas. En los frentes o fachadas principales observamos las esferas, una de ellas con una aguja. Los otros dos frentes se decoraron con escenas figurativas, grabadas a buril, representando a una mujer que sostiene un niño en sus brazos y a un hombre vestido con armadura y tocado con corona que porta en sus manos un cetro y una esfera del mundo. El tipo de este reloj es el habitual usado en Alemania, Francia y Flandes, territorio este último donde pudo adquirirlo el Emperador en sus frecuentes viajes y responde plenamente a los modelos que estamos comentando.

Por otra parte, este reloj, en su aspecto, es similar al que observamos, colocado sobre una mesa, en una de las pocas representaciones del Emperador acompañado de su esposa, Isabel. El retrato original fue pintado por Tiziano. Destruido en el incendio del Alcázar, conservamos afortunadamente una copia pintada por Rubens en 1603, durante su estancia en Madrid, actualmente en la Casa de Alba. En él apreciamos un modelo de reloj tipo torre, de bronce dorado, con esquinas abalaustradas y cúpula, pero sin esferas a simple vista (Fig. 1).

---

[8] Antonio de la Torre y del Cerro. *Testamentaría de Isabel la Católica,* Valladolid, 1968, p. 21 y Amelia Aranda Huete: *Relojes en las colecciones reales*. (En prensa).

[9] Inventario de Isabel la Católica, 1505-nº 86 y 87, p. 19 citado por Dolores María del Mar Mármol Marín, *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001, p. 485 y 488.

[10] Real Biblioteca*, Inventario de los bienes de la reina doña Juana*, (1565), II/3283

[11] "con mayor número de ruedas, bastante más pequeño y de mayor coste (...) cubierto todo de cristal de roca, a través del cual se ven todas aquellas ruedas en movimiento" cit. Por J.A. García-Diego, Los r*elojes y autómatas de Juanelo Turriano*. Madrid, Tempvs Fvgit, 1982, p. 119

[12] A.G.S. Contaduría Mayor, 1ª época, leg. 1145: "*Inventario de los bienes que quedaron de su majestad en Yuste, al tiempo de su fallecimiento"* recogido por F. J. Pizarro Gomez y M.T. Rodríguez Prieto: *Yuste. El Monasterio y el Palacio de Carlos V*. Badajoz, 2003, p. 181 y 198

[13] Jeremias Metzger fue grabador, platero y relojero, activo en Augsburgo en 1560. No hemos podido examinar al detalle este reloj por lo que no podemos pronunciarnos sobre él. Es muy similar al reloj del mismo autor conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Figura 1. Anónimo. *Carlos V e Isabel de Portugal.* Monasterio de Yuste.

Tiziano, fue el artista renacentista que más relojes pintó en sus retratos. Wethey[14] comenta el gusto especial que tenía por los relojes. Esto tiene dos significados importantes: la posición adinerada del pintor y su gusto artístico acorde con un hombre del Renacimiento. Pero además Tiziano es un pintor al que le gusta representar la posición política, social, religiosa y cultural de sus clientes.

Curiosamente, el primer retrato pintado por Tiziano, en el que observamos en lugar destacado un reloj, es el de una dama, Eleonora Gonzaga Della Rovere, duquesa de Urbino, fechado en 1536 (Florencia, Galleria degli Uffizi). El reloj, dorado, colocado sobre una mesa cubierta con tapete verde, tiene forma de torre y lleva pilastras en las esquinas. Sobre cada una de ellas una figura sentada. Una cúpula, que hace las funciones de campana, sirve de soporte para otra figura, de pie, que parece llevar coraza, casco y bastón. La esfera del reloj, con dial blanco, en la fachada principal. Eleonora, sentada en una silla de caderas, lleva un vestido adornado con lazos dorados, muselina blanca en el escote y encaje en cuello y mangas. En la cabeza una toca bordada con hilo de oro y pendientes de perlas. Sobre el pecho una gruesa cadena de eslabones cuadrados, entrelazados, alternando con chatones engarzados con piedras de color rojo y verde. Un rico joyel, con el anagrama de Cristo y tres perlas suspendidas de la parte baja, en el centro del pecho, unido a una fina cadena de oro. Un grueso cinturón de pasamanería dorada y una gruesa cadena unida a una cabeza de marta, de oro, adornada con un rubí y perlas llama nuestra atención en la zona inferior del cuadro. Varias sortijas en ambas manos y dos manillas completan su aderezo. La presencia del reloj, aunque algunos investigadores apuntan que era simple capricho del pintor, y la

[14] Wethey, H. E. *The paintings of Titian III. The Mythological and Historical Paintings*. Londres, 1975, p. 249-50

riqueza de las joyas, una vez más, ayudan a destacar la posición social, acaudalada, de la duquesa de Urbino[15].

Otro magnífico reloj apreciamos en el retrato de Antonio Perrenot, cardenal Granvela, fechado por los estudiosos hacia 1548 (Kansas, The Nelson-Atkins Museum of Art). Antonio Perrenot fue hijo de Nicolás Perrenot, canciller de Carlos V. Fue uno de los principales mecenas y hombres cultos de la Europa humanista y sintió verdadera atracción por los objetos curiosos y por la ciencia. Poseía una importante colección de medallas, antigüedades y cuadros así como una cuidada biblioteca.

El reloj que aparece en el vértice derecho, sobre una mesa cubierta con tapete rojo, colocado delante de un pergamino alusivo a la profesión del retratado, responde al modelo de torre, con pilastras en las esquinas rematadas en pequeños balaustres, con la campana ejerciendo la función de cúpula, adornada con aplicaciones vegetales doradas. La esfera está situada en la fachada principal como en los ejemplos anteriores y toda la caja está adornada con exquisitos motivos cincelados.

El sentido de poder económico queda acentuado por las tres sortijas, engastadas con piedras preciosas, que luce Granvela en dos de los dedos de su mano izquierda. Mano que además, sostiene un libro, reforzando el carácter intelectual del retratado.

Las mismas sortijas, dispuestas de similar manera en su mano izquierda, pero diferente reloj se observa en el retrato de Granvela realizado por Antonio Moro y conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Se trata de un modelo de mesa, en forma de caja, de perfil cuadrado, con la esfera en la parte horizontal y con círculos calados en las paredes laterales que permiten observar la maquinaría y escuchar la sonería.

Dos retratos más del cardenal, uno pintado por Willem Key (Weimar, Kunstsammlungen) y el otro, de autor desconocido, conservado en la colección de Patrimonio Nacional (Fig. 2), nos presentan dos relojes más, muy similares, de tipo torre, con el dial horario en metal plateado y cúpula calada para alojar la campana[16].

En el Musée du Temps de Besançon, se conserva un reloj de latón dorado en forma de custodia, construido en Augsburgo en 1564 según algunos estudiosos, para el cardenal Granvela. Últimamente se ha puesto en entredicho esta fecha, en base a dos cartas escritas por Fugger relativas a la compra de un reloj por parte del cardenal y se ha retrasado la fecha de fabricación del reloj hasta 1615, lo que anula la anterior atribución[17]. Por nuestra parte, podemos comentar que no responde al tipo de los relojes representados en ambos retratos y que su apariencia, aunque bien es cierto que ha sufrido importantes intervenciones, responde más a modelos posteriores.

Lo que si confirman estos retratos, al igual que ocurría con los duques de Urbino, es el interés del cardenal por los relojes y las continuas compras que hizo de ellos a los relojeros alemanes y franceses.

---

15 Otros autores como Panofsky explican la presencia del reloj como una alusión a la templanza o al *memento mori*. Pero insistimos más en el hecho de que los duques de Urbino eran grandes coleccionistas y apasionados de los instrumentos de precisión y medida del tiempo como otros humanistas de la época. Alessandro Cecchi apunta, además, que Tiziano ejerció en una ocasión de intermediario entre Francesco Maria Della Rovere, duque de Urbino y un maestro relojero, posiblemente de Hamburgo, para la adquisición de un reloj. (cfr. Catálogo de la exposición *Titian, Prince of Painters*. Venecia, 1990, p. 220). Cardinal comenta también que el duque de Urbino tenía una sortija adornada con una piedra que llevaba debajo alojado el movimiento de un reloj. Se describe como: "un anneau pour mettre au doi d'auprè le pouce, ou estoit une pierre précieuse aui avoit une horloge coplète, laquelle outre la ligne qui distinguait les heures, admonestoit d'un coup par chacun espace des heures celui qui la portoit" C. Cardinal, *Tresors d' horlogerie…,* p. 26-27

16 Estudiados por Almudena Pérez de Tudela: "Un retrato del cardenal Granvela en la colección del Patrimonio Nacional" *Reales Sitios*, nº 160 (2º trimestre 2004), p. 35-45

17 Cecilia Garnier, ficha de catálogo en *Felipe II, un príncipe del Renacimiento*, Museo del Prado, 1998, p. 332, cat. 42

Figura 2. Anónimo. *Retrato del cardenal Granvela.* Patrimonio Nacional.

Figura 3. Tiziano. *El caballero del reloj*. Museo del Prado.

Cristoforo Madruzzo, alto dignatario eclesiástico, también se retrató acompañado de un reloj que lleva en la parte superior la fecha 1552. El retrato conservado en el Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand, se sitúa según los estudiosos de Tiziano entre 1542 y 1552. Madruzzo, nacido en el seno de una noble familia, se convirtió en 1539 en príncipe-obispo de Trento y en 1545, con sólo 34 años, recibió el capelo cardenalicio. Desempeñó un papel de primera fila en la diplomacia imperial y llegó a ocupar el puesto de vicecanciller de Carlos V.

El reloj que le acompaña es afín a los ejemplares anteriores. De tipo torre, bellamente cinceladas sus fachadas, se remata en la parte superior con una figurita de bulto redondo. A diferencia del reloj que acompaña a la duquesa de Urbino, no lleva pilastras ni figuras en las esquinas y una arquería con tracería gótica aloja la campana.

Otro retrato de Tiziano, esta vez de un caballero desconocido, en el que algunos estudiosos intentan reconocer al relojero de la corte española Juanelo Turriano (Gianello Della Torre), fechado en torno a 1550 nos permite disfrutar de otro reloj. La oscura indumentaria lleva sobre el pecho una cruz del Santo Sepulcro, cuyas características le delatan como un alto cargo de la orden. Sin embargo, la cruz no es suficiente para dignificar el cuadro, que recibe precisamente su nombre del objeto que le acompaña: un reloj. "El caballero del reloj", cuadro conservado en el Museo del Prado, muestra otro reloj de tipo torre, habitual en la época, dorado, con columnas en las esquinas, rematadas en un balaustre (Fig. 3). La cúpula, que debía cobijar la campana, está adornada con una fina lámina de metal calada, y como remate otro balaustre. La esfera del reloj, como siempre, en la fachada principal[18].

[18] Aunque algunos estudiosos sugieren que se trata del mismo objeto que aparece en otros retratos como el de Eleonora Gonzaga, la simple comparación de ambas piezas desestima tal afirmación. Conocido es el hecho de que Tiziano amaba los relojes y que poseía varios ejemplares, pero los relojes que aparecen en sus retratos no son idénticos. Tampoco estamos de acuerdo

Por último, en lo que se refiere a personajes civiles, mencionemos el retrato de Fabricio Salvarressa, fechado en 1558 (Vienna, Kunsthistorisches Museum). El reloj, bastante parecido al que acabamos de comentar, lleva cuatro columnas en las esquinas, pero, a diferencia del anterior, sobre los capiteles, observamos una figura de pie, de bulto redondo. Sobre la cúpula, a manera de remate, otra pequeña estatua que nos recuerda a la que apreciamos en el reloj que acompaña a Eleonora Gonzaga y a Cristoforo Madruzzo.

Salvarressa, perteneciente a una rica familia de comerciantes genoveses, se retrata con gran aparato, vestido con traje oscuro ribeteado de piel y adornado con fajín dorado, indicando su buena posición económica. El criado negro, arrodillado en el lateral derecho corrobora esta situación[19]. En este caso, debido a las especiales "ocupaciones" laborales del retratado, si podemos pensar que el reloj fue simplemente un *atrezzo* utilizado por Tiziano para crear un mayor ambiente de poder social y económico.

Si analizamos al detalle los relojes que pintó Tiziano en estos retratos, comprobamos que hay bastantes similitudes entre ellos. Pero, esta circunstancia, no ratifica la opinión de algunos estudiosos que alegan que los relojes pertenecían al pintor y que éste los utilizaba en sus retratos como complementos. Ya hemos comentado el gusto coleccionista por estos objetos de los duques de Urbino y del cardenal Granvela. El ejemplar de Madruzzo, por otra parte, es el que reúne mayores diferencias con los demás. Puede, tal vez, que si fueran propiedad del pintor los ejemplares que aparecen en los retratos del caballero desconocido y de Salvaressa. En todo caso, estos retratos son magníficos ejemplos de la importancia social que poseyó el reloj en el Renacimiento.

La afición de la corte papal hacia los relojes también queda representada en la pintura de Tiziano. El retrato colectivo del papa Pablo III acompañado de sus sobrinos Alejandro y Octavio, resulta esclarecedor para conocer la personalidad del papa y de su política en la Santa Sede a mediados de 1540. Revestido de todo el poder que le era posible, vuelve su cabeza hacia el joven Octavio. Sobre la mesa, muy desfigurado por los retoques y las intervenciones en la pintura, observamos un sencillo reloj de torre muy parecido al que hemos comentado en el retrato del emperador Carlos V acompañado de su esposa. Resulta significativo la presencia del reloj, pieza que no suele ser habitual en otros retratos de papas aunque Cardinal ha estudiado, en profundidad, el gusto de la corte papal de Aviñón por estos objetos[20].

Regresando a los testimonios documentales, comprobamos que los reyes y nobles españoles poseyeron un mayor número de relojes durante el reinado de Felipe II. El joven rey, que curiosamente no se retrató con ninguno de estos objetos, no sólo heredó los relojes de su padre[21], sino que también disfrutó de algunos ejemplares de sus familiares, como por ejemplo, un reloj de su tía la reina María de Hungría. Se trataba de un reloj pequeño, de oro, con cristal de roca, adornado con filigrana de oro, perlas berruecas y rosas de diamantes y rubíes en el pie. En las caras se

---

con la afirmación de que la presencia de estos relojes se debe a las exigencias del orden compositivo de los cuadros. Si coincidimos en que éste es el único retrato en el que hay un contacto físico entre el modelo y el reloj.

[19] Un reciente estudio de Paul H.D. Kaplan ha demostrado que la familia genovesa de los Salvaressa se dedicaba a la trata de esclavos, circunstancia que explica la presencia del sirviente moro. Para los hombres de este oficio el tiempo era importante sobre todo a la hora de controlar la navegación y, por supuesto, los relojes no faltarían en sus navíos. Puesto que la tela fue considerablemente reducida por el margen derecho, no nos sorprendería descubrir un día, en algún dibujo preparatorio, que el criado moro señalaba con la mano derecha el reloj, verdadero *deus ex machina* del cuadro. Roberto Pancheri: "L'orologio mecánico e il retratto: variazioni sul tema da Tiziano a David". *La misure del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo.* Trento, 2005, p. 65.

[20] C. Cardinal: "L' horloge, un objet emblematique de la Renaissance ». *Tresors…o. cit.*

[21] En el inventario de Felipe II se describe más exhaustivamente el reloj que antes hemos denominado "el portal". Era un reloj grande, de latón dorado, esmaltado, con un cimborio donde se alojaba la campana y un remate en forma de cruz. Se apoyaba sobre cuatro leones y daba las horas y los cuartos.

leían inscripciones grabadas y pintadas sobre el cristal de roca. Sobre el reloj, se colocó un despertador. Se tasó en 50 ducados[22].

En el oficio de guardajoyas del Rey se guardaba además, un reloj pequeño de oro, esmaltado de varios colores, adornado en la cubierta con el signo del infinito y la letra A[23] y guarnecido con dieciocho diamantes y diez rubíes. El oro y el reloj pesaban diecinueve castellanos y siete tomines. Se tasó en 144 ducados y por la hechura del reloj se pagaron 28 ducados. Se entregó este reloj como herencia a la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, el 11 de mayo de 1605.

También se describen en el mismo oficio: un reloj de latón dorado, llano, apoyado sobre tres leones, con despertador en la parte superior, apoyado también sobre garras. En el remate un ramo de frutas. Se tasó en 2.000 reales; otro reloj, con peana hexagonal, con una campana sobre la que se apoya una vaca. El reloj era despertador y marcaba las horas, los cuartos, era calendario, astrolabio y diferenciaba día y noche y, por último, otro reloj grande, de latón dorado, en forma de torre, apoyado el pie sobre cuatro bolas. En cada esquina, una columna y cuatro muestras en el remate. Este reloj fue entregado por el rey al duque de Lerma.

El Rey poseía además otros relojes de gran tamaño en la Torre Dorada, entre ellos, el famoso cristalino propiedad de su padre[24]. Este reloj, como era habitual en su época, tenía forma de torre con dos órdenes o pisos. En la parte inferior, que era la de mayor tamaño, se colocaron dos ruedas de matemáticas sobre biseles de cristal. El reloj estaba en la parte superior. Dos de las fachadas de la torre presentaban cinco ruedas de matemáticas cada una, permitiendo la visión del reloj por las otras dos caras. Encima de esta pieza se colocó otra rueda con cerco de cristal y encima de ella, una esfera con un globo dentro. El reloj medía una vara de alto y se valoró en tres mil ducados.

El Rey también disfrutaba de otro reloj en forma de torre fabricado por Juanelo Turriano. Era de latón dorado y tenía todos los movimientos celestes. En cada esquina, una columna con basa y capitel y sobre ellas un friso que sujetaba un cimborio donde se alojaba la campana del reloj y la esfera encima. En cada ochavo había una rueda de matemáticas. Se tasó en dos mil ducados.

Por último, debemos mencionar, tres relojes de tipo candil: uno llano, es decir de horario plano, de latón dorado, redondo, tasado en 100 ducados; otro, con una figura masculina sobre pie dorado y labrado, que hacia las funciones de sustentar el reloj, fabricado por Anz de Evuli (Hans de Evalo), tasado también en 100 ducados (Fig. 4) y uno más, con candil desmontable, que marcaba horas y cuartos, fabricado por Joan Cocarte (Joanin Cocquart), colocado en la Cámara del Rey y valorado en 1.500 reales.

Afortunadamente , en la colección de Patrimonio Nacional se conserva este reloj fabricado por Hans de Evalo para Felipe II. Se trata de un reloj denominado "de custodia", en bronce dorado y labrado y de una sola aguja. Sobre un pie circular se encuentra una figura de faunesa[25] que sustenta una pieza abatible, con cabeza de león, que al alzarse permite la salida de un candil. Encima se sitúa la esfera de plata, una cartela con la inscripción "*Hans de Evalo, F. En Madrid 1583*" y un escudo de armas formado por banda de gules con tres flores de lis y dos estrellas en punta. La aguja horaria es de forja, construida en acero y cincelada. El mecanismo es del tipo alemán, de platinas redondas, motor a resorte, de un día de cuerda, con tracción por caracol y cordón de tri-

22 F.J. Sánchez Cantón, *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II.* Madrid, Academia de la Historia, 1956-59, tomo II, p. 310.

23 Por la descripción parece que se refieren a las letras alfa y omega.

24 A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 765.

25 En el inventario, como hemos comprobado, se describe como una figura masculina, por lo que el reloj conservado actualmente en Patrimonio Nacional es otro.

Figura 4. El candil. Hans de Evalo. Patrimonio Nacional

pa y escape de foliot con regulación de oscilación. Alrededor se sitúa el recipiente de aceite para carga del candil[26].

Hans de Evalo fue un relojero flamenco, natural de Bruselas, agregado al servicio de Felipe II. Poco se sabe de la actividad de Evalo antes de su venida a España. Posiblemente en 1561 construyó el reloj de Harlinger (Holanda). José Manuel Cruz Valdovinos comenta que debió llegar a la Corte antes de 1572 y que en algunos documentos fechados a partir de 1574 se le denomina relojero de su Majestad[27]. En junio de 1570 ya se encontraba en Castilla y en 1575 poseía, por lo menos, una casa en Madrid. En una relación presentada en 1578, Evalo afirma haber realizado para el Rey: un reloj de candil, con caja dorada, de cuartos y horas; otro candil, labrado de cincel, con su figura, pedestal y remate, con dos relojes, uno que señalaba cuartos y hora y el otro solo las horas y seis relojes de sol. Además reparó otros relojes del Rey e hizo piezas y menudencias. Esto confirma que cuando Evalo realizó el de 1583, conservado en el Monasterio de El Escorial ya tenía experiencia con estos tipos de relojes.

Los nobles españoles también demostraron interés por los relojes. Algunos como el duque de Medinaceli sólo poseyeron ejemplares de arena, pero otros, como el condestable de Castilla o el

26 J. R. Colón de Carvajal: *Catálogo de relojes de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 19

27 José Manuel CRUZ VALDOVINOS: "Noticias del bruselés Hans de Valx, relojero de Felipe II". *Actas del Congreso Nacional "Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos"*. Universidad Complutense, Madrid, 1992, tomo I, p. 633-653.

duque del Infantado, sintieron verdadera afición, que en muchos casos podemos denominar coleccionismo[28].

En el inventario de bienes de don Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla, fechado en 1613, realizado por el relojero Hans Fent, comprobamos la existencia de 24 relojes que don Juan debió adquirir en los últimos años del siglo XVI. Entre ellos cabe destacar: un reloj fabricado en Alemania, de sobremesa, redondo, con campanilla y despertador tasado en 14.960 maravedis; otro reloj grande, con forma de torre, con campana y despertador, en 68.000 maravedís; otro reloj en forma de globo con la figura de Marte, de plata, que daba las horas en 22.440 maravedís y otro reloj de latón, en forma de torre, con bellotitas en las esquinas, en 13.600 maravedís.

Estos relojes responden a los modelos habituales que hemos analizado en los retratos, pero llama nuestra atención un conjunto de relojes curiosos, fabricados en Alemania, país que como hemos comentado, tenía modelos propios que se complementaban en algunos casos con autómatas. Así, el Condestable tenía: un reloj grande, que "corre por una sala", que representa la figura de un hombre sobre un caballo que cuando daba las horas, disparaba una flecha y movía la cabeza. Se tasó en 34.000 maravedís; otro reloj en forma de torre, con un elefante encima, que se movía por un bufete cuando daba las horas. El elefante movía los ojos y daba los cuartos y las horas. Se valoró en 26.180 maravedís. Y dos relojes ochavados, "a modo de relicario", uno que daba horas, cuartos y medias, con despertador, en 27.200 maravedís y el otro con un águila real y una figura de Hércules, con despertador, en 8.900 maravedís.

Además: un reloj en forma de perro, en plata dorada, con campana, valorado en 13.600 maravedís; un reloj ochavado realizado en cristal y oro tasado en 22.440 maravedís; un reloj fabricado en Alemania, con cristal y una miniatura en 1.020 maravedís; una muestra[29] en una caja de plata grabada en 8.228 maravedís; otra muestra realizada por Moysant, también en plata dorada y cristal en 6.800 maravedís; otra muestra fabricada en Madrid por Antonio Mateo, relojero del Condestable en 5.100 maravedís; otra muestra de Alemania "*que muestra la luna*" en 5.610 maravedís; otro reloj hecho en Inglaterra por Ferdinando Girar, en 5.100 maravedís; otro reloj pequeño, de Alemania, con campana y caja de latón lisa en 6.800 maravedís; otro reloj decorado con las cifras de María, en 4.488 maravedís y otra muestra redonda fabricada por Antonio Mateo adornada la tapa con las armas de los Velasco, en 13.600 maravedís.

Por último: un relojito pequeño metido en una bolsita de tela fabricado en Alemania tasado en 13.600 maravedís; otra muestra pequeña, lisa, en forma de almendra con un cristal en el mostrador, en 13.600 maravedís; un reloj de luna fabricado en Bruselas, con calendario, tasado en 6.800 maravedís y un reloj grande en forma de bola fabricado por Juanelo Turriano, con campana y tasado por Antonio Mateo en 34.000 maravedís[30].

---

[28] El duque de Alburquerque tenía uno de bronce, con campana guardado en una caja de cuero, A.H.P.M., prot., 24.851, el marqués de los Vélez tenía también varios relojes entre ellos uno en forma de estrella, otro, de metal, en forma de copa, otro grande, de torre, en forma de custodia, un reloj de sol pequeño y varios instrumentos científicos como un globo celeste, dos astrolabios y unos anteojos, prot. 992 y el conde de Priego, mayordomo de Su Majestad tenía dos relojes, uno de ellos de marfil, prot. 759. En cuanto a Europa, Cardinal reúne varios inventarios donde se aprecia el gusto de los nobles europeos por los relojes. Por ejemplo, en el inventario de los bienes de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, fallecido en 1420, se menciona "ung petit reloge quarré dore par dehors et son zodiaque blanc esmaillé il timber dessus pour sonner les heures". También Niccolò III d' Este tenía una importante colección de relojes de pesas y con motor resorte. *Tresors d'horlogerie*...,o. cit*.,* p. 20

[29] Antiguamente se denomina muestra a un reloj pequeño, portátil, que indicaba la hora y funcionaba en todas las posiciones. Los primeros relojes pequeños se llevaban colgados del cuello y más adelante, en un pequeño bolsillo del chaleco. También se utilizaba la palabra muestra para designar a la esfera. G. –A. Berner, *Dictionnaire professionnel illustré de l'horlogerie.* Bienne (Suiza), 2002, p. 727

[30] A.H.P.M. prot. 24.851, f. 216, 24 de mayo de 1613.

El elevado número de relojes del condestable de Castilla, de variados tipos, que facilita nuestro conocimiento sobre la relojería de la época, se adentra ya en el mundo del coleccionismo, tema que no nos ocupa en este momento.

Por su parte, Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, tenía una cantidad aún mayor que se inventariaron a su muerte, acaecida en 1624. Este inventario, algo tardío para la época que estamos estudiando, muestra también un amplio abanico de tipos y reúne algunos de los modelos que hemos analizado en las páginas anteriores[31].

Por ejemplo, tenía seis relojes de pesas, lo que indica una fecha de fabricación antigua y varios relojes grandes, en forma de torre, uno de ellos con un mascarón en la parte superior y otro, adornado con un ramillete de flores en el copete. Pero otros ejemplos llaman nuestra atención por la riqueza y complejidad de la caja. Entre ellos: un reloj grande, colocado sobre un elefante con pie y chapitel de bronce dorado y unos soldados que daban vueltas alrededor; otro reloj, de bronce, con un turco montado a caballo y un perro al lado del caballo; otro reloj con un mono sentado y un negro; otro reloj con un oso sentado sobre una peana de ébano; otro con un perro de bronce sentado sobre una peana similar al anterior; otro reloj, de plata con una figura de Diana acompañada de sus perros y un venado; otro con un tema similar, pero con la presencia de un cazador; otro en forma de dama que tañe un laúd y uno más, con un rubí en el centro de la caja, varios diamantes alrededor y otras piedras preciosas engastadas en el resto de la caja.

Estos relojes se aproximan más a la tipología alemana que triunfó a finales del siglo XVI y principios del XVII. Hurtado de Mendoza tenía también un reloj candil, tres más con forma de custodia y dos en forma de cruz. La mayoría daban las horas y los cuartos, lo que indica un avance técnico propio de la evolución mecánica del momento.

Además dos relojes habían sido fabricados por Anz[32], relojero de S.M., uno de ellos de pesas, que daba los cuartos y otro ochavado, de horas, medias y cuartos, con caja de acero guardado en una caja de nogal y cristal. No podían faltar cuatro relojes de sol, uno de ellos con las armas de la casa de los Mendozas grabadas a buril.

Por último, poseyó seis relojes de uso más personal para llevar en el pecho, suspendidos de una cadena: uno era dorado, liso, y daba también los cuartos y las horas; otro, adornado con un letrero, se podía montar sobre un pie y se convertía en un reloj de mesa; tres más estaban fabricados en Alemania, uno de ello en forma de tambor, y otros tres más procedían de Francia. Para completar la relación se mencionan varias muestras y pequeños relojes que seguramente encajan en lo que hoy conocemos como relojes de bolsillo.

Todos estos relojes, según se anota en el inventario, pertenecieron al duque "durante el matrimonio", lo que demuestra, una vez más el interés de don Juan por los relojes y también su espíritu coleccionista, propio de un hombre de su tiempo. A continuación, el escribano, recoge otros relojes que habían pertenecido a don Iñigo Hurtado de Mendoza y que nos remiten, claramente, a modelos más primitivos. Uno de ellos era un reloj de pesas, de latón dorado y varios eran relojes de arena.

Estos últimos relojes, de uso personal, enlazan con otro aspecto que queremos comentar a continuación y que de nuevo nos encauza, hacia el tema que nos ocupa. Los relojes, como venimos comentando, decoran generalmente el interior de las viviendas acaudaladas, pero, en el Renacimiento, también se utilizan como complemento de la indumentaria, coincidiendo en significado con las joyas personales. Por ejemplo, el retrato de un hombre, 1567 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), muestra un ejemplar, de oro, suspendido de una gruesa cadena del mismo material que da tres vueltas alrededor del cuello y cae sobre el pecho.

---

31 A.H.P.M. prot. 2673, fol. 1497 y 2674, f. 1044.

32 Debe tratarse de Hans de Evalo.

En el doble retrato de una pareja sin identificar, de escuela francesa, fechado hacia 1600 (Paris, Musée du Louvre), el reloj que aparece junto a la dama, es un modelo portátil, personal, de los denominados "muestra", de perfil octogonal, con caja calada, que se suspende de una cadena de tres vueltas. El collar de perlas y la sortija de la dama junto con la gruesa cadena de eslabones de oro y la flor de lis que luce el marido, refuerzan, una vez más la imagen de poder de la pareja.

Ambos relojes responden a los modelos habituales de la época y era frecuente su uso por los nobles como hemos observado en los inventarios anteriores. Además, como hemos podido comprobar, en casi todas las ocasiones que hemos estudiado, se incluyen, en los inventarios de alhajas, junto con las joyas y los objetos de oro y piedras preciosas.

Este es el caso de los relojes de bolsillo que poseyó la reina Margarita, esposa de Felipe III y de los que se hizo inventario a su muerte, acaecida en 1612. Todos ellos se guardaban, junto con las cadenas, gargantillas, arracadas, apretadores, brazaletes, sortijas, relicarios, rosarios, etc. en el oficio de Guardajoyas. Por este motivo, Hernando de Rojas, jefe del Guardajoyas de sus Altezas, fue el encargado de realizar este inventario con el fin de vender estas piezas en almoneda[33]. Entre estos relojes cabe destacar: "*un relox de oro labrado de rexa todo de diamantes fondos con su assa y llave assida de una cadenilla tassado en ochocientos ducados de a once reales; un relox de oro triángulo tallado de trasflor esmaltado de colores en ducientas y cinquenta ducados; un relox de oro con un retrato de la duquessa de Florencia con un biril de cristal encima metido en su bolsa con una buelta de cadena de oro de labor de rruequecillas smaltada de blanco y negro tassada en trescientos ducados*[34]*; un relox de oro con una cifra de Phelipe y Margarita de diamantes y ruvies esmaltada de colores con su llave fáltale un ruví pequeño tassado en ducientos ducados; un relox pequeño de oro con su muelle todo guarnecido de diamantes fondos smaltado de blanco con su llave y es el que embió la serenísima infanta doña Isabel con su llave tassado en quatro mill nuevecientos y cinquenta reales; un relox de oro smaltado de blanco con ciento y treinta y dos diamantes fondos con su biril de cristal sobre el mostrador y con una cadenilla de oro de una sesma de largo donde cuelga la llave que oro piedras y hechura se tassó en quatrocientos y setenta ducados y otro relox guarnecido de oro smaltado de roxo y blanco con una cadena de oro de tres quartas docuelga el relox y la llave tasado en cinquenta ducados"*[35].

Lo mismo ocurre en el inventario de una dama española, doña Juana de Córdoba y Aragón, duquesa de Frías, fechado en 1613. Este año se tasaron junto con sus joyas y sus vestidos: "*un reloxico de oro pequeño muy curioso, esmaltado de blanco que tiene quarenta y seis diamantes tasados en doscientos treinta y dos ducados que valen 106.768 maravedis"*. En el momento de hacer el inventario se declaró que había sido un regalo del duque de Mantua a la duquesa cuando ésta estuvo en Milán en 1611. También se menciona "*una sortija de oro que tiene un reloxito extraordinario y curioso que pica en el dedo cuando da las hora"* que se tasó por el ya mencionado Antonio Mateo en 100 ducados. La sortija y el reloj se valoraron en 37.400 maravedís. Por último, la duquesa tenía un reloj más sencillo, de oro, esmaltado, con el movimiento de acero, que se tasó en 250 reales[36].

---

[33] A.G.P. Sec. Administrativa, leg. 902. Guardajoyas. Inventario de alhajas y efectos que quedaron por fallecimiento de la reina Dª Margarita, 1612.

[34] Se comenta que se volvió a tasar en ciento y veinte ducados y que era el nº 31 del inventario.

[35] Además la Reina poseyó dos relojes de mayor tamaño, a juzgar por las descripciones del inventario. Uno, era de oro, en forma de carro triunfal. Sobre el carro, la figura de Orfeo tañendo un arpa. La figura estaba rematada por una pluma con tres airones, labrada y cuajada de diamantes en las dos caras. A su lado, una estrella, de acero, cuajada de diamantes. Las ruedas del carro eran también de acero. El carro se colocó sobre una peana de oro torneado. En total el reloj estaba guarnecido con seiscientos cuarenta y nueve diamantes. El reloj se guardaba en una caja de plata forrada en terciopelo negro. Se valoró en dos mil ducados, es decir setecientos cincuenta mil reales. El otro era un reloj, también de oro, representando un molino. Llevaba engastados cuarenta y dos diamantes y cuarenta rubíes.

[36] A.H.P.M. prot. 24.851.

Capítulo aparte, que no debemos olvidar, es el desarrollo científico del siglo. Como hemos comentado, el Renacimiento ofreció un clima propicio para el desarrollo técnico del reloj. Los avances científicos, la astronomía, influyeron positivamente. Los científicos descubrieron que el reloj no era sólo un instrumento para medir el tiempo, sino que les era útil para observar los astros y confeccionar los horóscopos. Este interés favoreció el estudio de los mecanismos de relojería que trataron de representar de manera visual, los conocimientos adquiridos sobre el movimiento del universo y el transcurso del tiempo. Rodolfo II, Guillermo IV de Hesse, Alberto de Brandeburgo, Augusto de Sajonia, Carlos de Lorena y Carlos V pusieron a trabajar a sus relojeros para conseguir dominar el tiempo. Juanelo Turriano en la corte española, Jean Béquet o Fr. Jean de Venise, en la corte de Aviñón, Jost Bürgi, Eberhart Baldewein, Philip Immser en Francia y Alemania, Lorenzo Volpaia, etc. son relojeros al servicio de reyes, nobles y papas.

Resumen de todo esto, poder social y poder científico, se aprecia en el cuadro de Holbein *Retrato de dos embajadores*, de 1533 (Londres, National Gallery). Los personajes retratados son Jean de Dinteville, embajador del rey francés Francisco I en la corte de Inglaterra y su amigo el obispo Georges de Selve, también francés, que acudió a Londres a visitarle. Jean de Dinteville, nacido en 1504, era un hombre de formación humanista. Le interesaba la música, la pintura y las ciencias naturales. Luce sobre el pecho, suspendido de una gruesa cadena de oro, un medallón de la orden de San Miguel. Una rica pelliza de piel cubre el voluminoso cuerpo del embajador. Georges de Selve era hijo del presidente del parlamento parisino y el Rey, en señal de gratitud, concedió a Georges la titularidad del obispado de Lavaur con sólo 20 años. Los dos personajes se sitúan en los extremos del cuadro. Entre ellos, en dos estantes se disponen instrumentos científicos y libros. En el estante superior a la izquierda, se representa un globo celeste y un cuadrante solar cilíndrico, conocido también como reloj del pastor. El poliedro presenta varios relojes solares. También hay dos cuadrantes de formas diferentes. En el estante inferior un globo terráqueo de mano, una escuadra y un compás bajo un laúd. La escuadra está metida entre las páginas de un libro titulado: "Instrucción práctica de cálculos comerciales en tres volúmenes, seguido de buenas reglas y problemas", tratado comercial escrito por Peter Apian. El globo situado detrás del libro se atribuye a Johann Schöner de Nuremberg. Los mosaicos del suelo coinciden con los del altar de la abadía de Westminster y fueron ejecutados por artesanos italianos. Sobre ellos una anamorfosis o imagen deformada de una calavera.

Por otra parte, los astrónomos, los humanistas, los profesionales en general, también se valieron de estos objetos para realzar su status social. Los astrolabios, los relojes de sol, los compases, los globos terráqueos, contribuyeron a exaltar los logros técnicos y atestiguan el esfuerzo de los retratados por perfeccionar sus conocimientos. Tal es el caso del retrato realizado asimismo por Holbein el Joven del astrónomo Nikolaus Kratzer, que sostiene en su mano izquierda un cuadrante solar y un compás en la derecha.

Por último, y para terminar, aunque está algo alejado del tema que nos ocupa, no debemos olvidar que el reloj está presente en muchos emblemas. Jusepe Leonardo,[37] supuesto autor de los cartones para la "Tapicería de Carlos Quinto", serie compuesta por siete tapices tejidos en Brujas hacia 1630-40, conservados en el Museo de Besançon, que representan escenas de la vida del Emperador, presenta en uno de ellos, dos relojes, uno de pared y otro de mesa. Se trata del último tapiz de la serie, en el que aparece Carlos V en Yuste, imitando a san Jerónimo, sentado en una celda con una calavera sobre una mesa acompañada por un Crucifijo, un libro, dos cirios, una rama de laurel, el cetro, la corona y lo más importante para nosotros, un reloj de mesa con la tapa abierta y la llave pendiente de una cinta. Al fondo, se representa otro reloj, en este caso de pesas,

[37] Remitimos a Jesús Hernández Perera. *La pintura española y el reloj.* Madrid, 1958, p. 48.

con un guerrero autómata dispuesto a golpear la campana. Debajo del reloj el mote "Sui Ipsis Triumphatori, que acentúa la idea de que el reloj está preparado para sonar la última hora.

También, en la tumba de Francisco II, duque de Bretaña, realizada por Michel Colombe hacia el año 1500, se representa una mujer, elegantemente vestida, que soporta en su mano izquierda un reloj tipo torre. Se trata del símbolo de la templanza y nos recuerda a otra dama, que sostiene de manera similar otro reloj en un tapiz perteneciente a la serie de los Paños de Oro, propiedad de Juana de Castilla.

Pero, como hemos comentado, éste no es el tema que nos ocupa. El reloj unido a la idea de paso del tiempo, de la Vanitas, será más habitual en el siglo XVII y de este tema nos ocuparemos en otro momento. Nuestra intención ha sido analizar el papel del reloj en el Renacimiento, como objeto valioso, propio de una sociedad adinerada, que podía permitirse el lujo de adquirir uno de estos objetos, mucho más caro que un retrato o una escultura, equiparables en precio a las joyas, los objetos de plata, las armaduras o los tapices. Estos relojes no estaban destinados sólo a la realeza, porque, como hemos tenido ocasión de comprobar, muchos nobles poseyeron un número más elevado y más valioso que los propios reyes. Y tampoco estaban restringidos a un uso masculino, porque muchas damas disfrutaron de extraordinarios ejemplares. Por otra parte, durante el Renacimiento, el reloj destinado al uso privado, adquirió una doble identidad: la de objeto técnico y la de objeto de arte. La ciencia y la mecánica experimentaron un amplio desarrollo y el hombre del Renacimiento se sintió atraído por estas novedades. Las máquinas interpretaron varias funciones y se utilizaron bien como simple curiosidad y divertimento, como experimentos o como demostraciones de lujo y en definitiva, de poder económico y social.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA CONQUISTA DEL PEÑÓN DE VÉLEZ DE LA GOMERA EN 1564*

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

La Biblioteca Nacional de Austria, en Viena, entre sus muchas riquezas, posee un álbum de dibujos de ciudades españolas de mano del flamenco Anton van den Wyngaerde, hechos por mandado de Felipe II, y que acabó en la Biblioteca Imperial vienesa por compra del Emperador Carlos VI, el que fuera pretendiente al trono de España a la muerte de Carlos II[1].

Entre las decenas de dibujos de vistas urbanas del más subido interés y mejor calidad, hay dos que destacan por su temática diferente: representan la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera, y son una discontinuidad en todo el conjunto[2]. Ambos dibujos comparten con sus compañeros su carácter de corografías, pero no sólo describen y representan un lugar, sino que tienen el valor añadido de mostrar como se produjo una acción militar en dicho sitio. Todo ello es acorde con el carácter y el arte del artista flamenco. Anton van den Wyngaerde (Amberes (?), h. 1525-Madrid, 1571), o Antonio de las Viñas, como le solían llamar en España, acaso sea el pintor de vistas de mayor calidad del siglo XVI, y la pasión que sentía por este género de representación, él mismo

* Este trabajo se ha hecho dentro del Proyecto de Investigación HUM2004-01831, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

[1] La historia del álbum la ha hecho IRBLICH, E. (ed.), *Thesaurus Austriacus, Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst, Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600*. Viena, 1996. Posteriormente la misma autora insiste sobre el particular en RIBOT, L (Com.), *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, 1998, pp. 243-246. El trabajo más importante sobre Wyngaerde y sus vistas de ciudades es el de KAGAN, R. L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986. Se recogen más datos en GALERA I MONEGAL, M., *Antoon van den Wijgaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Barcelona, 1998.

[2] Sendos dibujos ocupan los folios 68r y 79r del Cod. min. 41 de la citada Biblioteca Nacional de Austria en la Colección de Manuscritos e Incunables (Handschriften und Inkunabel Sammlung), precisamente uno de ellos es el último folio del álbum. Son piezas de gran formato; el 68r es un dibujo sobre papel, hecho a pluma y tinta sepia con aguada, mide 423 x 472 mm. y considerado un dibujo final. HAVERKAMP-BEGEMANN, E., "The Spanish Wiews of Anton van den Wyngaerde", *Master Drawings*, III, 4, Nueva York, 1969, p. 391. Dicho artículo se tradujo al castellano como "Las Vistas de España de Anton Van den Wyngaerde" en KAGAN, R. L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón Van den Wyngaerde*, Madrid, 1986, pp. 54-67. El mismo dato se repite en KAGAN, R. L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro*, p. 231. GALERA I MONEGAL, M., *Antoon van den Wijgaerde*, p. 116 da las medias en centímetros con leves variantes, 42,5 x 57,5 cm. El 79r también es un dibujo sobre papel hecho a pluma y tinta sepia y considerado como dibujo preparatorio del conjunto, mide 423 x 572 mm. y es mayor que el anterior. HAVERKAMP-BEGEMANN, E., "The Spanish Wiews", p. 391. Igualmente KAGAN, R. L. (dir.), *Ciudades del Siglo de Oro*, p. 230. Por su parte GALERA I MONEGAL, M., *Antoon van den Wijgaerde*, p. 120, varía en las medidas, 41 x 56,5 cm.

lo dejó patente en la Vista de Génova, firmada y fechada en enero de 1553[3]. Pero este arte suyo lo empleó también para representar escenas de guerra, concretamente de acontecimientos militares, especialmente asedios y batallas, llevados a cabo por los ejércitos de Felipe II[4].

Carlos V tomó a su servicio al pintor flamenco Jan Cornelisz Vermeyen (h. 1500-1559), que a modo de corresponsal gráfico de guerra, plasmó los hechos militares de la conquista de Túnez, la represión de la revuelta de Gante y, posteriormente, la guerra de Alemania contra la Liga de Smalkalden[5]. Felipe II seguirá en este particular los mismos pasos que su padre; su pintor Anton van den Wyngaerde dibujará, grabará y pintará la llamada guerra de San Quintín contra Enrique II de Francia. Tanto Vermeyen, como Antonio de las Viñas estuvieron en los teatros de operaciones y tomaron apuntes del natural, no sólo de los lugares, sino también de las acciones de guerra, poniendo en riesgo sus vidas. Dichos datos, complementados con otras informaciones, como las diversas tropas, su articulación, número de efectivos y capitanes que tenían al frente, maniobras, emboscadas y acciones similares, permitían concluir una representación fiel de los hechos que se representaban. De este modo, ya en el estudio del artífice, se llegaba al dibujo final, a los cuadros y a los grabados. Así nos consta que actuaba Vermeyen, el Juan de Mayo Barbalunga como se le llamaba en España; y de la misma manera obraba Wyngaerde. Vermeyen se representaba a sí mismo dibujando en los campos de batalla, Antonio de las Viñas hacía lo mismo en sus vistas, y añadía con su firma un rotundo "ad vivum" que no dejaba lugar a dudas[6].

De la guerra de San Quintín (1557-1559) representada por Wyngaerde, conservamos siete dibujos actualmente identificados, seis en el Stedelijk Prentenkabinet de Amberes, que representan el cerco de San Quintín (Saint-Quentin), el asalto a dicha ciudad, el ataque a Le Catelet (Chatelet), el desplazamiento del ejército de Felipe II desde Le Catelet a Ham (Hayn), la batalla de Gravelinas (Gravelines) y el campo de Felipe II junto a Doullens (Dorlens); el séptimo dibujo es la toma de Ham (Hayn), conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres.

Con tales dibujos Antonio de las Viñas confeccionó grabados de excelente calidad: la batalla de San Quintín, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia en París[7], y las conquistas de Le Catelet y Ham, que posee la Biblioteca Waldburg-Wolfegg und Waldsee, sita en el Castillo Wolfegg en Württemberg[8]. Los tres grabados tienen el escudo de Felipe II, incluyendo en él las insignias de Rey de Inglaterra, lo que refleja la contemporaneidad de los grabados con respecto a los hechos representados y la rapidez de la tirada, pues Felipe II dejó de ser Rey de Inglaterra, por muerte de su mujer María Tudor, en plenas negociaciones de la Paz de Cateau-Cambresis[9].

Ya en España, en la década de 1560, el Rey encargó a Antonio de las Viñas que pintase la citada guerra, y de ese conjunto conservamos cinco cuadros, hoy en el Monasterio de San Lorenzo el

---

[3] HAVERKAMP-BEGEMANN, E., "Las Vistas de España", p. 55, nota 2.

[4] La faceta de artista de representaciones bélicas está presente en los trabajos más importantes hechos sobre Wyngaerde, aunque creo que muy poco resaltados, y tienen suma importancia. HOFF, B. van S't, "Une vue panoramique inconnue de Bruxelles dessinée par Anthonis Van den Wyngaerde", *Annales de la Société Royal d'Archéologie de Bruxelles*, 48, Bruselas, 1948-1955, pp. 146-150. HAVERKAMP-BEGEMANN, E., "Las Vistas de España", p. 56. GALERA I MONEGAL, M., *Antoon van den Wijgaerde*, diversas entradas en el catálogo de la obra del artista. BUSTAMANTE GARCÍA, A, "Glorias reales. Guerra y política en el reinado de Felipe II", en SERRAO, V. (ed), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder*, Lisboa, en prensa.

[5] SANCHEZ CANTON, F. J., *Las pinturas de Oriz y la Guerra de Sajonia*, Pamplona, 1944. HORN, H. J., *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Painting, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, 2 vols, Davacos, 1989.

[6] Anton van den Wyngaerde se autorretrata trece veces dibujando en las vistas de Valsaín, Monzón, Tortosa, Chinchilla, Cuenca, Jaén, Gibraltar, El Puerto de Santa María, Guadalupe, Talavera de la Reina, Avila, Valladolid y una ciudad no identificada que parece que se pudiera llamar Las Naves.

[7] GALERA I MONEGAL, M., *Antoon van den Wijgaerde*, pp. 143, 188, 189, 190, 208.

[8] HAVERKAMP-BEGEMANN, E., "Las Vistas de España", p. 56.

[9] BUSTAMANTE GARCÍA, A, "Glorias reales", en prensa.

Real del Escorial, con un desigual estado de conservación: la batalla de San Quintín (Saint-Quentin), la toma de Le Catelet (Chatelet), el desplazamiento del ejército de Felipe II desde San Quintín a Ham, la toma de Ham (Hayn), y, finalmente, el campo de Felipe II junto a Doullens (Dorlens), frontero al de Enrique II de Francia, que estaba en Amiens. En estos cuadros el escudo real no tiene las armas de Rey de Inglaterra, es solamente el escudo anterior a la conquista de Portugal[10]. Todas las pinturas son corografías con acciones de guerra en ellas; dentro de cada cuadro se disponen los nombres de los accidentes geográficos, las ciudades, los ejércitos y hasta los detalles específicos de ellos, como los nombres de los capitanes, las compañías y hasta el número de efectivos, las fases de los acontecimientos, y todos aquellos elementos que puedan ayudar a comprender y precisar los avatares que se están representando.

Esta manera de plasmar los hechos, auténtica crónica pintada de los acontecimientos, la meticulosidad y la precisión en el detalle, todo ello era muy del gusto de Felipe II, y por ello enviará a su pintor Anton van den Wyngaerde a que dibuje nuevas acciones militares, pero esta vez no contra Francia, sino contra los moros, contra los seculares enemigos de la fe católica, y una constante de enfrentamiento y guerra de los españoles de más de ochocientos años.

Firmada la paz con Francia y sellada con el tercer matrimonio de Felipe II con la jovencísima Isabel de Valois, los problemas del Mediterráneo serán los grandes quebraderos de cabeza una vez que el Rey volvió a España el 29 de agosto de 1559. Felipe II heredaba una situación catastrófica. Todo el Mediterráneo era un lago turco sin contestación, y los corsarios berberiscos señoreaban el Mediterráneo central y occidental con sus siniestras correrías, infectando incluso el Golfo de Cádiz, arruinando las costas y el comercio[11].

Los Reyes Católicos tuvieron una clara visión en su política africana y mediterránea. Entre 1492, una vez reconquistada Granada, y 1516, en que fallece Fernando el Católico, el dominio del litoral africano y llevar la guerra a Africa, a Berbería, como se decía en el siglo XVI, fue una constante, cuyo punto álgido será la conquista de Trípoli. La ocupación de plazas en el Norte de Africa, la construcción de flotas, el desarrollo del corso a gran escala y un colosal negocio de esclavos y rescates mostraban la fuerza y las debilidades de la expansión española en esas fechas.

Carlos V, como su hijo Felipe II, carecieron del interés e iniciativa de los Reyes Católicos con respecto a estas zonas. Los intereses de "la casa" [12], es decir, de los Habsburgo, estaban en otras latitudes, en Flandes y en los estados patrimoniales de la Europa Central. Las guerras con Francia, el siempre revuelto Flandes y el peligro terrestre turco en el Danubio era lo verdaderamente importante. Sin iniciativa y con escasos recursos, la red de dominios creada por los Reyes Católicos irá destruyéndose lentamente a lo largo del siglo XVI, para llegar a una situación absolutamente desastrosa e insostenible en el XVII. No obstante, los apremios que esta desidia y abandono provocaban, obligaban a acciones de contraataque, generalmente puntuales, que restablecían un cierto equilibrio, pero que no neutralizaba la constante ofensiva turca y berberisca. El caso de Túnez es paradigmático. Un esfuerzo colosal sin continuidad. Lo importante era la guerra con Francia, y ésta se saldó con un fracaso absoluto ante Marsella en 1536. Los Reyes Católicos tenían una política española, Carlos V nunca la tuvo, ni sus herederos. Durante buena parte de la década de 1560, gracias a la paz con Francia y la tranquilidad en Flandes, Felipe II prestará atención a las

---

[10] BUSTAMANTE GARCÍA, A, "Glorias reales", en prensa.

[11] OLESA MUÑIDO, F. F., *La organización naval de los estados mediterráneos y en especial de España durante los siglos XVI y XVII*, I. Barcelona, 1968, pp. 122, 126, 143.

[12] Así es como la llamaban. Un buen ejemplo de ello está en la "Correspondencia de los príncipes de Alemania con Felipe II, y de los embajadores de éste en la Corte de Viena. (1556-1576). VI (final)." *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* (*CODOIN*), CXIII, Madrid, 1895, pp. 174-175.

necesidades españolas, sicilianas y napolitanas. Lo primero de todo fue reconstruir el arruinado poder naval con el que hacer frente a una situación desastrosa[13]. Y gracias a ese poder naval, levantado a costa de los dineros, sudores y sangre de los castellanos, sicilianos y napolitanos se pudo empezar a plantear contraatacar la piratería berberisca y recomponer las plazas del Norte de Africa. En ese contexto se localiza la conquista del Peñón de Vélez de la Gomera.

Desde 1492, una vez conquistada Granada, y hasta la llegada de Felipe I a España, hay una constante política agresiva hacia el Norte de Africa, que culmina con la ocupación de Melilla en 1497 y Mazalquivir en 1505. Los enfrentamientos entre Fernando y Felipe fueron desastrosos: la política agresiva exterior se paró en seco; la situación del reino de Nápoles quedó calamitosamente débil y a favor de Francia, gracias a la hábil diplomacia de Luis XII; la guerra en el Norte de Africa se detuvo, y el corso berberisco comenzó a desarrollarse vertiginosamente. En 1507, cuando Fernando el Católico regresó de Nápoles a España y volvió a ser gobernador de los reinos castellanos, los corsarios de Argel y de Vélez de la Gomera no sólo asfixiaban el comercio marítimo, sino que eran elementos estimulantes para revueltas moriscas en los reinos españoles.

Una de las primeras medidas que tomó Fernando el Católico fue reactivar la guerra en el Norte de Africa con barcos y tropas, estando a la cabeza de las acciones el Conde Pedro Navarro, al que había traído de Nápoles como su general de confianza. Pedro Navarro ocupó el Peñón de Vélez de la Gomera el 23 de julio de 1508 con un hábil ataque de galeras y un desembarco rapidísimo, dominando desde él la ciudad de Vélez e impidiendo que se convirtiera en centro corsario. Fortificó el Peñón con una torre almenada, artillería y una guarnición de treinta y dos soldados al mando del capitán malagueño Juan de Villalobos[14].

Cuando Carlos V subió al trono, dio la espalda a los temas africanos, así como todo lo referido al dominio del Mediterráneo. Esta falta gravísima de política debilitó todo lo hecho por los Reyes Católicos en este particular. El olvido imperial y las negligencias del capitán Juan de Villalobos, permitirán al Rey de Vélez Muley Mahamet recobrar el Peñón al final de 1522, matar al capitán y a la mayoría de la guarnición y esclavizar al resto de los soldados. El reyezuelo levantará una segunda torre más abajo de la del Conde Pedro Navarro, y, posteriormente, se harán otras fortificaciones en el Peñón.

Inmediatamente la piratería se disparó y las costas mediterráneas españolas se volvieron mucho más peligrosas ante la más completa inoperancia imperial. En 1525, con apoyo desde el interior del Peñón, el Conde de Tendilla, don Luis Hurtado de Mendoza, Capitán General del Reino de Granada, preparó una expedición contra el Peñón, pero al no cumplir las normas de sigilo

---

13 CEREZO MARTINEZ, R., *Las armadas de Felipe II*, Madrid, 1989, pp. 102-103. PI CORRALES, M. P., *Felipe II y la lucha por el dominio del mar*, Madrid, 1989, p. 65.

14 ANGLERIA, P. M., *Epistolario, II, Libros XV-XXIV. Epístolas 232-472*, Edición y traducción por José López de Toro, en *Documentos Inéditos para la Historia de España*, Tomo X, Madrid, 1955, p. 250. BERNALDEZ, A., *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 1962, pp. 538-539. "Sucesos de las armadas, así españolas como turquescas, con la noticia de como el conde Pedro Navarro construyó el año de 1512 una fortaleza en el Peñón de Vélez de la Gomera en Berbería", *CODOIN*, XIII, Madrid, 1848, pp. 503-508. SANTA CRUZ, A de, *Crónica de los Reyes Católicos*, II, Sevilla, 1951, p. 112. SALAZAR, P., *Hispania Victrix. Historia en la qual se quentan muchas guerras succedidas entre Christianos y infieles assi en mar como en tierra desde el año de mil y quinientos y quarenta y seis hasta el de sesenta y cinco. Con las guerras acontecidas en la Berberia entre el Xarife y los reyes de Marruecos, Fez y Velez.* Medina del Campo, 1570, fº 2v-4. ZURITA, J., *Historia del Rey Don Hernando el Católico: de las empresas y ligas de Italia*, 4, Zaragoza, 1996, pp. 324-327. SANDOVAL, P., *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V. Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y Tierra firme del mar Océano*, BAE, LXXX, Madrid, 1955, pp. 32-33. HEROS, M. de los, "Historia del Conde Pedro Navarro, General de infantería, marina e ingeniero, en los reinados de Fernando e Isabel, y de doña Juana y su hijo don Carlos" *CODOIN*, XXV, Madrid, 1854. IDEM, "Conclusión de los documentos relativos a la Historia del Conde Pedro Navarro", *CODOIN*, XXVI, Madrid, 1855, pp. 5-86. FERNANDEZ DURO, C., *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y León*, I, Madrid, 1895, pp. 68-69.

y sorpresa, fracasó sufriendo el cuerpo expedicionario una tremenda derrota a manos de los moros de Vélez[15]. Desde entonces, y durante casi cuarenta años, la situación irá empeorando hasta perderse por completo el dominio del mar.

Desde que Felipe II regresara a España en 1559, la política mediterránea estuvo en función del empuje turco. La temible flota otomana era la incontestable dueña de todo el mar, siendo un factor decisivo de esa dominación los corsarios, que señoreaban todo el centro y el oeste del Mediterráneo. Felipe II no disponía de recursos navales suficientes para enfrentarse en solitario a semejante poder. Su músculo eran las galeras de España, las de la guarda del Estrecho más las flotas de Nápoles y Sicilia; a ellas se sumaban Génova y los aliados como los Duques de Saboya y de Florencia, la Orden de Malta y el Papa, así como algunos particulares. Todas ellas juntas no igualaban el poder de la flota turca. A lo largo de esa década el Rey Prudente intentará aumentar su poder naval y equilibrar la balanza con la ayuda aliada, lo que se conseguirá solo en ocasiones muy puntuales. El socorro naval a Orán por don Francisco de Mendoza, y la agónica ayuda llegada a Mazalquivir, ambas en 1563, que salvaron a dichas plazas de caer en manos del Rey de Argel, animaron a Felipe II para ordenar el ataque al Peñón de Vélez de la Gomera. Don Francisco de Mendoza enfermó y murió en Málaga, y la flota quedó bajo el gobierno de don Sancho de Leiva, que llegó al Peñón, fue sentido, y aunque desembarcó, falló en el intento, teniendo que retirarse con pérdidas a pesar de la oposición de don Alvaro de Bazán[16]. Era un nuevo fracaso, aunque no tan desastroso, como el de 1525.

Los acontecimientos de 1563 demostraron que tan difícil como aumentar la fuerza naval era coordinarla y hacerla efectiva, y esa situación extraordinaria se consiguió las dos veces que don García de Toledo, Marqués de Villafranca, consiguió el gobierno de todo el poder naval como Capitán General. Esa orden fue la que dio Felipe II en Barcelona el 10 de febrero de 1564. Don García acometió de inmediato todos los preparativos y estrategia para hacer frente a la bajada de la flota turca del verano de 1564, cuyos golpes se ignoraban donde irían a dar. Amasó una escuadra bajo su gobierno de grandes dimensiones, pero el turco no navegó ese año; entonces Felipe II ordenó desde Valencia, en abril de 1564, al Marqués de Villafranca, que con todas las fuerzas navales y terrestres disponibles en Milán Génova, Nápoles, Sicilia y España, más las ayudas de los Duques de Saboya y de Florencia, los caballeros sanjuanistas de Malta y el Rey de Portugal atacase el Peñón de Vélez de la Gomera. Por primera vez todo el poder de la Monarquía Católica iba a descargar sobre un punto actuando de forma sistemática[17].

El empeño era enorme. Muchas fuerzas y dispersas por el mar, Africa, Portugal, España e Italia tenían que reunirse en Málaga para dar un golpe decisivo, sin que los enemigos supiesen donde. La estación del verano estaba avanzada y apremiaba. Don García marchó a Italia de inmediato para reunir las fuerzas navales y terrestres de aquella parte, mientras que don Alvaro de Bazán disponía las navales de España y Felipe II pedía el apoyo del Rey de Portugal y ordenaba la creación del campo de Málaga. La reunión de todas las fuerzas navales estuvo salpicada de constantes

---

15 MEXIA, P., *Historia del Emperador Carlos V*, Madrid, 1945, pp. 412-413. SANTA CRUZ, A. de, *Crónica del Emperador Carlos V*, II, Madrid, 1921, pag. 116. SALAZAR, P., *Hispania Victrix*. fº 4-6. SANDOVAL, P., *Historia*, BAE LXXXI, pp. 120-121.

16 SALAZAR, P., *Hispania Victrix*. fº 98v-104v. CABRERA DE CORDOBA, L., *Historia de Felipe II, Rey de España*, I, Salamanca, 1997, pp. 288-289.

17 "Documentos relativos a la conquista del Peñón por D. García de Toledo en 1564", *CODOIN*, XXVII, Madrid, 1855, pp. 398-574. ESCOBAR, F., "Discurso de la jornada que se ha hecho con las galeras que adelante se expresarán en este año de 1564, por mandado de la Majestad del Rey de Spaña D. Felipe II, nuestro señor, siendo capitán general de la mar el excelente señor D. García de Toledo", *CODOIN*, XIV, Madrid, 1849, pp. 504-527. SALAZAR, P., *Hispania Victrix*. fº 107v-140v. CABRERA DE CORDOBA, L., *Historia*, I, pp. 294-299. FERNANDEZ DURO, C., *Armada española*, II, Madrid, 1896, pp. 65-71.

enfrentamientos contra los corsarios. El 25 de julio de 1564 don García y don Alvaro se encuentran en Palamós. El 1 de agosto Felipe II, desde Madrid, ordena que todas las fuerzas se reúnan en Málaga y ataquen el Peñón de Vélez, a pesar de lo avanzado de la estación. El 28 de agosto Don García dispone en Málaga de una fuerza naval y terrestre de noventa y dos galeras, un galeón, cinco carabelas, una urca y quince chalupas, dieciseis mil soldados más mil zapadores, doscientos jinetes y diez cañones de batir. Entre aquellos miles de hombres estaba el pintor real Anton van den Wyngaerde.

El 29 de agosto la expedición partió y el 31 avistó el Peñón de Vélez de la Gomera, que está casi frontero a Málaga en la costa africana. El Marqués de Villafranca poseía, para su época, una buena cartografía del sitio, como lo muestra el plano conservado en el Archivo General de Simancas, entregado en propia mano al Rey, junto con la relación de la jornada, por el capitán Francisco de Eraso, que participó en ella, la escribió y fue enviado como mensajero por don García[18]. Desde la fuerza se disparó la artillería a la flota. Don García, como hicieran don Sancho de Leiva en 1563 y el Conde de Tendilla en 1525, derrotó hacia poniente y recaló en una playa próxima, dominada por el castillo de Alcalá, que estaba abandonado. De inmediato se desembarcan las tropas, que ocupan la playa, donde se hace un fuerte, que se convierte en almacén de municiones y víveres; el castillo es también ocupado y reforzado con artillería. Las tareas de desembarco, fortificación y aprovisionamiento continuaron los días 1 y 2 de septiembre, al tiempo que la flota al completo cerca el lugar por el mar, desde el cabo de La Baba a la cala del castillo de Alcalá. A pesar de los avisos y del eficaz espionaje turco y berberisco, los moros no supieron con exactitud hacia donde se dirigiría aquella expedición, así que, descontando el Peñón con su guarnición turca, el resto de la zona estaba desguarnecido y el alcaide de Vélez Cara Mustafá dedicado al corso lejos de su guarida.

El 3 de septiembre el ejército, en perfecto orden de batalla, se dirige hacia Vélez y va ocupando las diferentes alturas estratégicas. Es una marcha temible y comienzan las primeras escaramuzas con los moros, que atacan la retaguardia donde iban los alemanes. El grueso de los moros está a las puertas de Vélez, defendiendo la ciudad, y fortificándose en un molino costero; cuando la vanguardia del ejército llega a la ciudad a media mañana, todos huyen a los montes de alrededor. Por la noche llegaba la retaguardia.

Los acontecimientos del domingo, 3 de septiembre de 1564 son los que recoge Antonio de las Viñas en el dibujo del folio 79r del álbum de la Biblioteca Nacional de Austria. El artista plasma,

---

18 "Copia de Relación que hace el capitán Francisco de Eraso de lo sucedido en la toma del Peñón (1564)", *CODOIN*, XXVII, Madrid, 1856, pp. 569-571. El plano, un dibujo de pluma, tinta sepia y aguada de colores, 299 x 209 mm. se halla hoy en la Sección de Mapas, Planos y Dibujos de dicho Archivo, signatura M. P. y D. XVIII-142. Estado, leg. 486. ALVAREZ TERAN, M. C., *Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX. Mapas, planos y dibunos. (Años 1503-1805)*. Vol I. Valladolid, 1980, p. 998. En el plano están escritas diversas leyendas, unas con mayúsculas y otras en minúsculas, dicen lo siguiente: PLAYA PLAYA LA MAR Desde Velez al Peñon hay distancia de un tiro de artillería de campaña, y lo mismo desde el cabo de la baua al Peñón. Aquí desembarcaron las galeras MONTAÑA EL EXERCITO HA RODEADO TODO ESTO Castillo de Alcalá Aquí se hizo un fuerte para guarda de las municiones con 600 infantes y 5 pieças de artillería Aqui ay llanura para poder plantar hasta diez pieças de artillería Molino Aqui estaua un golpe de gente de los Turcos Valle Velez de la Gomera La baua guardia Cabo de la baua YSLA Peñon Casa mata. Hay otro plano muy similar a éste, del que ignoro su procedencia y donde se encuentra, que publica FERNANDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, L., *Historia de España dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Tomo XIX. España en tiempo de Felipe II (1556-1598). Vol. II.* Segunda edición, Madrid 1966, p. 63. En el plano están escritos, tanto las distancias, como el movimiento y acciones de la expedición. En mayúsculas está escrito: MEDIODIA PONIENTE PLAYA PLAYA ISLA PEÑON EL EXERCITO VINO POR AQUI. En letra minúscula: El burgo Velez de la gomera Molino Aqui plantaron siete pieças de artilleria Aqui ay llanura para plantar hasta diez pieças de artilleria Aqui hizieron un fuerte para guardar las municiones Aqui desembarcaron las galeras Desde Velez al peñon abra como un tiro de artilleria de campaña y lo mismo desde el cabo de la baua al peñon Cabo de la baua Casamata + Año 1565 Desde velez al castillo de alcala ay tres millas por mar y çinco por tierra.

a vista de pájaro, la zona de Vélez desde el mar, desde septentrión. El dibujo está orientado rigurosamente con los cuatro puntos cardinales, dentro de él hay leyendas, abajo a la izquierda un espacio para una cartela, y en medio, arriba, el escudo de Felipe II, debajo del cual se escribe el nombre del lugar representado[19]. El mar ocupa casi la mitad del espacio y la flota se extiende de Este a Oeste; las galeras forman la gran masa, y las chalupas, con las tropas de desembarco, se dirigen hacia tierra; en la zaga de la formación está el galeón de Portugal y dos carabelas. En la cala, al pie del altozano del castillo de Alcalá, está la zona de desembarco, las fortificaciones levantadas y el campamento. A media altura del castillo se ha dispuesto una trinchera con sus tropas, y encima el castillo guarnecido por una compañía.

El campo marcha por las alturas de la sierra hacia Vélez, mientras que los moros se repliegan ante el avance y se mantienen en otros collados estratégicos; al mediodía don García llegaba a Vélez y los españoles tomaban La Baba, el montículo hacia levante que enfrentaba al Peñón. Por esa zona galeras genovesas, bergantines y chalupas abastecen el campo desde la flota. Al anochecer del 3 de septiembre el Peñón está completamente cercado.

El 4 de septiembre el Marqués de Villafranca dio un ultimátum a la guarnición turca para que se rinda, salvas las vidas y haciendas y pudiendo marcharse libremente, que es rechazado. Comenzaron las primeras operaciones de bombardeo, y ante la ineficacia de los cañones de las galeras, se ordena llevar a Vélez varias piezas de batir. El día 5 de septiembre la situación había cambiado por completo, y esa situación es precisamente la que refleja el segundo dibujo de Anton van den Wyngaerde: el terrible bombardeo artillero desde la playa del Cantil, que duró toda la jornada, hundió a los turcos en el mayor desánimo y terror. Cuando al anochecer de aquel día los sitiados se percatan de que don García está disponiendo una nueva camarada de cañones de batir en la punta del Cantil, más próxima y más elevada que la primera batería, huyen en plena oscuridad de la noche abandonando el Peñón; los escasos turcos que quedaron se rindieron sin condiciones, ocupando la fuerza Juan Andrea Doria al alba del día 6 de septiembre de 1564[20].

Antonio de las Viñas hace este segundo dibujo desde una posición distinta al primero. Mantiene la vista de pájaro, pero traza un horizonte altísimo. Esta vez mira desde el mediodía, subido en un altozano. Tiene una panorámica espléndida, y los cuatro puntos cardinales están claramente trazados para la perfecta lectura de lo representado. A igual que en el dibujo del folio 79r, este, que corresponde al folio 68r del mismo álbum vienés, tiene leyendas identificativas dentro de la escena, y se remata, arriba en el centro, con el escudo de Felipe II[21]. Si en el primero la flota era

[19] Los testimonios escritos en el dibujo son los siguientes: Pengnon moros moros moros Cristianos ganado moros Cristianos el campo como marcharon moros Santiago de Cristianos Como marcharon Alcalla trinchera Bandinelo Sauli las galeras de genoba esta es el pennon por quon saze tanto gasto desde la mar trinchera Capitan Don andrein don sancho Desembarco de las probision gente Capitan del Duque de Sauoya Patrona galeon de portugael vino un dia despui Capitan de portugael malta malta malta Don albora malta Don Loys Osorio Real de Don Gracia M T L P Con la ayuda de dios fue tomado el pennon miercoles a. 6. dias de Septiembre a(ño) 1564 Dioseles bateria un dia natural Y la mañana no auia ninguna en el Pennon sino pocos turcos por que se huyeron Tasmito y Retrato del armada que fue a combatir El pennon De Velez de la gomera por mar 1564.

[20] Para las acciones de la conquista del Peñón, véase las notas 17 y 18 y "Carta de Nicolás Polanco de Santillana para el Ilustre señor Pedro de Hoyo, secretario de su Majestad y de su consejo", *CODOIN*, XIV, Madrid, 1849, pp. 528-530. "La jornada del Peñón y su conquista, año de 1564", *CODOIN*, XIV, Madrid, 1849, pp. 530-537. "Copia de otra Relación de la escaramuza que hubo al embarcar nuestra gente en el Peñón, a 9 de setiembre de 1564", *CODOIN*, XXVIII, Madrid, 1856, pp. 571-572. COLLAZO, B., *Comentarios de la fundacion y conquista, y toma del Peñon, y de lo acaecido a los capitanes de Su Majestad desde el año de 1562 hasta el de 64*, Valencia, 1566. ULLOA, A de, *La historia dell'impresa di Tripoli di Barberia, della presa del Pegnon di Velez della Gomera in Africa, Et del successo della armata Turchesca, venuta sopra l'isola di Malta. Il disegno dell'Isola, delle Zerbe, et la sua descrittione*, s.l. s.a.

[21] Los textos del dibujo son los siguientes: DIVO PHILLP HISP REX Alcala cala de alcala doue stano le galere galeon de portugael T M P L La Baua guardia spagnoli Velles de la gomera el pengnon Casa matta Alamanes Don chiarice de Lyene moros.

la protagonista de los hechos militares, mientras que al fondo se veía el campamento, las posiciones y las tropas en movimiento, en este segundo dibujo el protagonismo lo tienen la artillería y la infantería, mientras que la armada queda al fondo, cerrando el paso y a la espera en un mar calmo. A poniente se ve la cala de Alcalá con galeras fondeadas y el castillo coronándola. Frente al Peñón, al mediodía, está uno de los campamentos ordenados por don García, bajo el gobierno del saboyano señor de Ligny. Diversas compañías cristianas ocupan los altos y mangas de arcabuceros hacen frente a las algaradas de los jinetes moros o "alárabes", como decían en el siglo XVI.

Hacia levante se representa la sierra de La Baba, con su defensa ocupada por una guarnición de españoles, lo que permite la proximidad de la armada a esta zona. Varias galeras, chalupas y bergantines desembarcan hombres y bastimentos en la playa de Vélez. La ciudad, fortificada y coronada por su alminar, se recuesta al amparo de la montaña, y en la playa se aprecian las ruinas del fuerte del Molino y los alemanes en formación con la bandera de la cruz de San Andrés. A la lengua del agua se han dispuesto cinco piezas de batir, que disparan sobre el Peñón. Este es una fuerza muy respetable por la naturaleza y la mano del hombre. En lo más alto está la torre de Pedro Navarro, y más abajo la segunda torre hecha por Muley Mahamet. El resto son defensas más modernas de baluartes y cortinas, obra de turcos. Desde esas defensas se está disparando con artillería a las galeras y a los barcos de abastecimiento.

La pareja de dibujos de Wyngaerde muestran los dos acontecimientos esenciales de la conquista del Peñón de Vélez: la acción naval y la actividad terrestre, plasmados a partir de los datos sacados "ad vivum", como diría el pintor. Es la forma de representar los hechos que gustaba a Felipe II, más próxima a la narración de una crónica, que a la interpretación histórica al modo clásico. Se sigue, pues, la misma pauta que en la representación de la guerra de San Quintín. La importancia que tuvo la empresa era enorme. Recuperar el Peñón de Vélez significó poner en juego un despliegue diplomático sin precedentes y todo el poderío militar de Felipe II, gobernado por el eficacísimo don García de Toledo como Capitán General de la empresa. La acción militar demostró que la guerra no era cosa de corsarios, sino de potencias con medios enormes. Y el Peñón cayó en seis días. Su conquista significó la pérdida del puesto turco más avanzado del Mediterráneo y una fortaleza natural temible. Además, dicha conquista era la primera muestra del carácter ofensivo del poder naval de Felipe II en el Mediterráneo. Fue un rayo de esperanza para enfrentarse al aplastante poder naval otomano. La actividad pirática sufrió un duro golpe, beneficiando el comercio, el transporte y la seguridad general.

El Gran Turco tomó muy buena nota del acontecimiento y preparó la revancha para el año siguiente, con la misma escala colosal que lo había hecho Felipe II. 1565 se presentaba con una perspectiva aterradora, y los avisos de Levante ennegrecían todavía más el panorama

En 1569 se publicó un grabado en Venecia con la toma del Peñón de Vélez, demostrativo del interés que causó en su época esa conquista[22]. La representación parece arrancar de modelos de Antonio de las Viñas, pero al ser un grabado, está la imagen invertida. Franz Hogenberg incluyó el Peñón en el tomo segundo de las Civitates Orbis Terrarum, tanto en la primera edición, Colonia, 1575, como en la segunda, Colonia, 1597, lo que le dará una fama universal. De los dibujos que dieron pie al grabado veneciano, o bien del cuadro que debió existir, se elaboró el dibujo de la toma del Peñón, conservado en la Academia de San Fernando de Madrid, y que procede del Palacio del Pardo. Es una obra del siglo XVII, de un artista del entorno de la Corte, pero no Vicente Carducho, como ya lo desmintiera Pérez Sánchez[23]. La escena está al derecho, con el añadido

[22] BALLINO, G., *De' Disegni delle piu illustri città, & fortezze del mondo, parte I. la quale contiene cinquanta: con una breve historia delle origine & accidenti loro, secondo l'ordine de' tempi*, Venecia, 1569.

[23] PEREZ SANCHEZ, A. E., *Catálogo de dibujos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1967, pp. 48-49. *El mundo que vivió Cervantes*, Catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp. 111, 374-374. GALERA I MONEGAL, M., *Antoon van den Wijgaerde*, pp. 268-269.

del general a caballo, que se supone será don García de Toledo, así como la presencia de soldados, cuyo armamento se corresponde a la época de Felipe II. Durante ese siglo la conquista del Peñón aparece representada en una lámina de 1657[24]. En el siglo XVIII se hará un aguafuerte con la conquista del Peñón, siguiendo la pauta establecida desde el siglo XVI, conservándose un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (Estampas, Invent/19.686). Es francamente notable la abundancia de representaciones de la Conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en contraste con otros hechos tan importantes como él, lo que demuestra el enorme peso de la obra de Antonio de las Viñas, dentro y fuera de España.

[24] *Theatrum in quo visuntur illustriores Hispaniae urbes, Aliaeque ad Orientem & Austrum Civitates celebriores*, Amsterdam, 1657.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# PODER, RELATO Y TERRITORIO EN LA PINTURA DEL SIGLO XVI

ROSA LÓPEZ TORRIJOS
Universidad de Alcalá

Durante el siglo XVI España estuvo presente en la casi totalidad de los conflictos armados europeos y la literatura española contemporánea produjo numerosas obras de pequeño y gran alcance –incluidos numerosos pliegos sueltos– que difundieron popularmente estos hechos históricos.

Algunos de ellos, por su importancia, fueron ampliamente reproducidos por la estampa y están representados en varios palacios europeos, como sucede por ejemplo con la guerra de Sajonia, la conquista de Túnez y la batalla de Lepanto, por citar algunos de los más conocidos[1].

España vivió en estos años un renacer del interés general por la historia con el lógico desarrollo de la correspondiente literatura, aunque, como es sabido, las imágenes de hechos históricos en la pintura española contemporánea son escasísimas sin que hasta ahora podamos dar explicación muy fundamentada a este fenómeno[2].

Este panorama tan árido, iconográficamente hablando, hace que los ciclos históricos pintados en el palacio del Viso sean tan excepcionales, por supuesto en España, pero también en el conjunto europeo.

Fueron pintados por un equipo de pintores genoveses encabezado por Juan Bautista Perolli en los ultimos años de la vida (algunos incluso después) del señor del palacio y de la villa, Don Alvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, el general de la mar más importante del reinado de Felipe II, que participó y en algún caso protagonizó los mayores éxitos navales de la monarquía española en el siglo XVI.

De sus empresas militares dejó memoria permanente en su palacio familiar, al que dedicó mucha atención y dedicación y grandes sumas de dinero. Con ello construyó el mayor relato profano que se conoce en la pintura española del siglo XVI.

La narración cuenta, en tres salas de la parte privada del palacio, las hazañas legendarias de sus antecesores, y en dos salones y dos inmensas galerías de la parte pública o semipública, las hazañas del propio comitente. En las primeras el escenario de los hechos es fantástico y el retrato de

---

[1] Sobre su aparición en palacios italianos véase KLIEMANN, Julian. *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento,* Cinisello Balsamo-Milano 1993, Silvana Editoriale.

[2] Así lo señala por ejemplo, BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. "Hechos y Hazañas. Representaciones históricas del siglo XVI", *El modelo italiano en las las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*. Universidad de Valladolid, 2004, pp. 99-130.

los protagonistas ficticio. En las segundas se buscó un escenario real y se omitió la imagen del héroe y ahora vamos a ver como y hasta donde.

A este escenario real –con cuya denominación ya adelantamos algo de las conclusiones- dedicamos hoy nuestro estudio y alternando los componentes del título de nuestra participación vamos a tratar fundamentalmente del territorio de un relato de poder.

Al hablar de territorio es lógico pensar en un arte descriptivo y relacionarlo con las novedades de una época en la que aparecieron los primeros mapas científicos y las primeras colecciones de obras geográficas y corográficas. Recordemos que según Ptolomeo -en palabras de su traductor italiano Ruscelli- "la geografía es imitación del diseño de toda la parte conocida de la tierra con todas las cosas que universalmente le corresponden. Y es diferente de la corografia porque ésta dividiendo los lugares particulares los expone separadamente y cada uno según él mismo y describe todas las cosas aun las mínimas que se contienen en todas aquellas partes, o lugares que describe como son puertos, ciudades, pueblos […] y otras cosas similares [… ] El fin de la corografia es representar una sola parte así como si [del cuerpo humano] se imitase o pintase una sola oreja o un ojo, mientras que el fin de la geografía es considerar todo en universal, como aquellos que describen o pintan toda una cabeza"[3].

En las pinturas que nosotros vamos a considerar seguidamente se combina la historia, la geografía y la corografía y según el tratamiento que se dé a éstas dos últimas podremos comprobar si en España se practicó realmente el arte descriptivo además del narrativo.

El tema es especialmente apropiado por tratarse de la casa de un militar, pero especialmente experto y profesional de la navegación cuyo conocimiento aprendió en la familia y practicó desde muy joven. Su padre patentó un invento para fortificar las naves de transporte a las Indias, lo que le proporcionó grandes riquezas y una exclusiva que su hijo siguió disfrutando, y éste último hizo también reformas técnicas para mejorar las naves a su servicio. Durante un tiempo la familia no sólo sirvió al rey en su armada sino que hizo asientos de sus propios barcos con el monarca.

Podemos suponer que Bazán estaba habituado al uso de material cartográfico e interesado como el que más por imágenes precisas del territorio de sus numerosísimos viajes. El vivió en una época (1526-1588) en la que se elaboraron los primeros mapas "científicos" y en la que se inició el coleccionismo de cartas geográficas y de vistas de ciudades, es decir, de nuevo material visual sobre el territorio.

Que Bazán tenía un interés prioritario por visualizar y perpetuar en su palacio sus hazañas -hechos históricos por tanto- es obvio pero ¿tuvo interés por representarlos en un territorio real? y ¿dispuso de materiales adecuados para hacerlo?

Dadas las características del personaje y la abundancia de testimonios podemos considerar que estamos ante un caso ejemplar para considerar el interés del arte español por la narración y/o la descripción, entendiendo la segunda, así como la oposición entre ambas, en el sentido en que las presenta Svetlana Alpers en su obra *El arte de describir*[4].

Para contribuir a este debate vamos a examinar algunas de las pinturas del palacio del Viso cuyas fuentes literarias e iconográficas podemos conocer o suponer fundadamente.

El primer ejemplo corresponde a una de las hazañas de Bazán representada en la galería superior de su palacio con motivo de su expedición para cegar la boca del río de Tetuán en el norte

---

[3] [TOLOMEO, Claudio], *La Geografia di Clavdio Tolomeo alessandrino.* Nuouamente tradotta di Greco in Italiano, da Girolamo Rvscelli. Con espositioni del medesimo, particolari di luogo in luogo,&uniuersali sopra tutto il libro, et sopra tutta la Geografia, ò modo di far la descrittione di tutto il mondo.. Et con nuoue &bellissime figure in istampe di rame, oue, oltre alle XXVI antiche di Tolomeo, se ne son'aggiunte XXXVI altre delle moderne. Con la carta da nauicare, &col modo d'intenderla, & d'adoperarla... In Venetia, Appresso Vincenzo Valgrisi, MDLXI.

[4] Madrid, 1987, Hermann Blume. Introducción.

de África, hecho que tuvo lugar en marzo de 1565 según informa el propio Álvaro de Bazán al rey. Una inscripción sobre la pintura da noticia precisa del hecho.

Al parecer, la idea de cegar la boca del río Martil o Tetuán fue de don García de Toledo y tomó forma después de la conquista del Peñón de Vélez. Bazán confirmó al rey la importancia de la idea, señalando que "no hay otro sitio donde los turcos puedan reparar navíos o hacer pie desde Argel hasta el estrecho sino es en este río"[5] y envió un informe sobre el lugar y las posibilidades de realizar la acción: "del rio de Tituan tengo muchos dias ha Relaçion, es buen río tiene la Boca ancha y el suelo de arena unas vezes está en mejor entrada que otras por causa de mouerse el arena de vnas parte a otras conforme a los tiempos que corren. De verano entran galeotas de hasta XXVII bancos [...] de ymbierno [...] qualquier galera [...] entrará olgadamente".

La expedición se prepara con cuidado y secreto, y el día 10 de marzo de 1565 Bazán da cuenta al rey de la operación: el día 8 al amanecer llegó al río de Tetuán con cinco galeras bien armadas, cuatro bergantines de Málaga y dos de Ceuta, cuatro carabelas largas, una galeota y tres chalupas. Saltó él primero con dos barquillas pequeñas "sonde el Rio y aboyelo para que entrasen los navjos por allí", después mandó a su hermano Alonso que saltase "con 400 tiradores con banderas y atambores para dar a entender a los moros que nuestro intención era mas que cegar el río" y cuando comenzó la escaramuza se pusieron en la barra las cuatro caravelas largas, en una orilla la galeota y en otra el bergantín "y con esto se atravesó el río de parte a parte y se anegaron los navíos y quedo hecho un muelle" y en el canal por donde entran en la barra las galeotas se hundieron tres chalupas con piedra y cal con lo que se cegó el río y la canal.

Y para mejor conocimiento del rey le anuncia que le envía una imagen del hecho pintada por el ingeniero que había llevado para realizar la obra "como mas largamente lo vera V.M. por la pintura que embia a V.M. maestre esteuan de guillisastigui que es el maestro mayor que hizo la puente de Zuazo [el famoso puente de Cádiz] y ha venido a mi instancia a hazer esta fabrica".

El relato enviado al rey es lógicamente más extenso que el texto de la inscripción palaciega y varía ligeramente en el número de barcos. Algunos textos contemporáneos cuentan el hecho sin muchos detalles siendo el más explícito Mosquera de Figueroa en su *Elogio al marqués de Santa Cruz*[6]. También lo recoge Pedro de Salazar en su *Hispania Victrix*[7] y apareció igualmente en hojas sueltas, como las conservadas en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional[8].

La pintura del palacio, nos presenta una vista panorámica del lugar con las montañas que rodean la ciudad de Tetuán (Fig. 1). Ésta tiene rasgos genéricos, está amurallada, tiene una fortaleza en el centro donde ondea la bandera de la media luna y edificios más bien europeos (incluso con frontones y órdenes clásicos); destaca solamente un gran vacío en la muralla por donde salen las tropas. Entre la ciudad y el mar se extiende una llanura con la desembocadura del río Martil y varias torres defensivas.

En la desembocadura del río, que es el lugar del hecho que interesa, se ofrece la lucha de musulmanes y cristianos, apoyados éstos por la artillería y las tropas de marina. En primer plano

---

[5] A.M.S.C. Archivo Marqueses de Santa Cruz, leg. 10 nº 17 carta del 3-11-1564.

[6] MOSQUERA DE FIGUEROA, Christoval. *Elogio al retrato del Excelentissimo Señor Don Aluaro de Baçan, Marques de Sancta Cruz, señor de las Villas del Viso y Valdepeñas, Comendador mayor de León, del Consejo de su Magestad, y su Capitan General del mar Oceano, y de la guente de guerra del Reyno de Portugal.* s.l.1586.

[7] *Hispania Victrix. Historia en la qual se cuentan muchas guerras succedidas entre Christianos y infieles assi en mar como en tierra desde el año de mil y quinientos y quarenta y seys hasta el de sessenta y cinco. Con las guerras acontecidas enla Berberia entre el Xarife y los reyes de Marruecos, Fez, y Velez.* Compuesta por Pedro de Salazar vezino de la muy noble villa de Madrid. Dirigida ala S.C.R.M. Del rey Don Philippe segundo Nuestro Señor. Impressa con licencia en Medina del Campo por Vincente de Millis. Año de MDLXX.

[8] *Papeles Varios de Felipe II*. Ms 1750 fol.260ss.

Figura 1. *Cegamiento del río de Tetuán*. Palacio del Viso del Marqués (Ciudad Real).

aparacen las galeras de Bazán y los navíos que cierran la desembocadura del Martil, así como los que sin tripulación van a ser hundidos con la piedra y la cal.

En su carta al rey, Bazán menciona una serie de elementos importantes para saber con que se contaba a la hora de pintar la vista del territorio de Tetuán. Primeramente indica que tiene una relación del río Tetuán, es decir, cuenta con la descripción del lugar no con la imagen; después indica que se ha hecho acompañar del ingeniero Guillisastigui, autor de la fábrica para cegar el río y de la pintura que envía al monarca. Ésta se ha realizado "para ver lo ocurrido" y por tanto podemos suponer que su autor ha tomado nota precisa del entorno próximo (desembocadura del río y circunstancias del hecho) y más general del entorno lejano (montañas, campiña y ciudad). De todo esto podemos extraer varias consecuencias útiles.

Santa Cruz sólo contaba con una descripción escrita del territorio, es decir, no había mapa; para explicar el hecho quiere una imagen y por ello encarga al ingeniero que le acompaña (dibujante por tanto) una pintura (naturalmente puede llamar así a un dibujo o esbozo) y probablemente conserva para sí una copia o réplica de ella que años más tarde pudo servir a los pintores de su palacio para representar esta misma hazaña.

Recuérdese que las imágenes de la costa africana eran manuscritas y escasas hasta que Gastaldi grabó el primer mapa de Africa en ocho hojas (Venecia 1564) y por tanto Bazán se las procuraba por medio de los ingenieros que frecuentemente le acompañaban.

El segundo ejemplo lo tomamos del *Socorro a Ceuta y Tánger,* hecho realizado por Bazán trece años después del anterior.

En diciembre de 1576 Felipe II nombra al marqués de Santa Cruz Capitán General de las galeras de España. Ese mismo año el rey don Sebastián de Portugal, decide aprovechar las disputas entre el heredero del trono marroquí Al Mesluj y su tío Abd el Malek para intervenir en el territorio. Felipe II desaconseja tal acción. El monarca portugués prepara una gran armada de la que forma parte la mayoría de la nobleza lusitana y desembarca en Tánger en julio de 1578. La expedición sigue por tierra hasta Alcazarquivir y allí, en agosto, tiene lugar la confrontación de los ejércitos. El resultado, catastrófico para los portugueses, dejó al país sin rey ni heredero directo, sin gran parte de sus principales dirigentes, con un ejército en ruina y con miles de cautivos en poder de los marroquíes, cuyo rescate habría de cargar pesadamente sobre la economía del país.

Naturalmente esta nueva situación repercutiría de inmediato en la política española sobre Portugal y en la actuación de don Alvaro como general de las galeras de la zona hispano-portuguesa.

España, que mantenía entonces buenas relaciones con Marruecos, intervino en las negociaciones del rescate del cuerpo del rey don Sebastián y de los numerosos cautivos portugueses, siendo el propio marqués de Santa Cruz el que transportase en sus galeras las grandes sumas de dinero que Marruecos exigía.

España había estado siempre muy atenta a la situación de Ceuta y Tánger, tan cercanas a sus costas, y había colaborado frecuentemente con los portugueses en su defensa, especialmente en la de Ceuta, considerada vital para los intereses hispanos.

Estas circunstancias explican que pocos días después de la muerte del rey portugués, Felipe II escriba a don Alvaro comunicándole la noticia y ordenándole ir a Ceuta y Tánger "a requerirles si han menester de algo y proveellas de lo que pidieren". A lo largo de todo el mes el rey envía más cartas pidiendo al marqués que se haga acompañar de Juan Baptista Antonelli, que está en Gibraltar, para que diga lo que se necesita en Ceuta "que es la plaza porque principalmente se ha de mirar", aprobando el envío de unas galeras hacia el cabo de San Vicente y la permanencia de Bazán con el grueso en las cercanías de Tánger, recordándole siempre que Ceuta "es la que más importa".

Bazán cumplió lo que deseaba el rey y dejó en ambas ciudades unos centenares de hombres, sin ninguna otra acción destacable. Esta es tal vez la razón por la que el episodio está ausente en las fuentes literarias habituales sobre la vida del marqués de Santa Cruz[9]. No obstante, de la misión real encomendada a Bazán quedó constancia escrita y visual en su palacio español.

La pintura muestra una vista panorámica de la costa norteafricana (Fig. 2) que como en otros casos, parece tener rasgos genéricos del lugar (montañas) y elementos específicos (bahía e islote en el lateral derecho). Sobre este paisaje se coloca en primer plano una vista de Ceuta y en el extremo derecho otra de Tánger, aludiendo al espacio que las separa geográficamente con la presencia de algunas poblaciones intermedias y la lejanía en que aparece la segunda ciudad.

Las vistas de las ciudades de Ceuta y Tánger coinciden con las incluidas en la obra *Civitates Orbis Terrarum,* en su primer volumen (edición latina de 1572 fol. 56)

Skelton considera que estas vistas fueron dibujadas para ilustrar una crónica portuguesa, como la del obispo Jerónimo Osorio, cuya edición ilustrada se hizo en Colonia en 1574 y cuyos originales ahora desconocidos pudieron ser suministrados por Constanti von Lyskirchen[10] y Vilar

---

[9] Caso por ejemplo de Mosquera y Garibay. Incluso en el *Memorial de los serviçios de la Cassa de los Marqueses de Santa Cruz hechos en discurso de 170 años,* que la nieta del marqués de Santa Cruz presentó al rey en el siglo XVII no se menciona este hecho (A.M.S.C., leg.12 nº 11).

[10] *Braun & Hogenberg Civitates Orbis Terrarum 1572-1618* in six parts... with an introduction by R.A. Skelton. Amsterdam, Theatrum Orbis Terrarum MCMLXV Vol. I. Introducción.

Figura 2. *Socorro a Ceuta y Tánger*. Palacio del Viso del Marqués.

considera que la vista de Ceuta procede de un original portugués perdido, de finales del siglo XV, que sería el más antiguo conocido sobre la ciudad[11]. En ambos casos pues, aunque se desconozca el original se reconoce la fuente portuguesa y al mismo tiempo se admite la escasez de otras fuentes sobre estas ciudades.

En nuestra pintura, si comparamos la imagen de Ceuta (Fig. 3) con la que aparece en *Civitates* (Fig. 4), vemos que se han reducido las murallas que unen el recinto de la ciudad con el del Monte Hacho y lógicamente el arrabal. En el Hacho se conserva la iglesia de Santa Catalina y en la ciudad se ha variado el caserío y cambiado las tres torres musulmanas del grabado por dos claramente cristianas (incluso son visibles sus enormes campanas). El "Castrum" o ciudadela se mantiene igual y con la bandera portuguesa bien visible. También se ha aproximado a la ciudad la fortaleza musulmana de Benuynes, suprimiendo las torres de vigilancia intermedias y colocando detrás una explanada –inexistente en *Civitates*– para situar en ella las tropas musulmanas acercándose a la ciudad, correspondiendo así a los ataques mencionados en la inscripción del palacio.

[11] Sería anterior al llamado plano de la colección Armajao de Lisboa (VILAR, Juan B. y VILAR, María José. *Límites, fortificaciones y evolución urbana de Ceuta (siglos XV -XX) en su cartografía histórica y fuentes inéditas.* Ciudad Autónoma de Ceuta, 2002, Consejería de Educación y Cultura. Archivos y Museos, p.59.

Figura 3. *Socorro a Ceuta y Tánger (det.ciudad de Ceuta)*. Palacio del Viso del Marqués.

En cuanto a Tánger, la vista del Viso (Fig. 5) está girada algunos grados respecto a la que aparece en *Civitates* (Fig. 6) por lo que no se ven las atarazanas. En el recinto amurallado se suprime la doble cortina de murallas en algunas partes y se varían algunas torres y chapiteles; se aminora el caserío y la escalinata de la explanada de la Puerta del Mar y se altera poco la fortaleza de Juan II, al tiempo que se resalta más la fuente situada entre ella y el mar.

En primer plano, a la izquierda, una parte de la armada de Bazán se dirige a Ceuta y un grupo menor va a Tánger. Al ser esta vez una imagen pacífica nos permite contemplar aspectos de la vida diaria de jefes y soldados como conversaciones, juegos, transporte en las balsas, etc.

El interés prioritario de la pintura es el narrativo sin duda, pero como en el caso anterior podemos suponer que había dificultades para lo descriptivo, se aprovechó el material visual disponible para las ciudades –vistas del *Civitates*- y se recurrió a un compendio narrativo y genérico de la costa para el entorno geográfico, probablemente por carecer de mapas también en este caso.

El tercer ejemplo no corresponde a una pintura histórica sino a una pintura corográfica: *la vista de la ciudad de Argel* (Fig. 7), y nos va a permitir ver perfectamente el interés y el uso del material visual en las imágenes del territorio.

La ciudad de Argel es una de las elegidas para la serie de vistas de ciudades que aparecen en las galerías del palacio del Viso, sobre puertas reales o falsas. Esta serie de vistas hacen una vez más de la pintura del Viso un caso excepcional.

Figura 4. Braun y Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum. Vista de Ceuta.* Colonia, I, 1572.

La ciudad de Argel fue durante todo el siglo XVI objetivo importante en las campañas militares españolas y por ello meta frecuente del marqués de Santa Cruz .

Su imagen aparece primeramente en 1541 en un grabado editado por Antonio Salamanca en Roma, con motivo de la expedición de Carlos V contra la ciudad, que fue utilizado después por Bertelli en 1565 y que inspiró otros como el de Cartaro que se utilizaría finalmente para la vista de Argel incluida en *Civitates Orbis Terrarum*, de 1575 (Fig. 8), obra que consagró esta vista como identificativa de la ciudad africana. Los dos últimos ejemplos incluyen además una relación numerada de los lugares más importantes de la ciudad. En ella podemos ver los baluartes y el foso característicos del segundo cinquecento, la amplia alcazaba separada por una muralla de la medina, calles y plazas señaladas por su importancia, mezquitas de altos minaretes y el malecón que une el islote frontal con la ciudad y forma así un puerto fortificado. En el lateral derecho podemos ver el *castro novo* de 1569 que nos ayuda a datar la obra *post quem*.

Figura 5. *Socorro a Ceuta y Tánger, det. ciudad de Tánger.* Palacio del Viso del Marqués.

Figura 6. Braun y Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum. Vista de Tánger. Colonia I,* 1572.

Figura 7. *Argel.* Palacio del Viso del Marqués.

Figura 8. Braun y Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum. Vista de Argel.* Colonia, II, 1575.

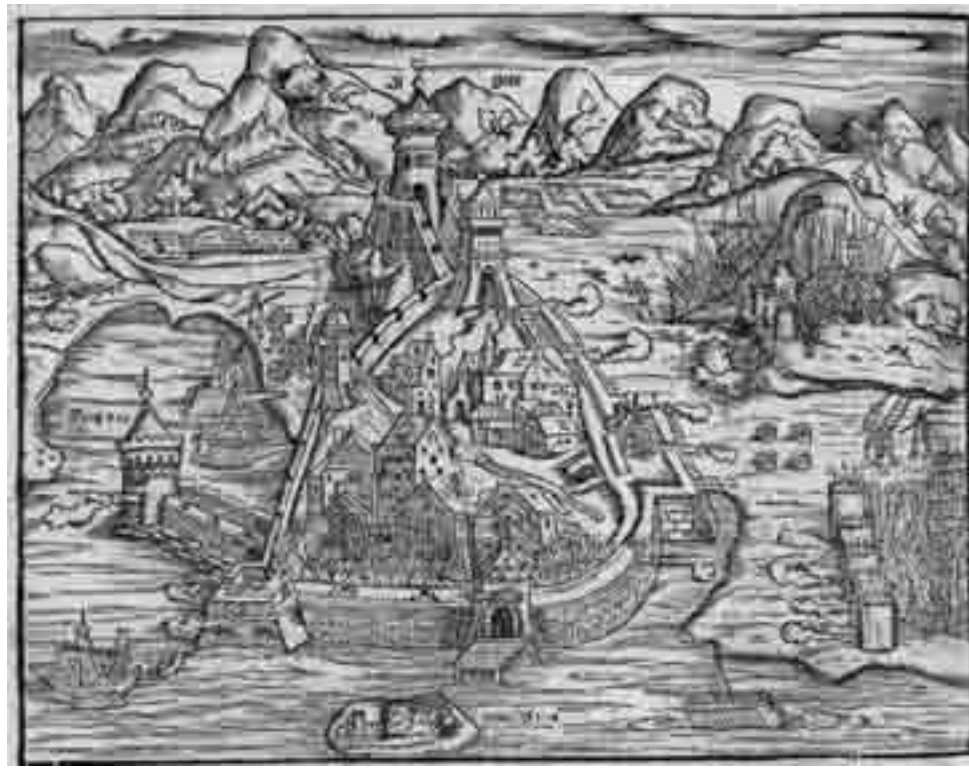


Figura 9. Münster, S. *Cosmographia. Vista de Argel.* Basilea, 1550.

Pero hay otra vista de Argel más antigua y diferente que aparece ilustrando la *Cosmographia* de Münster[12]. En ella (Fig. 9) podemos ver una muralla de sillares almohadillados, con sus baluartes y artillería, una puerta que comunica la ciudad con el mar y otra que la comunica con la alcazaba. También podemos ver el corredor amurallado que une el interior de la ciudad con el arsenal con su nombre en alemán y el caserío de contrucciones elevadas y con pronunciadas vertientes a dos aguas, más propias de la ciudad en que se editó el libro. Próximo a la puerta del mar vemos una isla rotulada como *Iulia Cesarea* el nombre que Ptolomeo daba al después llamado peñón de Argel. Por el texto de Münster sabemos que la imagen corresponde a la campaña de Carlos V contra Argel en 1541[13] y por eso vemos que la artillería dispara a las tropas que rodean la ciudad y que hay otras agrupadas junto a la puerta del mar. Esta imagen, con ligeras variaciones, aparece también en la obra *Rerum a Carolo V Caesare Augusto in Africa bello gestarum*[14] de 1554.

---

[12] MUNSTERO, Sebast. *Cosmographiae uniuersalis Lib. VI in quibus, iuxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, Omnium habitabilis orbis partium situs, ppriae q. dotes. Regionum Topographicae effigies. Terrae ingenia, quibus sit ut tam differentes & uarias specie res, & animatas & inanimatas, ferat. Animalium peregrinorum naturae & picturae. Nobiliorum ciuitatum icones & descriptiones. Regnorum initia, incrementa & translationes. Omnium gentium mores, leges, religio, res gestae, mutationes: Item regum & principum genealogiae.* Basileae apvd Henrichvm Petri, mense Martio anno salvtis M.D.L.

[13] *Ibidem* fol.1122

[14] *Rerum a Carolo.V. Caesare Avgvsto in Africa bello gestarum Commentarij* elegantissimis iconibus ad historiam accommodis illustrati. Authorum Elenchum, è quorum monumentis hoc Opus constat, sequens pagella indicabit. Antverpiae, Apud Ioan Bellerum, sub Insigni Falconis MDLIIII.

Si observamos ahora la vista de Argel pintada en el palacio español podemos ver claramente que está inspirada tanto en la Argel de Münster como en la vista de *Civitates* aunque añadiendo algunos otros elementos.

Al igual que la imagen de la *Cosmographia* la parte meridional de la ciudad tiene murallas de perfil curvo y castillo fortificado unido a la ciudad por un pasadizo; torre albarrana a oriente –aunque en el Viso se desliga totalmente del arsenal-; en el baluarte rectangular de poniente podemos ver el mismo soporte de la artillería y el puente de madera que lleva a los pozos de agua dulce, salvando el foso. El paisaje sin embargo es distinto, tiene menos montañas y más vegetación y las escenas son ahora de paz.

Pero si miramos a la parte norte de la ciudad podremos ver la inspiración en la vista de *Civitates*. Por ejemplo, la muralla norte de Argel tiene baluartes típicos del siglo XVI y varias puertas hacia el mar; en el interior de la ciudad podemos ver una muralla seguida que separa alcazaba y medina, convirtiendo lo que considerábamos alcazaba en Münster en una especie de torre real al final de la alcazaba.

Como en la vista de *Civitates* existe una relación alfabetizada y numerada de los elementos destacados de la ciudad podremos identificar a través de ella algunos elementos de la vista del palacio del Viso. Así, por ejemplo, vemos que en el palacio español se han reducido las torres pero se han mantenido los balaurtes de Baba Azen (L) y de Cochiaperi (M ); las tres puertas del arsenal (B), el baluarte de la marina (N), la puerta de la marina con su patio intermedio (D) y el muelle que va hacia el peñón y que forma el puerto. En el interior de la ciudad vemos que se destacan algunos edificios como la alhóndiga de los cereales (38), la casa de los jenízaros (M), las atarazanas (B) (aunque éstas están representadas sin embargo a mayor escala y con sus características naves alargadas de cubierta a dos aguas), la gran mezquita Giumma (Q), el nuevo palacio real de la marina (15), la casa de los Mocharreri (M), las dos puertas que unen medina y alcazaba (F) y la plaza de los arcabuceros y del pescado (1). En cuanto a las fortificaciones exteriores, en el Viso puede verse la huella del fuerte de los siete lados con la bandera roja con la media luna.

Así pues, el Argel pintado en El Viso es una elaboración original de los pintores a partir de dos modelos proporcionados por el marqués, lo que supone que él tenía el grabado de Cartaro o un ejemplar de *Civitates* y el libro de la *Cosmographia.*

Con todo esto podemos ver el material con el que trabajaron los pintores para la visualización del territorio: pinturas o dibujos hechos ex profeso para don Alvaro de Bazán, grabados independientes o ilustrativos de libros y relaciones de los hechos. Inspirándose en ellos los pintores genoveses dieron importancia a los detalles geográficos más significativos para la historia narrada y a aquellas construcciones que identificaban específicamente a una ciudad.

Algunas noticias del archivo familiar de los Bazán nos ayudan a conocer los bienes del marqués de Santa Cruz relacionados con la iconografia de su palacio y con sus intereses preferentes.

En el inventario hecho a la muerte de Bazán en Lisboa se señalan: un libro de marear iluminado por de dentro y por de fuera con cuero colorado y con escudos de las armas de bazan; una carta de marear con su funda de lienzo vieja y una carta de marear sin palo. Y entre los bienes inventariados en el palacio del Viso encontramos “un mapamundi biejo y un lienco pintado el peñon de belez de la gomera”. Asímismo sabemos que en la batalla de Lepanto se cogió al turco un libro de cartas muy rico que se entregó a Bazán; y también que en 1572, cuando el marqués vivía en Nápoles, pagó a un librero genovés 14 ducados por un libro de Cosmographia[15].

La posesión de cartas y libros de marear era lógica en un marino así como los libros de Cosmografía, que incluían descripciones de tierras y en ocasiones conocimientos matemáticos y técnicos

[15] A.M.S.C. leg. 21 nº 1.

importantes para la representación del territorio; algunos poseían además ilustraciones con informaciones valiosísimas cuando no se disponía de modernas cartas geográficas y vistas de ciudades cuya información era asímismo importante para un militar.

Precisamente la edición de 1575 de la *Cosmographia* de Pedro Apiano[16] en español, que contiene las correcciones y ampliaciones de Gemma Frisio, está dedicada "al sr. Francisco Duarte, Proueedor de las armadas y exercitos de su M. y de su Consejo de guerra, &c. mi Señor", personaje muy cercano a Bazán. A su casa dedica un soneto Mosquera de Figueroa[17], auditor de la armada que acompañó a Bazán durante su estancia en Portugal y en la campaña de las Azores. Él fue el autor de programas e inscripciones del palacio del Viso y en su *Comentario en breve compendio de disciplina militar, en que se escriue la jornada de las islas de los Açores*[18] cita como fuentes a Apiano (anteriormente citado), Ortelio (que había editado en Amberes en 1570, su famoso *Theatrum orbis terrarum*) y Jeronimo Ruscelo (el traductor italiano de la *Geografía* de Ptolomeo[19]).

Extraña no obstante que haya pocos testimonios de la posesión de mapas por parte de Bazán pero cabe recordar que en España y Portugal la producción cartográfica era manual y se controlaba estrictamente por razones de seguridad. Felipe II que hizo importantísimos encargos topográficos y otorgó el título de cartógrafo o geógrafo del rey a holandeses como Frisio, Ortelius y Sgrootenius, cuyas ediciones cartográficas amparaba y amaba, mantuvo un control riguroso sobre la información elaborada en la Casa de la Contratación de Sevilla.

Todo el material español (y más tarde el portugués) lógicamente llegaba a poder de Bazán, dados sus cargos y responsabilidades máximas en la mar y en la guerra, pero de ello pocos testimonios quedan en sus bienes personales (y solo referente a Portugal). Otro tipo de material es el encargado por el propio Bazán a partir de su estrecha relación con los ingenieros militares, a quienes transportaba en sus naves y acompañaba e informaba en la revisión de puertos y fortificaciones. Los testimonios a este respecto son numerosos, a veces citados anónimamente ("un ingeniero alemán") y en general de forma expresa –como hemos visto anteriormente con Guillisastigui y Antonelli.

Ellos proporcionaron imágenes a Bazán que luego él aprovechó para usos varios. Una buena prueba puede ser el lienzo citado, del Peñon de Velez que bien pudo inspirarse en las imágenes de la conquista del Peñón en 1564 que Wyngaerde hizo sobre el terreno y en cuya toma participó Bazán. Y lo mismo podríamos decir de las campañas de Lepanto y las Azores.

La posesión de lienzos referentes a sus campañas militares, que luego fueron también representadas en los muros del palacio nos indica que el interés prioritario de Bazán fue el relato de sus hazañas y que a pesar del conocimiento e interés profesional por el material cartográfico y aun contando con la relativa escasez de él, el aspecto descriptivo no fue prioritario para el marqués de Santa Cruz, verificando con ello una vez más que en España se potenciaba el arte narrativo sobre el descriptivo.

---

16 *Cosmographia de Pe dro Apiano corregida y añadida por Gemma Frisio, Medico y Mathematico. La manera de descriuir y situar los Lugares, con el Vso del Anillo Astronomico, del mismo Auctor Gemma Frisio. El sitio y Descripcion delas Indias y Mundo Nueuo, sacada de la Historia de Francisco Lopez de Gomara, y de la Cosmographia de Ieronymo Giraua Tarragonez*, En Anvers, Por Iuan Bellero al Aguila de Oro. MDLXXV.

17 *Obras. I.Poesías inéditas.* Edición y prólogo Guillermo Diaz-Plaja, Madrid, 1955 p. 203.

18 En Madrid, Por Luis Sanchez, 1596.

19 Veáse más arriba nota 3.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LOS MANUSCRITOS ILUMINADOS Y LA CORTE ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI: EL MINIATURISTA MANUEL DENIS

JUANA HIDALGO OGÁYAR
Universidad de Alcalá

Las relaciones comerciales que se venían dando entre Castilla y Flandes en el transcurso del siglo XV, a las que se sumaron, a finales de la centuria, las misiones diplomáticas habidas entre los Reyes Católicos y Maximiliano de Austria con motivo de las uniones matrimoniales entre sus respectivos hijos, fueron causa, entre otras cosas, de que la reina Isabel llegara a poseer varios manuscritos iluminados de origen flamenco. Dichas adquisiciones se vieron incrementadas en la familia real por la estancia de la infanta Juana en los Países Bajos a raíz de su boda con Felipe "el Hermoso" y porque Carlos, el hijo de ambos y futuro rey de España, había nacido y se había criado en Gante.

Por esta razón, la historiografía artística ha optado por seguir considerando que muchos de los códices decorados con miniaturas, pertenecientes al entorno familiar de Carlos I y que, después, fueron heredados por Felipe II habían sido realizados en Flandes, buscando como artífice de ellos al más famoso miniaturista del siglo XVI en ese país y que fue Simón Bening o Simón de Brujas, como entonces era conocido.

Sin embargo, en los últimos años, han salido a la luz una serie de documentos que han servido para descubrir que la emperatriz Isabel creó en la corte española un "scriptorium" palatino que funcionó durante buena parte del siglo XVI y que contó con la presencia de escribanos, calígrafos e iluminadores. Como calígrafo destacó Pedro Morán, probablemente era hijo o pariente de Juan de Mora, que fue escribano de libros de la Capilla en tiempos de Isabel la Católica, y como iluminadores encontramos a: Manuel Denis y Diego de Arroyo[1]. Curiosamente en la relación de los servidores de las Casas Reales en la Corte de Carlos V sólo figuran como iluminadores: Diego de Arroyo (1530-1539) y Pedro Morán (1532-1539), este último, también, aparece como escribano de capilla, mientras que Manuel Denis es situado entre los mozos de capilla hasta 1539[2]; sin embargo, en 1538, la Emperatriz mandaba pagar a Denis 26.000 maravedíes por ciertas historias que iluminó en un misal para la Capilla[3]. Tras el fallecimiento de la reina Isabel de Aviz, Arroyo,

---

[1] GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: *La Librería rica de Felipe II. Estudio histórico y catalogación,* Madrid, 1998, pp. 85-91 y GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L.: *Regia Biblioteca, el libro en la corte española de Carlos V,* Mérida, 2005, 2 vols., tomo II, pp. 57-78.

[2] MARTÍNEZ MILLÁN, J. *La Corte de Carlos V. Los servidores de las Casas Reales,* vol. V, Madrid, 2000, p. 89.

[3] GONZALO SÁNCHEZ-MELERO, J.L.: op. cit., 1998, p. 87.

natural de Toledo, se asentó en la Casa del Príncipe como repostero de capilla y en 1548 fue nombrado rey de armas en la Casa de Borgoña del príncipe, de cuyo séquito formó parte en la jornada de 1548. Un hijo suyo, del mismo nombre, fue capellán en la Casa de Castilla del Emperador y de la reina Juana desde 1551 hasta el segundo tercio de 1564[4]. Por su parte, Manuel Denis pasó a ser repostero de estrado y mesa en la Casa de las infantas pasando en ese mismo puesto a la Casa de la infanta Juana el 15 de noviembre de 1549, en la que sirvió hasta el primer tercio de 1552. Entre 1549 y 1551 estuvo adscrito como repostero de estrados a la Casa de la regente María de Austria[5]. Pero, durante esos años, ninguno de los dos abandonó, al parecer, su labor de miniaturista y ambos siguieron realizando trabajos de iluminación para la familia real, aunque no todos estos encargos tuvieron como destino la decoración de manuscritos, sino que, también, algunos consistieron en retratos de pequeño tamaño.

La creación de un "scriptorium" palatino por parte de Isabel de Portugal se debió, sin duda, al deseo de poder contar en su corte con personas que fueran capaces de escribir e iluminar aquellas obras destinadas, sobre todo, a fines litúrgicos, sin necesidad de recurrir, en todo momento, al mercado foráneo. De este modo la esposa de Carlos I no hacía otra cosa que imitar lo que había visto en la corte de su padre Manuel I, quien, en 1518, concedió el puesto de "oficial de heráldica" al iluminador holandés Antonio de Holanda (nacido alrededor de 1480), puesto que siguió desempeñando bajo el reinado de Juan III. Durante esos años Holanda se encargó de iluminar breviarios, salterios, misales, libros de coro, crónicas y, probablemente, obras genealógicas, además de textos para varios miembros de la familia real portuguesa. Se sabe que en 1534 visitó Toledo donde pintó, más bien iluminó pues, al parecer, eran sobre pergamino, los retratos del emperador Carlos V y de su esposa Isabel y, en 1553, su hijo Francisco de Holanda todavía le menciona cuando escribe a Miguel Ángel. Debió morir unos años más tarde[6].

El estilo de Antonio de Holanda, dada su procedencia (había nacido en los Países Bajos septentrionales y se había formado en Flandes), estaba en la línea de los maestros flamencos, maestros cuyas obras eran entonces muy apreciadas por toda Europa. Uno de los encargos más interesantes con los que se enfrentó Antonio de Holanda y de lo que existe documentación fue la iluminación de "La Genealogía del Infante Don Fernando de Portugal" (British Library, Additional Ms. 12531). Este códice fue encargado por el infante Don Fernando, hermano del rey Juan III de Portugal y de la emperatriz Isabel, a Simón Bening y a Antonio de Holanda. Las circunstancias de la elaboración de esta genealogía se conocen gracias a Damiao de Gois (1501-1573), humanista portugués, historiador y diplomático, que vivió en Amberes y que escribió sobre ellas en su crónica del rey Manuel I. Bening iluminó sólo cinco folios de los 13 que contiene, mientras que Holanda, además de hacer el dibujo de todos los folios, iluminó siete. Este trabajo conjunto de ambos maestros debió de ser de gran utilidad para difundir el estilo de Simón Bening en el taller de iluminación que regentaba Antonio de Holanda en la corte portuguesa y, curiosamente en ese taller y no en otro, es donde debió iniciar su aprendizaje Manuel Denis, por lo que el joven aprendiz, aparte de recibir la normal influencia del maestro, pudo conocer con bastante detenimiento la manera de hacer de uno de los más afamados iluminadores de aquel entonces, Bening, por lo que no dudamos en afirmar que el estilo de Denis, por lo menos durante los primeros años, tuvo que estar dentro de la órbita flamenca e, incluso, intentando asemejarse al reconocido maestro

[4] MARTÍNEZ MILLÁN. J.: op. cit., p. 69.

[5] MARTÍNEZ MILLÁN, J.: op. cit. p. 141.

[6] CATÁLOGO: *Renaissance Painting in Manuscrits-Treasures from the British Library,* New York, 1983.

de Brujas[7]. Este aspecto es fundamental para comprender el por qué la historiografía se ha equivocado a la hora de atribuir obras, ya que algunas, como se venía afirmando hasta ahora, no fueron realizadas por Simón Bening sino que fueron ejecutadas por Manuel Denis, tal como explicaremos más adelante.

Asimismo, durante aquellos años, otra obra de Bening llegó a la corte portuguesa, fue la que se conoce como "Libro de Horas de Bella da Costa" (Nueva York, The Pierpont Morgan Library, M. 399). Este manuscrito fue iluminado, hacia 1515, por el citado maestro de Brujas para Joao Rodrigues de Sá, pero, rápidamente, hacia 1520, fue adquirido por Álvaro da Costa, chambelán del rey Manuel I de Portugal, según lo atestigua la presencia de su escudo en el códice. Es, sin duda, una de las obras más ambiciosas de este maestro, pues contiene más de 100 miniaturas y orlas historiadas, en algunas de ellas contó con la colaboración del Maestro del Libro de Oraciones de hacia 1500; su calendario tal vez sea uno de los primeros, dentro de la iluminación flamenca, que presenta miniaturas sin orlas que ocupan la totalidad de la página, rodeadas, tan sólo, por una simple moldura.

Como dijimos unas líneas más arriba, Isabel de Portugal, cuando se desposó con Carlos I, decidió crear un "scriptorium" palatino, ya que, en esos momentos, no existía ninguno en la corte española, pues el anterior "scriptorium" de tiempos de Isabel la Católica se había disuelto tras fallecer ésta en 1504 y ni el rey Fernando el Católico, ni Felipe el Hermoso, ni Juana la Loca, ni el infante don Fernando (hermano de Carlos I) habían generado un "scriptorium" de la importancia del anterior[8]. En él Isabel de Aviz contó, como ya apuntamos, con los servicios de dos iluminadores: Diego de Arroyo y Manuel Denis. Hasta ahora se sabía algo más de Diego de Arroyo[9], así su probable nacimiento hacia 1498, su posible viaje a Italia en torno a 1520 y su participación en el "scriptorium" de la catedral de Toledo, donde está documentada su intervención en la iluminación del Misal Rico de Cisneros. Se supone que fue discípulo de Bernardino de Canderroa, de Francisco de Buitrago y de Juan Correa del Vivar. En el año 1530, aprovechando una estancia de la corte en Toledo, pasó al servicio de la Emperatriz como mozo de capilla y, a partir de 1533, empieza a ser citado en los documentos como "yluminador de la serenísima emperatriz"[10]. Esta mención como iluminador ha hecho que se le atribuyan la casi totalidad de obras miniadas salidas del taller cortesano durante esos años, por ejemplo el célebre códice de la "Genealogía de los Reyes de España" de Alonso de Cartagena (Biblioteca Nacional de Madrid, vitr. 19-2)[11]; la decoración de varias sillas de montar conservadas, hoy día, en la Real Armería de Madrid[12]; un "Inventario iluminado", nombre con el que son conocidos dos libros conservados en la Real Armería madrileña (N. 18)m y que contienen dibujos acuarelados de las armas, armaduras, vestidos, sillas,

---

[7] La imitación del estilo y la técnica de un maestro por otro no debía ser extraño en aquel tiempo, por ejemplo, hoy día, se ha podido descubrir que Isabel la Católica encargó a Juan de Flandes que hiciera una copia del "Tríptico de la Virgen" de Rogier van der Weyden, tabla que había sido comprada por Juan II de Castilla y donada después al monasterio de Miraflores de Burgos. El resultado fue tan perfecto que, hasta hace muy poco tiempo y sólo gracias a la utilización de las nuevas técnicas (rayos infrarrojos, dendrocronología), no se ha podido descubrir cual era la original de van der Weyden y cual la copia de Juan de Flandes: MARTENS, M.P.J. Y PEETERS, N.: "El Renacimiento en el mundo flamenco y las relaciones artísticas con España" en Catálogo de la exposición *Erasmo en España,* Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002, pp. 159-167.

[8] GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit., 1998, p. 85 y 2005, tomo II, p. 57.

[9] Las primeras noticias biográficas de Arroyo las recoge CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Madrid, 1800, t. I, p. 76.

[10] GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit., 1998, p. 88 y 2005, tomo II, p. 62.

[11] MUNTADA, A.: "Un ejemplar de la Genealogía de los Reyes de España de Alonso de Cartagena en manos de la emperatriz Isabel de Portugal", *Bulletí del Museo Nacional d´Art de Catalunya,* 2 (1994), pp. 169-184.

[12] RUIZ ALCÓN, M.T.: "Real Armería: Sillas de montar de Diego de Arroyo", *Reales Sitios,* nº 37, 1973, pp. 49-54.

bardas y banderas de Carlos V[13] y, además, algunos libros de devoción y un conjunto de pequeños retratos iluminados de la familia real que aparecen citados todos ellos en el inventario de Felipe II[14]. Por lo que respecta a Manuel Denis, los conocimientos sobre su trabajo se reducían, hasta fechas muy recientes, a su participación en la traducción al castellano del tratado *Da Pintura Antiga* escrito por su compatriota Francisco de Holanda. Ahora nosotros vamos a incrementar su producción con una obra documentada, ya que hemos averiguado que a él se debe la iluminación del manuscrito conservado, hoy día, en la Biblioteca Chester Beatty de Dublín, conocido como "Rosarium" (Ms. Western 99) y que hasta ahora venía siendo atribuido al famoso miniaturista Simón Bening.

En los últimos años se han publicado una serie de datos sobre Manuel Denis, extraídos, sobre todo, del Archivo de Simancas, que han permitido empezar a conocer su trabajo como iluminador y pintor dentro de la corte española del siglo XVI[15]. De las dos facetas, la de iluminador es la que más nos interesa y será sobre la que, fundamentalmente, trataremos a continuación.

Entre la documentación publicada referente a este artista nos ha llamado la atención una obra que figura entre las joyas de Isabel de Portugal que se inventariaron a su muerte y que aparecía redactada de la siguiente manera: "*un librico del rosario de nuestra señora yluminado por manuel denjs"*[16]. Según la profesora María José Redondo no se trataba de un libro de lectura, sino de una alhaja en forma de libro, como atestigua su inclusión en el grupo de pomos y otros colgantes, y cuya descripción es como pieza, de oro fino, con "*dos manezicas y dos asicas de que se cuelga y peso una ochava y çinquenta granos"*. Por su parte José Luis Gonzalo Sánchez-Molero ha publicado el inventario que se hizo, en 1539, de la biblioteca de la emperatriz Isabel de Portugal, tras su fallecimiento, donde figuran ochenta y cuatro volúmenes en dos grandes secciones: los libros guarnecidos de oro y plata, y los que no tenían piezas de este metal[17]. Allí, entre los libros guarnecidos de oro y plata se puede leer: *"Un librico chiquito de oro del rrosario de nuestra señora yluminado, que tiene dos manezicas y dos asicas de que se cuelga, que pesó el oro una ochava e çinquenta granos oro fino, tasado en seys ducados el oro y el librico, estava cargado este partido en el cargo de pieças de oro de todas suertes"*. "Se tacha, y al margen se indica la razón": *"Pasado en quenta por mandamiento de los testamentarios de su mag. porque se dio al prínçipe nuestro señor"*. Como podemos comprobar tras la lectura de ambos documentos, los dos, sin ninguna duda, hacen referencia a la misma obra y ésta no es una alhaja sino un pequeño libro del rosario de Nuestra Señora, que estaba iluminado, tenía una rica encuadernación, llevaba unas diminutas asas que servían para colgarlo y poderlo llevar encima, pasó a ser propiedad del príncipe Felipe y, además, y esto es lo más interesante para nosotros, había sido iluminado por Manuel Denis. Ahora bien, ¿es posible identificar este ejemplar con alguno de los que se conservan en la actualidad?, creemos que sí, que se puede identificar con el manuscrito denominado "Rosarium", conservado, hoy día, en la Biblioteca Chester Beatty de Dublín (Ms. Western 99)[18], y cuya iluminación Judith A. Testa atribuyó a Simón Bening[19] y, a partir de ella, todos los demás historiadores han

13 GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit. 1998, p. 89 y 2005, tomo II, p. 71.

14 GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit. 1998, p. 89 y 2005, tomo II, p. 64.

15 GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit. 1998 y 2005 y REDONDO CANTERA, M.J. Y SERRAO, V.: "El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real", *El arte foráneo en España, presencia e influencia, XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte,* Madrid, 2005, pp. 61-78.

16 REDONDO CANTERA, M.J. Y SERRAO, V.: op. cit., p. 63.

17 GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit., 2005, tomo I, p. 175-181.

18 Esta identificación, aunque manteniendo la atribución a Bening, ya la había sugerido GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit., 1998, pp. 674-675.

19 TESTA, J. A.: "The Beatty Rosarium reconstructed: A Manuscript with Excised Miniatures by Simon Bening", *Oud Holland*, 98, 1984, pp. 189-236.

Figura 1: Manuel Denis, *"Rosarium" Nacimiento de la Virgen (fol. 14r),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

Figura 2: Manuel Denis, *"Rosarium" Anunciación (fol. 16r),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

mantenido[20]. Por tanto, nos encontramos con el primer trabajo de iluminación documentado de Denís y que podemos considerar absolutamente fiable, ya que fueron otros dos miniaturistas, Diego de Arroyo y su discípulo Francisco de Buitrago, los encargados de tasar los libros de la emperatriz Isabel a su muerte en 1539[21].

Las coincidencias entre el "Rosarium" de la Biblioteca Chester Beatty de Dublín y los datos documentales son las siguientes:

1º Los documentos se refieren no a un libro pequeño sino a uno muy pequeño, definiéndolo como "*un librico chiquito",* el códice de la Chester Beatty mide tan sólo 12,4 x 8,4 cm.
2º Se dice, también, que es un libro del "Rosarium de Nuestra Señora" y en el ejemplar de Dublín, en el folio 3r, en letra de la época se lee: "*Síguese la vida de christo. En modo de Rosario con las oraciones principales que nuestra sancta madre yglesia canta en sus*

TESTA, J.A.: *Rosarium, libro de estudio que acompaña al facsíml del manuscrito Rosarium de la Biblioteca Chester Beatty de Dublín,* Madrid, editorial Casariego, 1987.

[20] Como obra de Simón Bening sigue figurando en el Catálogo de la exposición *Illuminating the Renaissance, the triumph of Flemish Manuscript painting in Europe,* Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2003, pp. 478-480.

[21] DOCAMPO, J.: "El Breviario de Carlos V: estudio del códice y sus miniaturas", *Reales Sitios,* 145, 2000, pp. 29-39 y GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J.L.: op. cit., 2005, tomo I, pp. 222-223.

Figura 3: Manuel Denis, *"Rosarium" Visitación (fol. 16v),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

Figura 4: Manuel Denis, *"Rosarium" Circuncisión (fol. 20r),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

Figura 5: Manuel Denis, *"Rosarium" Bautismo (fol. 24v),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

Figura 6: Manuel Denis, *"Rosarium" Flagelación (fol. 34v),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

Figura 7: Manuel Denis, *"Rosarium" Ecce Homo (fol. 36v),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

Figura 8: Manuel Denis, *"Rosarium" Virgen con Niño (fol. 44v),* Dublín, Biblioteca Chester Beatty, Ms. W 99.

*festividades. Va al principio una oración devotíssima de Sant Agustin; y al cabo otra de nuestra Señora"*.

3º Asimismo se alude a que fue entregado al príncipe Felipe y en el códice citado, en un folio añadido, está escrito lo siguiente: "*Cornilis Ulfeldt a eu ce livre lequel autresfois a appartenu au Roy D´espagne Philippe II, astheure le dict livre a esté donné par le soubisigné à son Exellence Mons. Le Compte Vrangel, General Gouverneur en Pomeranie. 1652* (firmado) *Cornilis Ulfeldt, Grand Maistre du Royaume de Danemarc",* es decir, un individuo llamado Cornelius Ulfeldt, que firmaba como "Gran Maestro del Reino de Dinamarca" dedicó, en 1652, este libro, del que decía que había pertenecido a Felipe II, a su excelencia el señor Conde Vrangel, General Gobernador en Pomerania.

Así pues, las citadas razones nos han llevado a afirmar que los mencionados documentos se refieren al "Rosarium" conservado, hoy día, en la Biblioteca Chester Beatty de Dublín y que, por tanto, nos encontramos ante una obra iluminada por Manuel Denis.

El "Rosarium" es un códice miniado que mide, como hemos apuntado unas líneas más arriba, 12,4 x 8,4 cm., excepto el folio 1, que es de 10,9 x 8,4 cm. (este último, decorado con una miniatura, fue incorporado algo después). Consta de seis cuadernillos originales de vitela fina más dos folios dobles añadidos, uno al principio y otro al final, más la miniatura del folio 1. De los 46 folios que contiene, 18 están decorados con miniaturas que ocupan toda la página, 26 muestran el texto de las oraciones, en el que hay iniciales doradas sobre fondo rojo o azul, un folio lleva escrita la

presentación del libro con letras doradas y otro aparece en blanco. Tanto las miniaturas como el texto están enmarcados por finas molduras doradas que simulan marcos pictóricos. Todos los márgenes de los folios originales más la totalidad de los folios añadidos están teñidos de púrpura, color imperial que, aunque aparecía en algunos códices flamencos de finales del siglo XV, su práctica había caído en total desuso, lo que indica la regia categoría de su propietario.

Judith A. Testa, aunque creyó que este códice era obra de Simón Bening y que, por dicha razón, fue realizado en Flandes, había observado que tanto la letra minúscula gótica, usada en la mayor parte de la escritura, como la inscripción en español escrita en oro que aparece en el recto del segundo folio y que describe el contenido del libro, fueron obra de un escriba hispano, lo mismo que la oración del final dedicada a la Virgen, redactada con el tipo de letra llamada antigua y utilizando en ella una tinta de color blanco. Después de conocer documentalmente que este códice fue hecho en el "scriptorium" palatino creado por Isabel de Portugal y para uso personal de la citada reina, podemos corroborar que Testa había acertado en adscribir la autoría de la escritura al ámbito español, añadiendo nosotros ahora el nombre del calígrafo Pedro Morán, cuyo cargo como escribano de capilla lo convierte en la persona más idónea para ejecutar este trabajo.

Por su parte, las miniaturas fueron realizadas por Manuel Denis, tal como dice el documento, aclarándose, así, otro de los aspectos más controvertidos de este manuscrito, como es que las escenas iluminadas estén situadas en el recto y vuelto del mismo folio, excepto tres, teniendo siempre enfrente el texto al que hacen referencia, cuando lo habitual en los trabajos de Bening era dejar un lado de la hoja para la miniatura y el otro para el texto o utilizar el lado vuelto con una pintura, mientras el recto de la misma página quedaba vacío, siempre que la imagen se insertara con posterioridad.

En total son 33 miniaturas, de las que todas menos una (la que se encuentra al principio y muestra la figura de Jesús de tres cuartos, con el rostro de perfil, como si fuera un retrato) presentan el mismo estilo. En ellas se representan, con sentido narrativo, la vida de María y la vida y pasión de Cristo, a lo que se añade una imagen de la Virgen Inmaculada al comienzo y otra de la Virgen con el Niño al final. Dichas escenas están concebidas para ayudar al espectador en su meditación sobre esos momentos tan cruciales de la historia de la Sagrada Familia, permitiendo la total identificación con ellos. El orden de las miniaturas es el siguiente: Virgen Inmaculada (fol. 12v), Nacimiento de la Virgen (fol. 14r) (Fig. 1), Presentación de María en el templo (fol. 14v), Anunciación (fol. 16r) (Fig. 2), Visitación (fol. 16v) (Fig. 3), Asunción (fol. 18r), Natividad (fol. 18v), Circuncisión (fol. 20r) (Fig. 4), Adoración de los Magos (fol. 20v), Presentación del Niño (fol. 22r), Matanza de los inocentes (fol. 22v), El Niño Jesús en el templo (fol. 24r), El Bautismo (fol. 24v) (Fig. 5), La Tentación (fol. 26r), La Transfiguración (fol. 26v), Entrada de Cristo en Jerusalén (fol. 28r), La Última Cena (fol. 28v), La Agonía en el Huerto (fol. 30r), El Beso de Judas y el Prendimiento de Cristo (fol. 30v), Cristo ante Anás (fol. 32r), Cristo ante Pilatos (fol. 32v), Cristo ante Herodes (fol. 34r), La Flagelación (fol. 34v) (Fig. 6), Cristo con la corona de espinas (fol. 36r), Ecce Homo (fol. 36v) (Fig. 7), Cristo con la cruz a cuestas (fol. 38r), La Crucifixión (fol. 38v), La Lamentación (fol. 40r), La Resurrección (fol. 40v), La Ascensión (fol. 42r), Pentecostés (fol. 42v) y Virgen con el Niño (fol. 44v) (Fig. 8). El estilo que muestran todas ellas está dentro de la órbita flamenca, en la que, como ya dijimos, se había formado Manuel Denis con su más que probable maestro Antonio de Holanda. A su lado la huella de Bening está presente, pero también la de Horenbout y la de Gerard Davis, además de los grabados de Schongauer, Durero y Lucas van Leyden como inspiradores de muchas de las composiciones. Por ejemplo las que muestran la Anunciación, Visitación, Natividad, Circuncisión, Adoración de los Magos y Entrada en Jerusalén guardan cierta analogía con las mismas escenas realizadas por Gerard Horenbout para completar las Horas Sforza (British Library, Add. Ms. 62997r), cuando éstas pertenecían a Margarita de Austria. Por su parte la Anunciación, la Circuncisión, el Bautismo, la Entrada en Jerusalén, Cristo ante Anás, Cristo ante Pilatos, Cristo ante Herodes, la Flagelación, la Coronación de

espinas y el Ecce Homo se asemejan a los mismos temas del Libro de Oraciones del Cardenal Alberto de Brandemburgo (Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 19), considerada una de las mejores obras de Simón Bening y la única que se cree firmada al mostrar el monograma "SB" en la orla del folio 336; su realización se sitúa entre 1525 y 1530. Recientemente se ha observado que muchas de las escenas de este último manuscrito siguen grabados de Durero y de Martín Schongauer[22], pues, al parecer, en esos años, era bastante normal que, en los talleres de iluminación, se contara con un repertorio importante de estampas que sirvieran como fuente de inspiración para muchos miniaturistas[23], aunque, también, cabe pensar que estos mismos grabadores se basaran en obras flamencas iluminadas para la creación de sus grabados, de ahí que no resulte extraño encontrar composiciones que se repitan una y otra vez, aunque pertenezcan a maestros diferentes. En el "Rosarium" de Dublín la Epifanía, la Flagelación y el Ecce Homo copian, claramente, grabados de Schongauer. Por su parte las escenas de la Inmaculada, Visitación y Transfiguración son semejantes a las del Breviario Grimani (Venecia, Biblioteca Nacional Marciana, Ms. Lat. I,99,2138), mientras que el Nacimiento de la Virgen se desarrolla en un escenario semejante al Nacimiento del Bautista del Breviario Grimani y la Última Cena es igual a la que se sitúa al fondo del Lavatorio de pies del citado Breviario. Asimismo la Visitación, la Presentación del Niño en el Templo y la Ascensión guardan parecido con las mismas escenas que decoran el manuscrito conocido como "Rosario de Juana la Loca" (repartido entre la Fitzwilliam Library de Cambridge, Ms. 257 a, b y la Boston Public Library, Ms. med. 35), mientras que el Niño Jesús en el Templo se asemeja al mismo tema de un "Rosario" que figuraba en el catálogo XXVII, año 1991, con el número 34, de los anticuarios Heribert Tenschert y cuya reproducción aparece en el Catálogo de la exposición "Flemish illuminated Manuscripts, 1475-1550"[24]. Estos dos últimos manuscritos sí responden a la estructura del Rosario que se fue elaborando desde la Alta Edad Media y que alcanzó su apogeo y su formato tradicional en el siglo XVI debido al Papa Pío V, pues constan de 15 textos piadosos correspondientes a los 15 misterios alusivos a la vida de Cristo y la Virgen y cada uno de ellos se acompaña por la recitación de un Paternóster y diez Avemarías. Sin embargo, el manuscrito de la Biblioteca Chester Beatty de Dublín, aunque es denominado "Rosarium" al comienzo del libro, posee 31 textos piadosos acompañados por otras tantas Avemarías, pero sin Paternóster.

Por la semejanza que presentan las miniaturas de ambos Rosarios con las del manuscrito de Dublín y por tener, además, las oraciones escritas en castellano creemos que estos dos ejemplares podrían haberse realizado en el "scriptorium" palatino creado por Isabel de Portugal para que fueran utilizados, probablemente, por sus hijas, María y Juana, no sólo para el rezo cotidiano, sino también para su aprendizaje en la lectura. A ellos habría que añadir, quizás, el códice conocido como "Las Horas de Isabel de Portugal" (Biblioteca Hunttington, San Marino, HM 1162), en cuyos folios 10v y 48v, están dibujados los escudos de Carlos V e Isabel de Avis.

Respecto a la miniatura que decora el folio 1r y que muestra la imagen de Jesús, de tres cuartos y con el rostro de perfil, parece algo posterior al resto de las iluminaciones, aunque pensamos

---

22 KREN, T.: "New Directions in Manuscript Painting, circa 1510-1561" en *Illuminating the Renaissance, the triumph of Flemish Manuscript painting in Europe,* Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2003, p. 456.

23 "Se conoce que Pieter van Middembliic (1481/82-1490) y Martín van Axele (1490-92), dos proveedores de estampas, fueron miembros de la Gilda de Iluminadores de Brujas en la segunda mitad del siglo XV, lo que certifica el uso de éstas por los ilustradores de manuscritos" en VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F.: "Préstamos e influencias extranjeras en la miniatura hispanoflamenca castellana: 1450-1500", *El arte foráneo en España, presencia e influencia, XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte,* Madrid, 2005, p. 232.

24 SMEYERS, M.: "Late-Gothic miniature art in Flanders 1475-1550" en el Catálogo de la exposición *Flemish Illuminated Manuscripts, 1475-1550,* Bélgica, 1996, p. 34.

que podría ser, también, obra de Manuel Denis. En ella se ha querido representar a Cristo a manera de un pequeño retrato sobre pergamino, semejante a los que por entonces tanto Denis como Arroyo hacían de la familia real y que aparecen mencionados, por ejemplo, en los inventarios de Felipe II o de Juana de Austria. Su impronta italiana, bastante veneciana, puede evocar el estilo de Tiziano o de Sebastián del Piombo, y esto nos hace recordar la reciente atribución que se ha hecho a Manuel Denis de la tabla que reproduce el "Cristo Portacroce" del Piombo, que se encuentra en el convento de San José de Ávila y que lleva la firma "DIONISI FACIEBAT"[25]. El original del maestro italiano, pintado sobre pizarra entre 1531 y 1537, perteneció en origen a Fernando de Silva, IV Conde de Cifuentes y se supone que éste la trajo a España cuando, en 1537, se reincorporó al servicio real como Mayordomo Mayor de la Casa de la Emperatriz después de haber sido embajador de Carlos V en Roma. Son años, por tanto, en los que la pintura italiana comienza a ser valorada en la corte española (recordemos, también, los encargos a Tiziano), de ahí que Manuel Denis intente adaptarse a los nuevos tiempos y la miniatura añadida en el folio 1r del "Rosarium", representando a Jesucristo, probablemente suya y realizada con toda seguridad cuando el libro pasó a ser propiedad de Felipe II, se acomode al nuevo estilo.

[25] REDONDO CANTERA, M.J. Y SERRAO, V.: op. cit., p. 66.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# UN GOBERNADOR MILITAR ESPAÑOL DE BOHEMIA Y SU MECENAZGO ARTÍSTICO. BALTAZAR MARRADAS Y VICH (VIQUE) PALLAS, MECENAS EN PRAGA, EN EL SIGLO XVII

PAVEL ŠTĚPÁNEK
Palacky University, Olomouc-Praga, Chequia

**1.** En las confusas condiciones sociopolíticas en la Europa Central de los comienzos del siglo XVII se avecinaba un conflicto que tendría consecuencias en cierto modo desastrosas para los países que forman la actual república Checa (El Reino de Bohemia y que incluía Moravia y Silesia). Los habitantes de Praga, como sede del imperio de los Habsburgo, siendo protestantes, calvinistas o utraquistas (descendientes de los huistas del s. XV), estaban en contra de la casa de Austria sea por motivos religiosos, sea nacionales.

La lucha entre los estados checos (nobles), en gran parte partidarios de la reforma calvinista-luterana (pero había una nobleza, la más fuerte, que no cedía nada de sus posiciones católicas) de una parte y de otra, la casa de Austria, apoyada por España, tuvo como resultado una conflagración a nivel europeo - la Guerra de los Treinta años.

Limitémonos ahora al periodo de la primera contrarreforma en Bohemia, son portadores de ella, en primer lugar, los jesuitas; de entre los demás, escojo un ejemplo raro pero característico desde muchos puntos de vista: al general de los ejércitos imperiales y gobernador militar de Bohemia, Baltazar Marradas y Vique, de origen valenciano, que se convierte en un mecenas, en algunas obras realizadas en Bohemia, sobre todo Praga, aunque estudiadas con debida atención sólo en los últimos años. Pero antes de entrar en el tema de lleno, recordemos aquí algunos hechos históricos importantes (conocidos por los checos pero no así por los españoles) para situarnos mejor.

Para situarnos mejor en el tiempo y escenario, hay que recordar que en 1618 se produce el levantamiento de los estados protestantes de Bohemia que terminan por llevar a cabo la llamada defenestración de Praga por haber tirado los protestantes a los cancilleres católicos del país –quienes representaban al Rey y Emperador Fernando II, residente en aquel tiempo en Viena– desde las ventanas del castillo de Praga.

Luego siguen actividades militares que acaban el día 8 de Noviembre de 1620, en la batalla en la Montaña Blanca (Monte Blanco, Monte Albo), una colina en las proximidades de Praga, donde España ayudó a los Habsburgo de Viena y sus aliados, habiendo conseguido una gran victoria la parte católica. Con la derrota de los protestantes, los países checos quedaron sometidos directamente a la casa de Austria por un periodo de trescientos años y en él se reintegraron a la religión católica, al mundo latino.

Entre otras cosas interesantes, en la batalla intervino decisivamente otro español, un monje aragonés, de nombre civil Domingo Ruzola (Dominico a Jesu Maria), insistiendo, antes de

comenzar la batalla, en que los generales y oficiales imperiales pasasen al ataque inmediato, aunque no disponían de tantos soldados como deseaban, confiando que Dios les procurase la victoria, cosa que ocurrió. Esta victoria es, junto con la posterior batalla en Nordlingen en 1634, fecha de inicio de importantes actividades de la contrareforma, religiosa, política y artística, en Europa Central.

La victoria del Cardenal Infante en Nordlingen llevó a la firma de la paz en Praga con la cual terminó la tercera fase de la Guerra de los treinta años, que había comenzado en el mismo sitio con la rebelión protestante. El prestigio de los Austria y el peso político de los católicos checos, la llamada *facción española*, que existía desde la época de los primeros embajadores de España en Praga, ante todo Guillermo de San Clemente, iba en aumento, y la situación, especialmente en Praga, se consolidó casi enseguida tras esa victoria. Fue mérito, entre otros, del general español Baltazar Marradas.

A propóstio de la facción española, hay que declarar que, sin embargo, no todos los checos eran luteranos o calvinistas. Más bien, esta fe se difundía sobre todo entre los alemanes residentes en Bohemia. Había en Praga un reducido, pero fuerte grupo de aristocracia checa católica que desarrollaba una imponente actividad política y cultural ya desde el siglo XVI, encabezado por embajadores españoles y, de lado local, por miembos de familia checo-española Pernstejn/Pernestan (como los llamaban los españoles)–Manrique de Lara. Una de sus hijas, Polixena, se casó con otro señor hispanófilo, Zdeněk Vojtěch (Sidonio Adalberto) de Lobkowicz, canciller del reino checo quien había visitado España con anterioridad en misiones diplomáticas. Hasta hoy quedan en la República checa sus descencientes quienes además, recuperaron en parte sus propiedades confiscadas por los comunistas. La citada facción española fue apoyada también por otros españoles que llegaron a Bohemia tanto antes como después de la Batalla en la Montaña Blanca. Cada uno desarrolla, a su modo, una labor que lleva a hispanizar ideológicamente a Bohemia.

De entre los militares – generales y comandantes españoles que decidieron la citada batalla, por ejemplo, Felipe de Areyzaga, Martín Huerta, Montenegro, Verdugo y otros, sobresale precisamente la figura del general Baltazar Marradas y Vique, quien, aparte de ser un hombre de armas, lo era también de arte (Marte-Arte).

El general Baltazar Marradas y Vique (Vich, en catalán), de origen valenciano (nacido en 1560 en Valencia, muerto en 1638 en Praga), pasó casi toda la vida al servicio de los Austria vieneses. Su papel histórico en la formación del país recatolizado fue ampliamente reconstruido recientemente[1]. Había entrado al servicio del Emperador a los diecinueve años, y desde el primer momento se distinguió por su valor, pues con enorme arrojo, asaltó solo la muralla de la plaza de Alba Iulia (Weisenburg, Kolosvár) en la zona de Siete Castillos, hoy Rumanía, en aquella época la Gran Hungría, siendo herido de gravedad.

Llegó a Praga en el momento en que moría su tío, el embajador de España ante la corte imperial en Praga, quien pasó en la capital checa toda su vida, unos 27 años, y fue enterrado en la iglesia de Santo Tomás. Fue Guillermo de San Clemente, otro mecenas español y cabeza de la *facción española*[2]. Aun tan joven, Marradas tenía una experiencia bélica anterior, como caballero de la orden de Malta, según la tradición recogida por Diego Duque de Estrada[3]. En el primer momento, Marradas se mantenía en la Embajada, la cual disponía de un grupo de soldados; con cincuenta de ellos salió

[1] Josef Forbelský, *Španělě, Říše a Čechy v 16. a 17. století. Osudy generála Baltazara Marradase* (Los españoles, el Imperio y Bohemia en los s. XVI y XVII. Destinos del general Baltazar Marradas), Praha: Vyšehrad 2006. Véase mi reseña, rec: Historie. Josef Forbelský, *Španělě, Říše a Čechy v* 16. a 17. století. (Vyšehrad), *Lidové noviny*, 18. 11. 2006, edice Orientace/Knihovna, p. VI.

[2] Pavel Štěpánek, Guillem Ramon de Santcliment i de Centelles. *Revista de Llibreria Antiquaria* (Barcelona), octubre 1986, č.12, s. 24-27.

[3] Forbelský, op. cit., p. 17.

al encuentro del Emperador Matías, cuando éste venía a Praga para tomar el gobierno. Oportunamente cumplía misiones diplomáticas, por la confianza que tenía en él el Emperador Fernando II.

Profundizando en su biografía, D. Baltazar Marradas, participó en 1617 en la guerra con Venecia y en 1618 destacó bajo Buquoy en la batalla de Lomnice (Bohemia del sur, 9 de noviembre). Después de 1618 contrató su propio regimiento de caballería, con el cual luchó en Bohemia del Sur. El año 1619 fue colocado a la cabeza de los batallones pagados por España al Emperador, y llevó a cabo una guerrilla infructuosa contra el general protestante Mansfeld en Bohemia del Sur.

Sirvió a los emperadores Rodolfo II, Matías y Fernando II, siendo nombrado mariscal de campo en 1626 por este último Emperador, lo cual fue una satisfacción para él, pues el gran duque de Frydlán, el generalísimo Wallenstein, lo había degradado antes, y entonces se entiende que Marradas colaborara en su liquidación, cuando es dada a conocer su traición, real o supuesta[4]. Es que, Marradas fue, tiempos atrás, oponente y enemigo de Wallenstein, en cuya caida colaboró con otro general al servicio de los españoles, el italiano Ottavio Piccolomini de Aragona. No vamos a seguir sus peripecias, sólo mencionaremos una parte de su compleja personalidad; además, no fue el único español que a la sazón estuvo activo en Bohemia. Mencionemos, de pasada, a los militares Paradís de Echaide, Huerta, Areyzaga, Verdugo,[5] etc.

El año de 1621 fue elevado a conde (hrabě) y el siguiente nombrado general de caballería; con ello recibió varios poblados (Mladá Vožice, Šelnberk, Červená Lhota (dueño en 1621)[6], Doubravice, Suchá, Chženovice, el castillo de Rudolfov, y sobre todo el señorío de Hluboká (Framberg, Frauenberg). También obtuvo la ciudad de Vodñany. En 1623 y 24 luchó en Hungría contra Bethlen, y después, en 1625 fue enviado con una misión diplomática a Viena. Sometido a Wallenstein primero en grado de mero coronel (lo cual Marradas no le ha olvidado nunca a su jefe), el año 1626 llegó a ser mariscal del campo y el año 1627 general-lugarteniente. Encargado de la direccion de la defensa contra la invasión sajona en Bohemia, Marradas parece que no se hizo valer demasiado. Valdštejn le confirmó en el cargo de gobernador de Bohemia para proteger Silesia y Lusacia contra los sajones, pero no resistió en una serie de refriegas, casi perdiendo Silesia, por lo cual Wallenstein le revocó de su cargo. Desde enconces, Marradas vivió en Hluboká, y a principios del año 1634 colaboró en la caída de Wallenstein, lo cual le valió 124.000 florines de premio. Participó en cierta medida en las negociaciones de la paz de Praga (1635) pero luego se retiró. Fernando III le nombró consejero secreto y lo confirmó como gobernador de Bohemia. Parece que Marradas fue personalmente valiente soldado, pero sus dotes de estratega y comandante independiente eran menores, y tampoco era hombre muy diplomático. El propio Wallenstein le había caracterizado oportunamente: Don Baltazar es un buen caballero, pero parece que las cosas estaban en algún caso un poco por encima de él. Se guarda un retrato suyo en el Museo Militar y existen también grabados de la época[7].

Fue miembro de los Caballeros de Malta, y como tal, un año antes de morir, llevó a cabo una fundación que sigue existitendo en Malta[8]. En realidad está enterrado en la Iglesia dominicana de

---

[4] Las más recientes tendencias de la interpretación del problema Wallenstein fueron resumidas, aunque no analizadas hasta el último detalle, por Josef Kollmann, *Valdštejnův konec. Historie druhého generalátu 1631-1634.* Academia Praha 2001, 276 págs. (Reseñado por Marie Koldinská, Zase ta věčná valdštejnská otázka. Dnes, 3. V. 2001.). Kollmann se inclina a la opinión de que Wallenstein no fue traidor, sino traicionado.

[5] Sobre éste último véase Viz Ludwig Igály-Igálfy, Verdugové, hrabata z Talavery v Čechách a ve Slezsku, *Heraldika a genealogie* XXIII, 1990, č. 3, s. 121-131.

[6] Jakub Pavel - Eva Šamánková, *České Budějovice.* Praha 1979, p.10 dice que en la época del levantamiento protestante fue propietario de Červená Lhota el señor Bohuslav Růt, protestante, pero que no había tomado parte en el mismo. Apesar de ello, y contra todas las protestas, Marradas le había confiscado esta localidad así como las otras propiedades.

[7] *Ottův slovník naučný,* Praha 16, 1900, pp. 890-891. autor (Hfn). Para su actividad de confiscacion en Bohemia véase T. Bílek, *Dějiny konfiskací v Čechách* po r. 1618. Praha.

[8] Debo al sr. M. Camilleri, Director, la confirmación de la existencia del manuscrito original, Treas. A 72, de la Fondazione Marradas, hecha por don Balthasar Marradas en 1637, un año antes de su muerte. Existe un manuscrito, que se encuentra en

San Gil, en la calle Husova. No puede sorprender entonces que junto con Wallenstein y Michna, Marradas sea considerado como la persona más importante de Praga después de la batalla en la Montaña Blanca[9].

La figura de Marradas suele ponerse como ejemplo de soldados españoles que escalaron, gracias a su valor y astucia, altos puestos sociales: conde del sacro Imperio, Señor de Fraumberg ó Frauenberg – hoy es Hluboká, al sur de Bohemia, Vogitz ( en checo Vožice) y Budian (Vodňany), ciudades cercanas a Hluboká, comendador de la Almunia, del supremo Consejo de Guerra del Emperador Fernando II, caballero de su Cámara, capitán de los archeros de su guardia, coronel de mil quinientos caballos, capitán general de toda la caballería de sus ejércitos y mariscal de campo general, del supremo Consjeo de Guerra de la Majestad Católica y su coronel entretenido en Alemania. Fue activo sobre todo en el territorio del Reino de Bohemia, llegando a ser Gobernador militar del país checo tras la confrontación de los Estados Protestantes de Bohemia y el gobierno legal de los Austria de Viena, en el momento crítico que desembocó en la batalla en la Montaña Blanca.

**2.** Por coincidencia, últimamente comienza a resurgir la parte cultural de sus intervenciones[10], pero dado el desconocimiento general y mutuo de los resultados publicados en España y en Chequia, respectivamente, o del material plástico de parte de los historiadores, le dedico a Baltazar Marradas este estudio pre-sintético, pues sigo el asunto desde la aparición de un retablo transportable que mandó construir en Bohemia para ser enviado a España, donde hace dos decenios fue identificado[11].

Este personaje, a quien le persigue – como a todos los españoles activos en el territorio de Bohemia – la leyenda negra (menos alguna honrosa excepción[12]), calificándolo de "pérfido" y de adjetivos similares[13] y se mostró no solamente como un militar multifacético, sino también un

---

la Biblioteca Nacional de Malta. (3 Septiembre de 2006) Véase tambiéjn http://www.libraries.gov.mt. Según Mencl, (nota , ibid.) fue gran prior.

9 Alžběta Birnbaumová, *Tyršův dům v Praze.* Praha 1948, p. 9.

10 Ivana Panochová, Marradasova fundace pro malostranský kostel P. Marie Vítězné a Giovanni Pattista Pieroni, in: *Pictura verba cupit.* Praga 2006, p. 441-448. Es sobre todo su tesis de doctorado *Mezi zbraněmi mlčí múzy. Protobaroko v české a moravské architektuře 1620-1650 a jeho donátorské pozadí. Stylová, funkční a ideová analýza* (Entre armas silencian musas. El protobarroco en la arquitectura checa y morava de 1620 a 1650 y su trasfondo de donantes) defendido en la Universidad Palackého de Olomouc, en 2004, de donde sale también su artículo recién publicado en alemán con un breve resumen en checo: Offiziere und Rivalen Albrecht von Waldsteins als Stifter von Bauwerken in der Zeit des Dreissigjaehrigen Kriegs in Boehmen un Maehren (Oficiales y rivales de Adalberto de Wallenstein en el papel de donantes arquitectónicos en Bohemia y Moravia), *Umění* LIV, 2006, nr. 6, pp. 492-503. Así, esta joven investigadora comienza a llenar las lagunas del conocimineto del lado positivo de Marradas y otros militares.

11 Está en una colección privada de Zaragoza, procedente de una colección de Pamplona. Se trata de un pequeño retablo de plata, en parte dorada fundida, cincelada y grabada Tiene 47,5 cm de altura, con las figuras de remate, 41 cm de altura con la concrestaría y 39 sin ella, y el tríptico abierto mide 27 x 3627,2 x 11,5 cm la base. La estatuilla de San Miguel mide 15 cm, y 6,5 cm las de los Magos. Lo más precioso para nuestro caso son los datos por el reverso de la parte central del tríptico y que transcribo del catálogo...: *EL GENERAL CONDE / MARRADAS, ANO 1630 / EN EL REYNO DE BOE/MIA MANDO HACER/ESTE RELICARIO Y PONER / EN EL ESTAS SANTISIMAS / RELIQVIAS LA CAVSA/ PORQUE Y DE DONDE ELLAS VIENEN SE VEE POR LAS /VERDADERAS Y AVTENTICAS / FEES ESTAN CERRADAS/EN EL PIE ESTE MESMO/RELICARIO.* Escudo sobrepuesto por delante al pie del tríptico, con corona de conde y detrás Cruz de San Juan de Malta, cuartelado de veneras y tercias de ondas en palo, el segundo, tercias en faja, el tercero águila explayada coronada y el cuarto adiestrado con dos calderos y equipolado de castillos y leones. Falta el adorno de remate del lado derecho, abajo. Véase José Manuel Cruz Valdovinos: *Platería europea en España, 1300-1700,* Madrid, Sala de Exposiciones de la Fundación Central Hispano 15 de octubre a 14 de diciembre de 1997, nº de cat. 63, pp. 214-217. (Agradezco a J. F. Esteban y María haberme proporcionado informaciones y copias).

12 Václav Mencl, Praha, Praha 1969, p. 123 dice que Marradas celebró la victoria en la Montaña Blanca, "hay que decirlo, dignamente".

13 Tomáš V. Bílek, *Reformace katolická neboli obnovení náboženství katolického v Království českém po bitvě Bělohorské. Dle původních pramenů…* (Reforma católica o sea renovación de la religión católica en el Reino de Bohemia tras la batalla de la Montaña Blanca. Según fuentes originales...), Praha 1892, especialmente pp. 44-164.

mecenas importante. Ni su retrato anónimo, pero identificado con un rótulo, en el Museo de Valencia, ha mercido hasta ahora mucha atención. Sólo en el s. XX, Marradas se convierte en héroe de un cuento, de un escritor checo de orientación católica[14].

Son testimonio de sus actividades altamente positivas e importantes las siguientes:

1) Cuando dominó militarmente la situacion en Bohemia después de la famosa batalla, Marradas, gobernador militar del país, encarga y manda reconstruir en torno a 1640 la iglesia de Santa María de la Victoria, originalmente luterana, hoy iglesia del Niño Jesús de Praga[15], donde se venera hasta hoy la esculturita del famoso niño Jesús de Praga. También puede observarse hasta hoy el escudo de armas de este soldado español en la fachada de la citada iglesia. Esta es la primera iglesia barroca de Praga al estilo de Il Gesú, de Roma, aunque de carácter libre.
2) Marradas intervino de alguna forma en que el más famoso de los pintores barrocos entones vivo, Pedro Pablo Rubens hiciera dos excelentes cuadros para la iglesia de Santo Tomás de Praga (hoy, los originales están en la Galería Nacional de Praga y en la iglesia, sólo copias). Por lo menos participó en la inauguración y presentación al público, y posiblemente incluso en la recaudación del dinero para pagar dos cuadros de Rubens, destinados para la iglesia de los monjes agustinos descalzos, de reforma española[16], iglesia que servía como parroquia para los extranjeros que vivían en Praga, sobre todo en la corte de Rodolfo II. (Es su tío Guillermo de San Clemente que contribuyó a su decoración en más de una oportunidad: tumba, cuadro en la sacristía)[17].

   El retablo mayor fue inaugurado el día 25 de abril en presencia de aristocratas y personajes importantes entre los cuales se citan expresamente el conde de Colloredo y el general Marradas[18]. Se trató, sin duda, de un encargo de prestigio.

   Resulta interesante anotar también que el Martirio de Santo Tomás tiene ciertos parentescos formales con el cuadro de San Andrés del Hospital Real de los Flamencos en Madrid, donde está documentado el día 24 de abril de 1939, o sea, exactamente un año más tarde que el de Praga. El cuadro madrileño está ligeramente reducido en tamaño y la expresion de la cara de los dos mártires es sin rodeos, tan parecida que hasta choca, igual que los brazos de los sayones. Se sabe bien que las escenas del martirio formaron parte de la lucha contra las doctrinas herejes, tan actuales en aquella época. Desde el punto de vista compositivo, está probado de sobra que el origen de la expresión de la grandeza moral con la cual

---

[14] Jaroslav Durych, Budějovická louka, véase http://www.blisty.cz/files/isarc/9912/19991230b.html.

[15] Pero hay que recordar la historia del Niño Jesús de Praga: el año de 1555, el futuro canciller del Reino de Bohemia, Vratislao de Pernestán contrajo matrimonio con María Manrique de Lara (y Mendoza) la cual, a su muerte en 1628, legó un recuerdo familiar, la estatua de cera española, (según algunos recibida de manos de la propia Santa Teresa de Ávila), a la iglesia, antes luterana, que se convertirá en 1620 en la actual de Santa María de la Victoria. Sí, se trata de la estatua del Niño Jesús de Praga, de tanta devoción en España y los países españoles. Sobre el asunto véase entre otros libros uno en castellano: Josef Forbelsk_ - Mojmír Horyna - Royt, *El Niño Jesús de Praga,* Praha 1994.

[16] Jaromír Šíp, *Pocta Rubensovi (k 400. výročí narození).* Národní galerie, Praha, prosinec 1977 - leden 1978, č. kat. 5, nestr. - Luboš Konečný, Rubensovo umučení sv. Tomáše: ikonografický komentář, *Umění* XXI, 1978, č. 3, s. 211-244. No sorprenderá entonces, que el tema de los lienzos fuera inspirado en las consideraciones filosóficas del español Pedro de Ribadeneira, cuyo tratado hasta hoy está guardado en la biblioteca Lobkowicz, depositada hasta hace poco, en la Biblioteca Nacional de Praga. El costo de 945 florines fueron a cargo del prior del mismo, Jan Svitavský. Pero como esta iglesia fue no sólo monacal, sino también una parroquia que servía ante todo a la colonia de los flamencos católicos residentes en Praga y a los españoles. Se reunían allí también miembros de las misiones diplomáticas ante la corte imperial. Está enterrado aquí el embajador de San Clemente. Este hecho permite suponer que participaron en una recolecta para tal proposito los que acudían allá.

[17] Štěpánek, Guillem, op. cit.

[18] Según Hana Seifertová, "Universitní teze F. L. z Martinic a její ikonologický program", *Umění* XX, 1972, s. 15.

resiste la víctima el martirio, es heredera directa del grupo escultórico del Laoconte, descubierto poco antes de haber llegado Rubens a Roma, y del que ha dejado un dibujo, conservado en La Ambrosiana de Milano[19]. Para entender mejor el tema, penetrar mejor en el tema, cabría sumergirse en el contexto del lugar y tiempo, pero la obligatoria brevedad de la ponencia me obliga a reducir a un esquema muy breve, a trazarlo con unas pinceladas quizás demasiado apresuradas[20].

3) Parece que Marradas es uno de los que interviene a que Fernando II enviara a los monjes de Montserrat a Praga, de cuya Virgen, la Moreneta, fue un gran devoto, según se desprende del hecho de que encarga un cuadro que representa a la Virgen de Montserrat, destinado al retablo mayor de la ciudad de Vodñany, hoy en el Museo local, en el cual aparece retratado como donante, junto con su hermano[21]. Asimismo, no es de extrañar que este general de origen catalán a quien conocemos por un retrato que se ecuentra hoy en el Museo Militar de Praga, fuera también el que colaborara, quizás, a que vinieran a Praga los llamados monjes negros, benedictinos de Montserrat, para ocupar el vacío monasterio que servía hasta entonces a la liturgia eslava (cosa que puede compararse con la liturgia mozárabe en la catedral de Toledo). Es de sobra conocido el papel cultural que jugaron los benedictinos de Montserrat en la cultura y la vida religiosa en Europa Central. Sólo puede recordarse que en el siglo XVII ocuparon el monasterio de Emaus de Praga que fue tradicionalmente sede de monjes de liturgia eslava establecidos ya en la época de Carlos IV (fundado en 1347). En esta ocasión, el monasterio fue provisto de mobiliario, ofrecido por generales españoles y varios señores feudales. Entre ellos, sabemos, por documento, había un altar, hoy destruido, realizado por encargo del general Marradas.

   Durante cien años los abades del monassterio praguense fueron españoles. El sucesor de Peñalosa, Juan Caramuel de Lobkowicz fue, por línea de su abuela, de origen checo; el tercer prior fue Isidoro de Cruz, Antonio de Sotomayor, y el cuarto Diego (Didacus a) Cambero (1678-1700). En el transcurso de los trabajos de renovación bajo el primer prior, fue colocada en el portal del monasterio también una copia de piedra de la virgen de Montserrat y otras de San Benito y Santa Escolástica. En torno a ella fueron pintados unos cuadros; entre ellos uno de Montserrat con insignias reales y un letrero en latín (quitado en 1848). El ya conocido conde Baltazar de Marradas, mandó construir en 1640 un nuevo altar

---

[19] En ambos caso Rubens aprovecha la composiciones de Oto van Veen de los años 1594-99. Al mismo tiempo el musculoso hombre que tira la piedra se encuentra tanto en el cuadro de Praga como en el de *Hercules luchando con Anteo,* destinado para el Alcázar de Madrid que lo concluyo Jordaens a la muerte de Rubens.

[20] Apóstol Tomás llamado Didymos, o sea, gemelo, fue arquitecto y albañil, según la tradición legendaria, por lo cual en la Edad Media se le tenía por protector y patrono de los albañiles. En el evangelio no hay referencia a este tipo de actividades en las tres noticias acerca de él. Se le da por apóstol de Abisinia, Persia y Baktra, o sea, del actual Afganistan, Uzbekistan y Tadzikistan. Desde ahí pasó a China, donde fue venerado sobre todo en la ciduad de Ta-mo según informa el P. Vittorio Ricci, OP.: *De China,* Tomás sale para la India, donde a los cristianos se les llama hasta hoy Tomasenses o Cristanos de Tomás, y siguen observando ritos antiguos. Tomás fue martirizado por orden del rey indio Mazda, por denuncia de los hombres de esa nación, pues sus mujeres, cautivadas por las ideas del cristianismo, se negaban a convivir con sus maridos paganos y estos pidieron que fuera liquidado el causante, es decir el Apóstol. Suele considersarse por el lugar de su martiro el sitio llamado Majlalpur (antes Calamina), cerca de Madras.

A su vez, el elefante es, en el s. XVII, símbolo de piedad y pudor, las columnas salomónicas recuerdan las tapicerías que encargó, según proyectos de Rubens, Isabel Clara Eurgenia para las Descalzas Reales en el taller bruselense de Jan Raes y Cacobo Geubels. El origen de religiones asiatiacas americanas se buscó en aquella época en Egipto.

[21] Pavel Štěpánek, *Les Influències Catalanes al Monestir d'Emaús de Praga (1635-1871),* texto de conferencias pronunciadas en catalán en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi, de Barcelona, en el Monasterio de Montserrat y en el Col.loqui de Catalanística, en la Universidad Carolina en Praga, en 2003. En checo, se está imprimiendo la contribución al simposio organizado por la dra. Klára Benešovská, del Instituto de Historia del Arte de la Academia de Ciencias de la República Checa.

mayor, que a la manera del retablo español cubría todo el presbiterio, y en el mismo estilo, fueron realizados dos altares – retablos laterales, el de Santiago, pagado por Enrique Paradís de Echaide, y el de la Virgen, pagado por otro general español, Martín Huerta[22]. Sobre uno de los altares del monasterio fue colocada la escultura policromada de la Virgen de Montserrat que trajo a Praga Benito Peñalosa. Lo mismo pasó con el retablo mayor que mandó hacer en 1640 en la iglesia del monasterio de Emaus, donde, como ya habíamos notado, ayudó a convencer a los monjes españoles que permanecieron en la capital checa durante doscientos años. Sabemos por descripción que estaba colocada en él una escultura de la Virgen de Montserrat por encima del tabernáculo, a los lados esculturas de San Benito y Santa Escolastica, escudos imperiales y un cuadro del Cristo andando a Emaus con dos discípulos[23].

Pero, el culto a la Virgen de Montserrat no se limitó a Praga sino que llega a los lugares más recónditos. Incluso, se imita todo un Montserrat, incluyendo el propio nombre dado a una colina cerca de Mutná, en Bohemia del Sur. El culto a la Moreneta se expandió aún en el siglo XVIII hasta Moravia, donde hasta hoy se guarda en la Galería Morava de Brno[24], siendo un testimonio del arraigo de la iconografía de una imagen hispánica en el arte checo.

4) Otra noticia que tenemos del mecenazgo de Marradas es del año de 1668 que había estado allí, en lugar del coro lateral norte en la iglesia (catedral?) de České Budějovice, conocida como "lugar viejo y sombrío", una capilla barroca que mandó construir para colocar en él la imagen (cuadro) gótica de la Virgen ya en 1633[25].
5) Baltazar de Marradas mandó reconstruir el palacio de Hluboká, que recibió como premio por sus servicios a la corte de Viena. Como fue totalmente reconstruido a finales del s. XVIII y no quedó rastro alguno de su actividad, no me dedico más al asunto. Al conseguir dicho señorío, poco después de 1622, Marradas, ya poseedor de colecciones considerables surgidas posiblemente como resultado de las confiscaciones, decidió llevar a cabo trabajos de fortificación de su recién adquirido palacio renacentista, para que estuviera provisto de una defensa a la altura de la época. Además, mandó construir varios edificios, hoy perdidos, como un pabellón de recreo en el jardín, una gran fonda debajo del palacio (1633-1634), lamentablemente destruido en los años 70 del s. 20. století, y edificios utiles para trabajos agrícolas). Segun noticias conservadas, el mismo Marradas mandó construir como consigna a la entrada un característico letrero que decía fruto de guerra: "*fructus belli*." También reconstruyó el cercano palacio de Rudolfov, cerca de la ciudad de Český Budějovice, de tendencia protobarroca que unía y comenetraba las masas arquitectonicas.

---

[22] En este mismo monasterio habría que mencionar la multifacética y extensa actividad literaria y publicitaria del abad Juan Caramuel de Lobkowicz (22) es debido también al univesalismo del siglo XVII. Sobre él se organizaron en 2006 sendos simposios en Praga y en Vigevano, cuyos resultados se darán a conocer.

[23] Emanuel Poche - Jan Krofta, *Na Slovanech, stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956, p. 50.

[24] Pavel - Šamánková, op. cit., p. 67.

[25] Galería Moravská galerie, de Brno. Texto en el marco ovalado: DON BALTHASAR MARRADAS EQVES, COMMEND: MELITENS: S. CAES. NEC NON CATHOL: REGIAE MAIEST. A CONSIL: BELLIC: COLONEL: STIP: ET CVBICUL. Dole: *In effigiem hac tabula expressam/BALTASAREM Regi dedit alma VALENTIA Ibero/MARRADAM validum mente manuq Ducem/In symbolum eiusdem/Alcidae in coelum patuir uia fortibus ausis/amphitryoniade HAVD INFERIORA SEQUOR.* Copia en el Museo de la Capital de Praga y en la Galería Nacional de Praga (Muzeum hl. města Prahy, Národní galerie v Praze, R 137.301 a R 137.302, como obra de una grabador flamenco desconocido. Estas variantes parten probablemente de la versión original de Sadeler, existente en el Museo Nacional de Praga (Národní Muzeum) con el letrero de DON BALTHASAR MARRADAS ET VIQUE IMPERII COMES DOMINVS IN FRAWENBERG ETC: que se repite abajo, pero está firmado *Sac. Caes. Maj.$^{tis}$ Chalcographus Egidius Sadeler ad viuum / descripsit et honoris ergo DD.* Véase Jaroslava Hauseblasová - Michal Šroněk, *Gloria et Miseria – Praha v době třicetileté války,* Praha 1998.

Lamentablemente, ni esta residencia campestre de Marradas se había conservado en estado auténtico, habiendo sucumbido en su mayoría a arreglos posteriores, tanto exteriores como interiores.

6) Tambien en la ciudad de Vodnany, que dependía de Hluboka, Marradas regaló a la ciudad un cuadro que representa a la Virgen de Montserrat, adorada por él mismo y por su hermano. (Malta – Calatrava) destinado al retablo mayor de la ciudad de Vodñany, hoy en el Museo local, en el cual aparece retratado como donante, junto con su hermano.
En medio de ellos está el escudo familiar. Los dos hermanos son identificados por letreros *Comes a Maradas*, y a la izquierda hay letrero que dice ARTE, a la derecha MARTE. Baltazar (izda.) es identificado con la cruz de Malta, su hermano Bartolomé (izda) con la cruz de Calatrava? Hay varios grabados de distintas épocas, que lo identifican a lo largo de su vida. El cuadro es importante no desde el punto de vista artístico, sino historico, pues representa al Gobernador Militar de Bohemia y a su hermano, en la época de su mayor ascenso[26].

7) Finalemnte, llegamos al punto que toca también España. Marradas manda construir en Bohemia un relicario que, parece, estaba destinado para España, según se desprende del rótulo que se encuentra en el mismo relicario, hoy en una colección privada de Zaragoza y dado a conocer en una exposición madrilena. El relicario, ampliamente documentado (lleva los documentos dentro), sabemos que el impulso proviene de Sajonia, "donde le presentaron un relicario que tenían guardado en la casa de la villa desde cuando aquellas tierras y gentes eran católicas, que era de latón y por su hechura mostraba su gran antiguedad." En una fe posterior dada en Hluboká (Frauenberg, Traumberg) el 10 de febrero de 1630, Marradas aclara que los ciudadanos de Halberstadt "*no havían resuelto hazerme este presente, sino vno muy rico de plata, que yo insté le permutasen en dicho relicario, cossa en que sin embargo de ser herejes vinieron de muy mala gana, pero como les conuenía mucho tenerme satisfecho me le dieron con embaxada formada*." Explica también que en el Reino de Bohemia mandó hacer un nuevo relicario y poner en él las reliquias que estaban en el antiguo "*sin quitar ni poner*" y que "*sólo las figuras de los santos de bulto e mudado a mi deuoción*". Dado que el relicario fue ampliamente comentado, me limito a esta referencia, para completar la idea de las actividades del militar español Marradas en Bohemia[27].
Todas las actividades arriba enumeradas confirman un enorme papel cultural, conocido hasta ahora sólo parcialmente, de un personaje que vino a Bohemia como militar, pero acabó como un gran mecenas, patrón y comitente. El mismo hecho de que haya aparecido en Praga y en Bohemia un extranjero, procedente de España (no es un caso aislado, son decenas de personas), como lo notamos a lo largo de los siglos XVI y XVII, significó no poca incitación para la vida cultural y espiritual (pensando en ordenes religiosas, sobre todo) de Bohemia. Así, Marradas es uno de los promotores en el Reino de Bohemia que dedica su esfuerzo a embellecer su medio ambiente de acuerdo al ámbito y a las tradiciones católicas del país, con artistas e iconografía locales, aunque dentro de la innovación lógica e indispensable del barroco entrante.

[26] Información del director del museo de Vodňany Miloš Veselý del 13. 9. 1970, nr.. 43/70 con referencia al libro de *Dějiny býv. král. města Vodňan* del Dr. Václav Mostecký y al *Almanach města Vodňan* del ano de 1914.
[27] Véase nota 11.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LAS GALERÍAS DE RETRATOS EPISCOPALES Y SUS FUNCIONES REPRESENTATIVAS

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ*
Universidad de Zaragoza

En el año 2003 tuvimos ya ocasión de ocuparnos de las galerías de retratos episcopales aragonesas en un artículo[1] de aproximación a un tema prácticamente inédito en su consideración global y con escasos precedentes en lo que se refiere a estudios particulares. En ese trabajo analizábamos las tipologías y singularidades de los retratos episcopales desde un punto de vista iconográfico, mostrábamos los ejemplos existentes en las diócesis aragonesas y dábamos noticia de otros documentados pero no conservados.

En la presente comunicación nos centraremos, de acuerdo con el tema general propuesto –las relaciones entre arte, poder y sociedad– en el significado y función de estas galerías de retratos, que van más allá de las de los retratos considerados individualmente o agrupados en series o colecciones. Para ello, nos serviremos de dos ejemplos significativos pero con matices distintos: las galerías del palacio episcopal de Tarazona y del Archivo Capitular del Pilar en Zaragoza.

## Retratos, series y galerías

El retrato episcopal, considerado de forma aislada, cumple como cualquier retrato de carácter oficial una misión de representación institucional, pero a esta función genérica se añaden otras que lo enriquecen y dotan de cierta singularidad. Así, la representación de obispos sirve de referente visual para la *memoria Ecclesiae*, pues permite asociar la imagen más o menos veraz del personaje, e incluso los rasgos más destacables de su personalidad –el "retrato psicológico"–, con los acontecimientos más destacados protagonizados por él o sucedidos bajo su mandato. Por otro lado, este tipo de retratos atienden también a una función pastoral, consistente en presentar al prelado como cabeza visible de la Iglesia diocesana, como "buen pastor" de su grey o rebaño.

Todas estas funciones aumentan su valor y cobran nuevo sentido cuando los retratos se agrupan formando series o colecciones, es decir, cuando se presentan de forma organizada o secuenciada, al modo de las galerías de *viribus illustribus* (hombres ilustres) (Fig. 1). El resultado así

* Doctor en Historia del Arte. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: jclozano@unizar.es

[1] J. C. Lozano López, "Las galerías de retratos episcopales en las diócesis aragonesas", *Aragonia Sacra*, núm. XVI-XVII, 2001-2003, pp. 303-318.

Figura. 1. Serie de retratos de obispos de Barbastro en la sala capitular de la catedral.

obtenido no es sólo la suma de las piezas individuales que lo componen, pues en su conjunto muestran de forma tangible la no interrupción de esa labor pastoral a lo largo de los siglos, y la presencia y dedicación continua de los obispos a dicha tarea. Esta idea de permanencia y continuidad –y, por tanto, también de antigüedad–, que en los retratos civiles –y en particular en los áulicos– se concreta en la perpetuación del linaje o la estirpe y, sobre todo, en la intención legitimadora del poder hereditario, adquiere aquí otro sentido, pues en este caso los vínculos de parentesco son coyunturales –*v. gr.* en casos como el de los arzobispos zaragozanos de la Casa Real–. Presentada de esta forma, la imagen individual no constituye tanto un fin en sí misma –aunque no se soslayen las virtudes personales– como un medio para mostrar la causa común y superior que une a los efigiados y los pone en relación con el propio espectador, quien de esta forma se integra, formal y conceptualmente, en el programa pictórico.

Así se entiende que las primeras iniciativas para formar galerías de retratos surjan mediado el s. XVI, coincidiendo con la reacción contrarreformista, que postulaba como principio fundamental la unidad de los creyentes bajo la autoridad suprema del pontífice –y por tanto de los obispos, como vicarios o delegados de aquél en el ámbito diocesano–, lo que trajo consigo un notable reforzamiento de su importancia, prestigio y autoridad dentro de la Iglesia. Tampoco es extraño que estos conjuntos pictóricos experimenten un fuerte impulso a raíz del Concilio de Trento (1545-1563) y durante todo el siglo XVII, periodo en el que la Iglesia puso en marcha una intensa campaña de propaganda, haciendo uso de efectivos mecanismos de pedagogía visual y de control de las imágenes –igualmente utilizados por el poder laico–, aunque adaptándolos a sus fines concretos[2]. Recordemos, en

[2] En este sentido es preciso señalar que el propio concilio trentino finalizó, significativamente, con la sesión XXV dedicada a las imágenes, pues éstas tenían la virtud de prolongar y perpetuar las ideas y decretos conciliares.

Figura. 2. Salón del trono del palacio arzobispal de Zaragoza a comienzos del s. XX.

este mismo sentido, que en una de las sesiones de la tercera y última fase del concilio (1563-1565) se establecía la obligación de residencia fija del prelado en su diócesis para de esta forma mostrar su proximidad y presencia cercana, mensajes éstos que se hacían especialmente evidentes mediante la inmediatez y accesibilidad de su representación plástica. Así pues, la efigie episcopal, más allá de su valor artístico y de su papel institucional, desempeñaba también, aunque de forma sutil, otras funciones de adoctrinamiento que conviene situar en el contexto más amplio de la política contrarreformista de confesionalización y disciplinamiento social –de los fieles y del propio clero–, manifestada igualmente en otros ámbitos –*v. gr.* el literario– y relacionada, por ejemplo, con las discusiones acerca del "buen sacerdote" y de la idea del "decoro" (externo e interno), tan presentes en la tratadística de la época.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, las series de retratos episcopales adquieren su pleno sentido cuando éstos se presentan en forma de galería, es decir, completos, seriados y reunidos en las salas nobles o de representación de las residencias de los obispos (Fig. 2), es decir, en lo que la documentación denomina "salones del trono", "*quadras*" "salones dorados", "salas grandes"...; lugares éstos que antiguamente y hasta tiempos relativamente cercanos tuvieron amplio y frecuente uso, pero que en la actualidad han visto disminuidas sus funciones institucionales y han pasado a convertirse en muchos casos en espacios musealizados, lo que tal vez pueda ayudar a incrementar todavía más, por su apertura a la sociedad y mayor accesibilidad, el significado pastoral ya comentado.

## La galería de retratos del palacio episcopal de Tarazona

La galería de retratos del palacio episcopal de Tarazona (Zaragoza) es, entre las aragonesas, la más antigua de las conservadas, y tal vez por ello la que más atención ha suscitado entre los investigadores. Su realización debió de iniciarse h. 1556, durante el gobierno del obispo Juan González de Munébrega (*episc.* 1546-1567)[3] –así figura en la inscripción laudatoria de su retrato– (Fig. 3), y con toda probabilidad su autor material fue, en una primera fase, el pintor italiano Pietro Morone (doc. 1548-1576)[4], quien introdujo tempranamente en Aragón las últimas novedades de la pintura romana de filiación rafaelesca y miguelangelesca, así como composiciones de la escuela de Fontainebleau.

Se ubica esta galería en el "salón del trono", "sala grande" o "salón de obispos"[5], amplio recinto de planta rectangular cubierto con alfarje mudéjar (s. XV), y cubre los cuatro paños desde su media altura hasta el techo. Por la técnica empleada para su ejecución y por el modelo utilizado podemos diferenciar dos grupos de retratos. El primero estaría formado por los pintados al fresco sobre el muro, con los obispos de busto, vestidos de pontifical, destacados sobre un fondo neutro oscuro y enmarcados por una estructura arquitectónica fingida de vanos cuadrados entre los cuales se dispone una vistosa aunque repetitiva decoración a base de grutescos y motivos *a candelieri* en pilastras cajeadas que algunos autores han comparado con la empleada por Perino del Vaga[6]. Algunos de los vanos aparecen vacíos y parcialmente cerrados mediante batientes de cuarterones pintados, sin duda para dar mayor verosimilitud al trampantojo de esa especie de galería simulada a la que los prelados se asoman (Fig. 4). Éstos apoyan sus manos sobre un cojín dispuesto en el falso alféizar y presentan actitudes diversas no exentas de un cierto ritmo, sin duda en un afán de los artífices por romper la monotonía del conjunto. Estos retratos se disponen en dos filas, identificados mediante sendas inscripciones latinas enmarcadas –algunas reescritas– en cartelas rectangulares y éstas a su vez encerradas en tarjas fingidas de cueros recortados –sustituidos en ocasiones por adornos más elaborados de gusto barroco–; sobre las dos filas de retratos y separado por un entablamento ficticio se dispone un tercer piso donde campean los escudos timbrados correspondientes a los obispos de la fila superior –pues los de abajo los llevan incorporados en los ángulos superiores–, excepto en el lado corto de la puerta principal, donde aparecen el *stenma* de la Santa Sede, dos escudos imperiales y dos escudos del cabildo turiasonense; escudos que se presentan insertos en cueros recortados y que en los lados cortos aparecen separados por canes pintados, imitando la misma función que cumplen las ménsulas reales que sostienen las vigas de madera en los lados largos.

La galería se inicia con san Pedro, de pontífice, presidiendo la estancia desde la parte superior central del lado corto, sobre la puerta principal, justo frente al lugar donde se dispone la silla o

---

[3] Como inquisidor, combatió a los protestantes en Andalucía. Su mandato se vio caracterizado por los pleitos con Calatayud, y en lo artístico por el inicio de importantes obras de remodelación, constructivas y ornamentales, en la antigua fortaleza medieval de la Zuda turiasonense, muchas de las cuales fueron proyectadas y dirigidas por el italiano Pietro Morone. Para el conocimiento de dichas reformas y la dotación artística del palacio –incluida la galería de retratos– encargadas por este prelado entre 1549 y 1560, el estudio más completo y documentado lo encontramos en: J. Criado Mainar*, Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura. 1540-1580*, Tarazona, 1996, pp. 168-178.

[4] La atribución a este autor fue propuesta por primera vez en: C. Morte García, "La pintura aragonesa del Renacimiento en el contexto hispánico y europeo", en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, diciembre 1983), Huesca, Diputación Provincial, 1985, t. II, pp. 277-302. Sobre la actividad pictórica de este artista, puede verse: C. Morte García: *Aragón y la pintura del Renacimiento* (catálogo de la exposición), Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 25-26 y 144 y ss.

[5] Esta estancia debe su fama histórica a la celebración de las Cortes aragonesas de 1592, en tiempos del obispo Pedro Cerbuna (*episc.* 1585-1598).

[6] C. Morte García, *Aragón y la pintura*..., p. 25.

Figura. 3. Galería de retratos del palacio episcopal de Tarazona. Retrato de Juan González de Munébrega, atribuido a Pietro Morone.

trono episcopal; su presencia y ubicación privilegiada remarcan el origen y antigüedad de la prelatura turiasonense, y al mismo tiempo sancionan la autoridad de los obispos y el poder delegado en ellos por Roma. Flanqueando a san Pedro se encuentran los santos Prudencio y Gaudioso, patronos de la diócesis. La serie continúa, con algunos saltos y faltas en el episcopologio, en el sentido de las agujas del reloj, hasta completar toda la fila superior, que termina con Pedro Cerbuna (*episc.* 1585-1598), para pasar luego a la fila inferior con fray Diego de Yepes (*episc.* 1599-1613) y seguir idéntico orden hasta el final. La fila inferior queda interrumpida por inscripciones latinas enmarcadas en cuatro lugares: una sobre la puerta principal y las restantes en los lados largos, coincidiendo con la presencia de una puerta secundaria, un balcón y un armario. Dichas inscripciones, junto con la que corre por uno de los lados del entablamento, resultan de gran importancia para comprender el sentido del conjunto, de acuerdo con las ideas apuntadas anteriormente; así, se habla en ellas de *la prestigiosa sede turiasonense*, cuya antigüedad *la declaran los monumentos* (léase testimonios, efigies o imágenes conmemorativas) *de los antiguos padres*[7], así como también insisten en la temporalidad y vacuidad de las cosas terrenales (las vestimentas, las dignidades y cargos) frente a la inmutabilidad de lo divino, aludiendo también al propósito que

[7] "ALME SEDIS TIRASON ANTIQUITATEM VETUSTISSIMOR PATRUM MONUMENTA DECLARANT QUOR HIC [ilegible] QUI PETRA LATERA TENENT ET [PLERIO?] QUOR HIC TACENTUR NOMINA [il.] ANTE DEVASTATAM HISPANIAM PRESULUM DIGNITATE". Así reza la inscripción original completa que discurre por el entablamento fingido de uno de los lados cortos.

Mi agradecimiento a Ovidio Cuella por su ayuda en la traducción de éste y los demás textos latinos citados en este artículo.

Figura. 4. Galería de retratos del palacio episcopal de Tarazona.

debe regir la prelatura: *El que desea el episcopado anhelando el servicio de Dios, desea una buena obra* [en cambio] *el que busca el fasto de la dignidad adquiere para sí mismo la condenación*[8].

Se aprecian en esta serie hasta tres estilos distintos: el de los retratos de la fila superior (que termina con el de Pedro Cerbuna) y que lógicamente responden al estilo inicial definido por Morone –a cuya mano, no demasiado hábil, corresponderían todos los retratos hasta González de Munébrega–, aunque alguno de ellos y en particular el último[9] acuse un especial afán individualizador que contrasta con la imagen convencional y estereotipada del resto; el de los retratos de obispos del s. XVII, desde fray Diego de Yepes a Bernardo Mateo Sánchez del Castellar (*episc.* 1683-1700); y el del grupo formado por los de Blas Serrate (*episc.* 1707-1718), fray García Pardiñas (*episc.* 1720-1741), José Alcaraz (*episc.* 1741-1755) y Esteban Vilanova y Colomer (*episc.* 1755-1766), todos ellos del s. XVIII, en los que la austeridad y neutralidad de los fondos se rompe al introducir ampulosos cortinajes y otros elementos.

[8] "QUI EPISCOPATUM DESIDERAT / DEI SERVITIUM ANNELANS / BONUM OPUS DESIDERAT / QUI DIGNITATIS FASTIGIUM / QUAERIT / SIBI IPSI DAMNATIONEM ACQUIRIT". Texto inscrito en una cartela situada en uno de los lados largos, cerca de la puerta secundaria.

[9] Sobre este retrato, el más temprano de los conservados de este prelado, véase J. Criado Mainar, "Labor de promoción artística de Pedro Cerbuna", en *Memorial de la Universidad de Zaragoza por Pedro Cerbuna de Fonz en el IV centenario de su muerte. 1597-1997* (catálogo de exposición), Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 81-82.

Frente a todos los anteriores, el resto de retratos han sido realizados sobre lienzo, aunque se han ido colocando sobre la estructura pintada ficticia diseñada en origen hasta completar ésta[10]. Algunos de los primeros (*v. gr.* los de José Laplana –*episc*. 1766-1795– y fray Diego Damián Martínez –*episc.* 1796-1802–), adheridos al muro, incorporan incluso sobre la tela trampantojos que imitan los vanos y las pilastras decoradas, pudiendo considerarse un grupo de transición, pero a partir del que representa a Gil Esteve (*episc.* 1855-1857) y hasta el de Manuel Hurtado y García (*episc.* 1947-1966) los cuadros –ya exentos– responden básicamente al tipo de retrato de aparato, aunque con predominio de fondos neutros u oscuros y con encuadres por encima de la rodilla, sin duda debido al sometimiento a un formato dado bastante cuadrado. La misma pauta siguen los retratos de los seis obispos turiasonenses del periodo postconciliar (desde José Méndez Asensio –*episc.* 1968-1973– hasta José Miguel Asurmendi Aramendía –*episc.* 1990-1996–), ubicados en la antesala del "salón de obispos" y pintados por la artista turiasonense *Johann Sebastian* (pseudónimo).

## La serie de retratos del Archivo Capitular del Pilar

Mucho menos conocida que la anterior es la serie de retratos de obispos cesaraugustanos que decoran las puertas de diez armarios del Archivo Capitular del Pilar[11] (Fig. 5). Pintados directamente sobre los batientes de madera (que son dobles, en su mayoría), y en dos filas, presentan a los prelados de medio cuerpo y vestidos de pontifical sobre un fondo neutro. Esta solución, condicionada en parte por la superficie disponible, resulta algo retardataria para las fechas en que puede datarse la galería (las primeras décadas del s. XVIII), si bien queda contrarrestada por la expresividad, vivacidad y cualidades pictóricas que atesora este conjunto, todavía falto de un estudio detallado. Debajo de cada retrato se colocaron sendas cartelas con la inscripción correspondiente, y en la parte superior de cada batiente otra cartela similar indica, en letras capitales, el número de armario.

La serie, que presenta algunas faltas y errores, se inicia en la fila superior del armario primero con Anastasio (*episc.* 39-59) y continúa con los situados en esa misma fila hasta Marco Máximo (*episc.* 592-619) para pasar luego, por ese mismo orden, a la fila inferior del primer batiente, donde el episcopologio continúa con Tajón (*episc.* 651-683) y termina –ignoramos los motivos y criterios para este corte– con Pedro Torroja (*episc.* 1152-1184), tras el cual se sitúan las representaciones de algunos santos mártires como Teodoro o Vicente. Intercaladas entre las efigies episcopales y en lugares menos visibles se sitúan el retrato de san Serapio mártir, las armas del Cabildo y una *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*. Las representaciones no están exentas de un cierto ritmo compositivo, marcado por la disposición y gestos de los efigiados.

La datación de esta serie se fundamenta no sólo en argumentos estilísticos y formales (los tipos humanos, la pincelada suelta pero de corto recorrido, el rico cromatismo, la luminosidad, el dinamismo y variedad en las actitudes…), sino también en las características del mueble que sirve de soporte a las pinturas y, sobre todo, en el hecho de que precisamente entre 1707 y 1729 se llevó a

[10] Inicialmente se optó por encolar el lienzo a la pared, para luego dotar a las telas de bastidor y marco, diversidad que lógicamente resta homogeneidad formal y estética al conjunto.

[11] Para la organización del rico archivo pilarista y, en concreto, para las tareas de registro que en él se llevaron a cabo a comienzos del s. XVIII, remitimos a: I. Miguel García, "El Archivo del Pilar (siglo XVIII)", en rev. *El Pilar*, año CXIX, núm. 5.121 (octubre 2001), Zaragoza, Cabildo Metropolitano, p. 20.

Figura. 5. Galería de retratos del archivo capitular del Pilar.

cabo un nuevo registro de la documentación del archivo (el anterior lo había realizado el maestro Diego de Espés entre 1580 y 1582) y probablemente con tal motivo se encargaron los nuevos armarios y su decoración pictórica. Nada podemos avanzar, por el momento, en cuanto a la autoría de esta interesante serie que presenta, en general, una notable homogeneidad de estilo, si bien pueden apreciarse al menos dos manos distintas en su ejecución.

Por último y de acuerdo con las ideas apuntadas *ut supra*, cabe señalar el simbolismo especial que adquiere esta serie al mostrar a los prelados como generadores –y al mismo tiempo custodios– de la documentación conservada en el archivo, siendo los dos elementos complementarios aquí reunidos –las imágenes y los textos– los depositarios de la mencionada *memoria Ecclesiae*.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA CORTE VIRREINAL Y SU INFLUENCIA EN LAS ARTES. EL MECENAZGO DE LOS TOLEDO

MARGARITA M. ESTELLA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

La representación del poder real de España en sus extensos territorios tanto europeos como americanos o filipinos fue detentada por los Virreyes, institución que a través de los años del Imperio facilitó la fluidez de comunicaciones entre aquellos y el Monarca. La Corte virreinal constituía un microcosmos que suplía la ausencia del Monarca y en la que el Virrey, como representante del Rey, no sólo ejercía su poder político sino que también extendía su influencia a las esferas sociales que la tradición vinculaba a la Corona.

En el caso concreto que nos ocupa, el profundo estudio de Carlos Hernando nos introduce en el mundo fascinante del Virreinato de Nápoles que en capítulo aparte explica como se relacionan las esferas del Poder y de las Artes. La Corte es un sistema social en el que se desarrollan las más variadas manifestaciones artísticas constituyendo un todo consagrado a la exaltación del Poder y al embellecimiento de las formas sociales y políticas. Los criterios humanistas que dominan el ambiente napolitano convierten al comitente de las obras artísticas en el autor de Magnificencia, concepto propio de la época[1].

El virreinato de Nápoles consolida sus instituciones en los años de gobierno de don Pedro de Toledo (1532-1563) pero no nos ocupamos en este trabajo de su amplia labor en el campo de las artes, en principio sólo desarrollada en el propio Nápoles y ampliamente estudiada por muchos autores ya que nuestro estudio se centra principalmente en las obras italianas que llegan a España a través del mecenazgo de los Virreyes o personajes de su entorno que ejercen sus cargos en Nápoles y se relacionan más o menos directamente con la familia de los Toledo en el siglo XVI y XVII. Estos envíos se destinaban a las fundaciones, en general de tipo religioso, que estos personajes promocionan en España y que en su conjunto constituyen un capítulo muy importante en el desarrollo de las Bellas Artes en España.

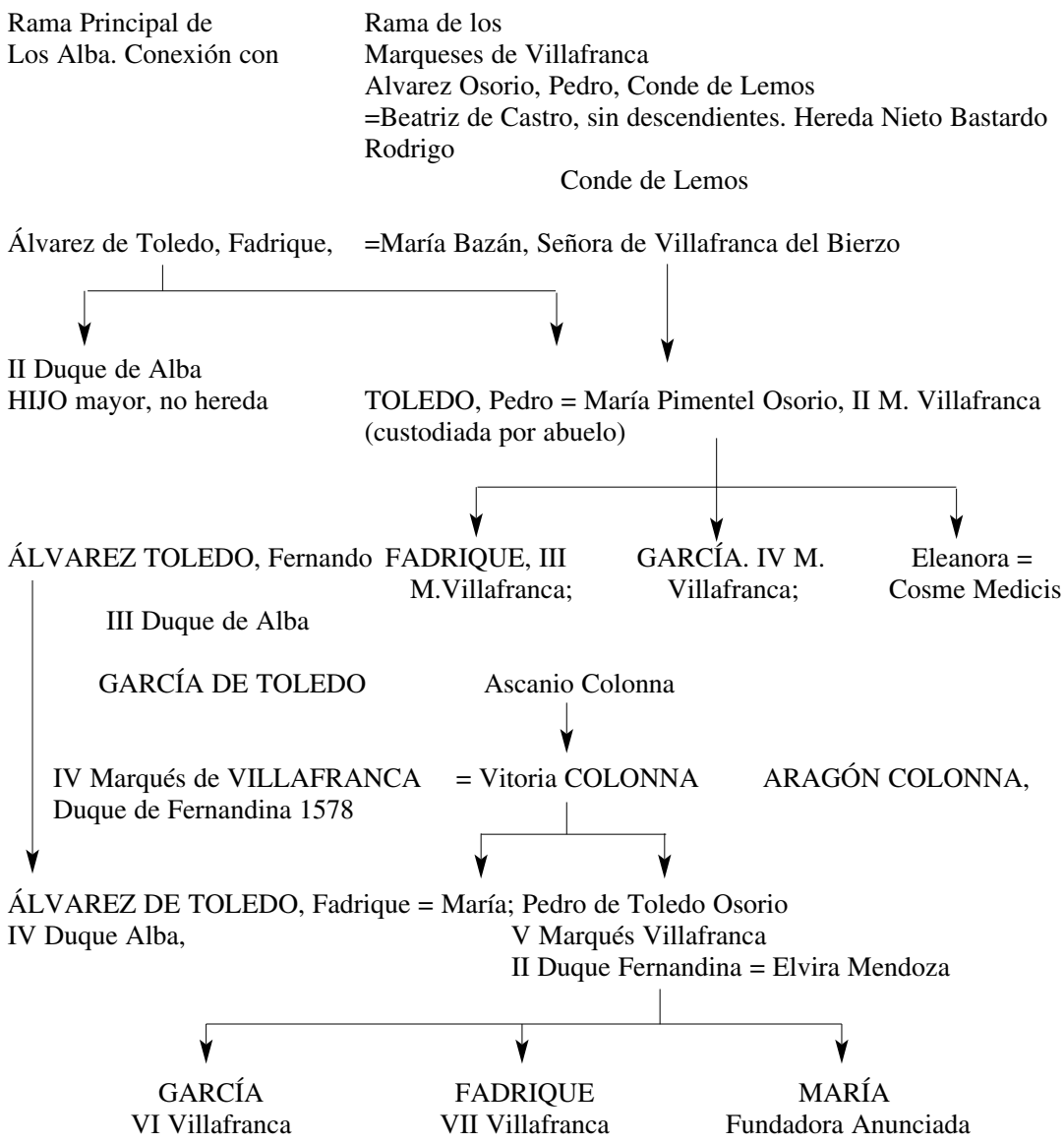
La figura de García de Toledo que pensamos que en casos se confunde con un personaje de este mismo nombre[2] presenta un gran interés para la historia de las Bellas Artes españolas. Hijo

---

[1] HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: el virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1563).* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

[2] MARTI MONSÓ, José. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid.* Valladolid, 1901. En su capítulo sobre "La Duquesa de Alba, Dª María de Toledo y el Monasterio de Nuestra Señora de La Laura", (237-246) en su pág. 241 le cita como hijo segundo del segundo Duque de Alba y aclara que murió joven en África. Más adelante se refiere al personaje del que tratamos.

GENEALOGÍA DE LOS TOLEDO
(Síntesis)




= Capitulaciones matrimoniales con Juana Aragón Colonna. Duquesa de Terranova, 1613

segundo del Virrey de Nápoles Pedro de Toledo, fue su preferido y su intensa vida política y militar le destaca entre los personajes de la corte filipina. Muy relacionado con la Corte de los Médicis por el matrimonio de su hermana con Cosme de Médicis, gestiona una serie de encargos artísticos para la Corte española entre los que destaca el de la fuente de la *Venus secándose el cabello* conservada en los Jardines de la Isla en Aranjuez que por nuevos documentos ahora localizados tratamos en otra publicación. No obstante, en síntesis, se da la noticia inédita de que el encargo de la fuente se hizo a Francisco Moschino, hijo del más famoso Simone Mosca, el año de 1569 según documentos del Archivo Ducal de Medina Sidonia (ADMS) que confirman noticias del Vasari recogidas por Venturi. Lo que aún constituye un problema es decidir sobre la figura de bronce que la corona que no parece obra de este artista ni del Zanobi Lastricati al que últimamente se ha atribuido[3].

No parece que García de Toledo, IV marqués de Villafranca, se ocupara de erigir en España alguna fundación familiar que es práctica muy común en la época entre los miembros de las familias que en el trasiego de su vida política por las tierras del Imperio erigen, en los lugares de sus señoríos españoles, conventos, iglesias o capillas funerarias como último lugar de su reposo. Como explica Hernando, en sus años predomina la italianización de su linaje pues se asienta en Nápoles y se rodea de artistas y poetas italianos, directrices de su vida que no abandona ni cuando en España ejerce su cargo de Virrey de Cataluña (1558-1564) al que sucede su nombramiento de Capitán General de la Mar y Virrey de Sicilia (1564-1568). Murió en su villa de Chiaia (Italia) el año de 1578[4].

Por supuesto no puede olvidarse el famoso *Jardín de la Abadía* que en tierras extremeñas manda erigir don Fernando Álvarez de Toledo, el Gran Duque de Alba, tercero de su linaje y primo hermano del mencionado don García de Toledo, IV Marqués de Villafranca. Ampliamente estudiado fue en su día una magnífica muestra del jardín arqueológico a la italiana[5]. Sus ruinas apenas dejan columbrar la importancia artística de aquellos jardines decorados con bellas esculturas de artistas florentinos que como los Camillani trabajaron precisamente en los años de la estancia italiana de García de Toledo en bellas fuentes que ornan tanto la ciudad de Nápoles como la de Palermo. Este hecho nos permite colegir que es muy probable que también en la tramitación de los encargos del Alba interviniese este IV marqués de Villafranca que como se ha dicho era hermano de doña Leonor de Toledo Osorio, la esposa de Cosme de Médicis, hecho que favoreció la llegada al sur de estos escultores florentinos que intervienen en las fuentes de Nápoles y Sicilia.

No nos referiremos ahora a otras empresas artísticas de la Casa de Alba por ser tema demasiado amplio para ni siquiera recordar las principales que la familia emprendió en España. Si se recuerdan aquí es porque como puede comprobarse en el árbol genealógico de la familia de los Toledo, su rama principal es la de Alba y en el caso mencionado de la Abadía la intervención de don García de Toledo debió ser efectiva.

Otro testimonio del mecenazgo de los Toledo en tierras españolas fue la fundación de la *Iglesia de la Anunciada* en Villafranca del Bierzo (León) y de los elementos, más concretamente de escultura, que la embellecen debidos al patrocinio del V Marqués de Villafranca, don Pedro de Toledo Osorio que ejerció múltiples cargos en Italia, y el de su familia[6].

---

[3] ESTELLA, Margarita. "La fuente de la Venus de Aranjuez, obra de Francisco Moschino", *Archivo Español de Arte (AEA)*, nº 317, 2007, 89-93.

[4] HERNANDO, cit.- ALVAREZ DE TOLEDO, Luisa Isabel, Duquesa de Medina Sidonia. *Alonso Pérez de Guzmán. General de la Invencible.* Universidad de Córdoba, 1994. en su tomo II proporciona numerosas noticias sobre su vida política y militar.

[5] NAVASCUËS PALACIO, Pedro. "La Abadía de Cáceres, espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* V, 1993, 71-90.

[6] ARIAS JATO, Sor Mª del Carmen. "La fundación del Monasterio de la Anunciada y su iglesia (1606-1653)", *Claustros leoneses olvidados. Aportaciones al Monacato femenino.* Coord. Jesús PANIAGUA e Isabel VIFORCOS, Universidad de León 1996. Recoge anteriores publicaciones de la autora sobre el tema.

Casado en primeras nupcias con doña Elvira de Mendoza, hija del Marqués de Mondéjar, muerta en Nápoles el año de 1594, hemos localizado en el Archivo de Protocolos de Madrid unas nuevas Capitulaciones matrimoniales del marqués con doña Juana Colonna de Aragón. Duquesa de Terranova. Según el documento del año de 1613 ambos futuros contrayentes son viudos y primos hermanos, pues el padre de doña Juana era don Carlos de Aragón. Duque de Terranova, Virrey de Sicilia, ¿ hermano? de doña Vitoria Colonna casada con don García de Toledo, el ya citado IV Marques de Villafranca y padre de don Pedro de Toledo el que suscribe el documento. No se sabe si el matrimonio tuvo efecto[7].

La historia de la fundación, según los documentos que fundamentan el estudio de Carmen Arias, fue complicada. Parece que doña María de Toledo y Mendoza, hija del primer matrimonio de don Pedro de Toledo, había decidido ingresar en un convento en contra de la voluntad paterna. De hecho se conoce que profesó en el primitivo convento de La Laura fundado en Villafranca del Bierzo por su tía doña María de Toledo y Colonna, Duquesa viuda del IV Duque de Alba, con la que se habían educado en España los hijos del V Marqués de Villafranca, su hermano. El dicho convento se trasladó a Valladolid, como se dirá sucintamente en recuerdo de otra empresa artística de los Toledo, y en este caso también de la casa de Alba. Por ello y después de diversas vicisitudes, doña María de Toledo y Mendoza ingresa en el nuevo *Convento de la Concepción Franciscana de la Anunciada,* dotado por su padre y por su hermano en Villafranca del Bierzo el año de 1606.

El edificio y los ricos tesoros que conserva son de gran interés artístico como ya en su día destacara Gómez Moreno[8]. Para el contenido de esta breve nota recordaremos principalmente aquellos objetos de procedencia italiana segura o muy probable por su estilo, en su mayoría donación del V marqués de Villafranca, adquiridos durante los años de su estancia en Italia. En su Carta donación del año de 1620 hizo relación sucinta de lo entregado. Según Hernando, este V marqués de Villafranca y II Duque de Fernandina, fue Capitán General de las Galeras de Nápoles, Consejero de Guerra y Estado de Felipe III y protagonista de la política internacional española en los años del Lerma. Nombrado Gobernador de Milán (1614-1616) no llegó a ejercer el cargo de Virrey de Nápoles concedido el año de 1627 en el que murió[9].

A juzgar por las conversaciones que hemos mantenido con sor Carmen Arias que amablemente atendió nuestras consultas, este documento de 1620 no es demasiado preciso en sus descripciones lo que se agrava por la desaparición de muchos de los objetos mencionados en los años de la invasión francesa durante los cuales, tanto el ejército inglés que vino en nuestra ayuda como el de los franceses desvalijaron y destruyeron a conciencia tanto el edificio como parte de sus tesoros. Como se dirá sólo se conserva una bellísima Custodia, restos de la tumba del fundador y frontales de los nichos del Panteón, algunos relicarios, parte de la serie de cobre de los Ermitaños, pintada por el italiano Giuseppe Serena y algunas otras esculturas de valor que no todas parecen italianas y las que si lo son, llegaron después de la donación de 1620.

Por todo lo expuesto hemos considerado de gran interés dar a conocer el contenido de algunos documentos inéditos proporcionados por el archivo Ducal de Medina Sidonia, localizados gracias a las inestimables noticias de la Drª María Dolores Campos. Nuestras consultas a Carmen Arias ayudaron de forma eficaz a despejar algunos problemas que nos planteó su redacción[10].

---

[7] AHP Madrid. Esno. Juan Ruiz de Heredia, nº 2896, 186-189 vº.

[8] GOMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908).* Madrid, 1925-1926 (reed. León 1979), 379.

[9] HERNANDO, cit.

[10] Al encontrarse el Archivo en proceso de digitalización no pudimos consultarlos personalmente pero la Presidenta de la Institución, doña Isabel Álvarez de Toledo, Duquesa de Medina Sidonia, facilitó las fotocopias de su contenido y algunos datos

Los documentos constituyen un conjunto parcial de los Inventarios o Listas de objetos, propiedad del Marqués de Villafranca que se trasladan de un lugar a otro de las distintas residencias de don Pedro de Toledo. Como se dirá, por la trascripción de sus encabezamientos no siempre se conoce la procedencia de los objetos que puede deducirse en el estudio del conjunto de los documentos conseguidos, por las noticias que aparecen en algunos de ellos o por indicación del propio Archivo Ducal o de Carmen Arias quienes han debido utilizar documentación complementaria.

El primero de estos documentos se denomina *Inventario de la Recámara. 1603,* y es una relación de la *ropa que se entrega a Maese Bautista por Diego de Losada guardarropa de don Pedro mi Sr para llevar a Valladolid por mandato de su Excelencia,* objetos que se envían desde Villafranca del Bierzo a esta ciudad, residencia de la Corte en aquellos años.

Se envían 8 cajas con los 8 paños de una tapicería rica que trajo Juan de Mesa y Alejandro, comprada en Malta por el Marqués. Como se dirá, el apellido de este Alejandro es Cincinato, del que no se ha podido establecer su probable relación con Rómulo Cincinato, el pintor que se traslada a España en 1567. En el estudio de Trinidad de Antonio sobre los miembros de la familia no aparece ningún Alejandro[11].

Se describen a continuación múltiples objetos entre los que destacan las doce láminas de cobre con Historias de la Virgen, los relicarios de la Asunción y el Descendimiento con adornos de plata, un cristo de Plata, un servicio de mesa en una delicada arquilla, que, en otro documento, se especifica que se entrega a la Marquesa del Valle, personaje de gran influencia en aquellos años. Es curiosa la descripción de una porcelana de India con montura de plata y la serie de pequeños objetos de plata como vasos, salvas, agrafillas, vinajeras etc.

La entrega se hace en Villafranca el 21 de febrero de 1603 a la que se añade una lista complementaria, redactada el 25 del mismo mes y año, en los mismos términos que la anterior, que incluye otra relación de objetos de plata, como candeleros, y sobre todo menciona el envío de *treinta y quatro láminas de cobre questan pintados los ermitaños del iermo,* sin duda la serie mencionada del pintor Giuseppe Serena. Además se incluye un Cristo de marfil y la colgadura de la Historia de José en 19 piezas grandes y pequeñas[12].

Tiene más interés, aunque mucho más escueta, la lista de objetos *que lleva Alejandro por servicio de don pedro de Toledo, mi sr.* para adjuntar al Inventario descrito de la Recámara. Incluye un Agnus Dei grande de ébano guarnecido de plata, 6 cuadros guarnecidos de ébano, un librillo que representa por un lado al Salvador y por el otro a Nuestra Señora, bordados, dos reposteros de terciopelo, 10 láminas de bronce pintadas de diversas figuras.

Además de un Cristo a la Columna con dos sayones, de plata, menciona un extraordinario envío de objetos de bronce que incluye, *36 cabezas de Emperadores, el Villano del Danubio* (sic) con su caballo y las figuras de un *centauro,* la *Fortuna* y de una *Mujer.* No se sabe el destino actual de estos objetos de bronce, envío poco usual en este tipo de traslado de bienes. La relación se repite textualmente en otro documento adjunto en el que se especifica que son los bienes que lleva *Alessandro Chinchinato a la Corte a don Pª mi sor* y en el que se añaden 6 candeleros de latón. Una nota al margen, no se sabe si relativa al Cristo o a la figura del *Villano* determina que se dio a la Marquesa del Valle y que de las 16 láminas de cobre pintadas se habían dado dos.

---

complementarios, que agradecemos mucho. También agradecemos la generosidad de la Dra Campos, de la Universidad de León, que nos proporcionó los epígrafes de los documentos a consultar en los que se especificaba el tema de que trataban y a Carmen Arias por la atención a nuestras consultas y las fotogafías de las piezas que nos interesaban.

11 ANTONIO SAÉNZ, Trinidad de. "Una familia de pintores. Rómulo Cincinato y sus hijos". *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa.* Madrid, Univesidad Complutense, 1994, II, 857-866.

12 ADMSL.1509: *Inventarios.*

Esta última relación presenta la novedad advertida del envío de un conjunto de las figuras de bronce de temas comunes en este tipo de esculturas con la excepción de la del *Villano*, composición que no conocemos. También presenta el interés de proporcionar el apellido Cincinato y el destino de las obras sin duda para la residencia que el Marqués debió tener en Valladolid.

Un largo documento anterior a los mencionados incluye la *Quenta de la guardaRopa que don pedro mi Sor. Tiene en Villafranca que traxo Juan Rodríguez Sierra de Italia de la Recámara de su Ilma.* Según indicación del Archivo Ducal el documento no tiene fecha pero aparece incluido en un conjunto de Inventarios del año de 1602. La larga lista describe al pormenor exclusivamente tejidos de la más variada especie desde ricas tapicerías a almohadas, ropa personal del marqués, como 19 casacas que se hicieron en Milán para las dos Compañías de Caballos del Marqués etc. De gran interés para los especialistas de estos temas no nos referiremos a ello por no ser objeto de nuestro estudio.

Su lectura, no obstante nos indica otros muchos aspectos, como el del lujo y refinamiento que presidían la vida de un Virrey y el dato de su procedencia de Italia.

Al final de este documento se inserta una breve nota que alude a la *Recámara de mi Srª: sin lo questa en Vallid abra para llevar a Italia dos cofres, más los que se utilicen para la ropa blanca de la persona de mi Sª ,* y la de de las señoras *habra cinco coches* más el traslado de la ropa blanca de cama, sábanas, colchones etc más escritorios y cajas de plata. Aunque esta breve relación es únicamente el último párrafo de la larga lista apunta una noticia que no se ha podido comprobar. Al referirse a la Recámara de la Señora parece referirse a la esposa de don Pedro pero doña Elvira de Mendoza había muerto en Nápoles en 1594 y las capitulaciones matrimoniales con doña Juana Colonna de Aragón no serán hasta 1613 lo cual indica que quizás hubo un segundo matrimonio o bien sencillamente se refiere al ajuar de la difunta. Otro aspecto de interés es que sin duda se preparaba el envío de este rico ajuar a Italia ¿antes? de que, como se ha dicho, se manden a Valladolid los bienes reseñados en el Inventario de 1603.

A estos documentos se añade una larga lista que parece fue redactada, también según noticias del Archivo Ducal, el año de 1603, pero pensamos que es anterior porque algunos de los objetos que figuran en ella se mandan a Valladolid. Su interés es mayor quizás que el que presentan los anteriores documentos pues nos da un dato más sobre los objetos descritos, el de su peso aproximado. Describe la carga de los carros que se envían con bienes del Marqués a Villafranca y como se deduce de su descripción en su mayoría destinados a permanecer en la villa ya que han podido identificarse algunas piezas que aún se conservan en el Convento de la Anunciada, en aquellos años aún en proceso de construcción[13].

En el primer carro de Francisco García van dos cajas con una mesa de piedra cada una de un peso de 20 y 21 arrobas. En otra caja se envía la *Historia de José* de 13 arrobas, tapicería que ya se ha dicho se envía a Valladolid. Es muy interesante para nuestro estudio la mención de dos cajas enceradas de algo más de 8 arrobas cada una con *las testas de reliquias puestas en su madera* en n º de 84 y 85. De este crecido número de relicarios en madera se conserva alguno en el Convento. Otra caja contiene *seys testas de mármol de Emperadores que se compraron en Liorna,* con un peso de casi 11 arrobas y otra caja con otras seis cabezas de Emperadores de mármol y *quatro figuras de mármol y los asientos* de 5 arrobas de peso. En otras cajas de 3 a 4 arrobas se envían *piedras de mármol para la Capilla.* El crecido número de cajas enviadas hace pensar que se pensara en la decoración marmórea de la capilla con diferentes elementos como podía ser su losado o frontales al estilo de los ricos *paliottos* trabajados con la técnica de los *marmi intarsiati o comesso*, tan utilizados en las iglesias napolitanas y sicilianas.

---

[13] Esta lista complementaria a nuestro pedido *Año 1602. Indice 6, nº 1509,* (epígrafe proporcionado por la Drª Campos y referente a la ropa traída de Italia y ya comentada) fue facilitada amablemente por el Archivo Ducal con la indicación de que aparece incluida en el Inventario de 1603. Ya se ha aclarado que pensamos es anterior.

En el carro de Francisco Navarro van las siguientes cajas. Una que contiene *una mesa de piedra de las de Liorna* y otra con una *mesa de piedra de las de Nápoles,* con un peso de 18 arrobas cada una. Otra cajas contienen órganos, cruces de ébano, reliquias y de nuevo cajas con mármoles para la capilla. El carro de Alonso Corredor de nuevo carga dos mesas de piedra de 16 y 20 arrobas. La tapicería comprada en Malta, que luego se lleva a Valladolid, se reparte en 7 cajas de un total de peso de 42 arrobas. Otra caja contiene las *tres estatuas de las de Liorna,* lógicamente distintas que las enviadas en el carro de Francisco García, lo que hace un total de 7 estatuas de mármol, tres compradas en Livorno, el puerto próximo a Florencia y principal para la exportación de mármoles italianos. También se cargan en este carro piedras para la capilla.

El carro de Antonio de Villaescusa también lleva una mesa de piedra, en este caso redonda, y otra de Nápoles, que por su peso y procedencia suponemos de *marmi intarsiati.* El gran número de este tipo de muebles que aparecen en estos envíos recuerdan la moda italiana de la lujosa decoración palaciega con estos elementos, gusto que se refleja también en la Corte del Virrey, como puede leerse en los trabajos de Alvar González Palacios y en los de Mª Paz Aguiló[14].

El carro de Gil Romero parece dedicado a objetos más frágiles y a pinturas pues sus cajas llevan vidrios dorados, vidrios de *Aguamarin* a más de *cuadros grandes arrollados dentro de Alombras.*

Además de una *Nunciada,* suponemos una copia del famoso cuadro que al parecer no conserva el convento y unos Agnus Dei, se cargan reposteros de la *Historia de José* que serán complementarios a la Tapicería y en cinco cajas de un peso total de 14 arrobas *el modelo de la iglesia que se hizo en Roma.* Este modelo parece que puede identificarse con la magnífica Custodia que conserva el Convento de la que se dice es copia de la iglesia romana de San Juan de Letrán

En el carro de Pedro Hernández se envían otras dos mesas de piedra de Nápoles, órganos, colgaduras y en la caja 14 una cruz de *abolorio y otra caxa con una estatua de bronce*, de la que no se determina tema por lo que no sabemos si es alguna de las que lleva Alejandro Cincinato a Valladolid. En otra caja se envía la tapicería de José mencionada.

El último carro de Francisco Espín transporta otra mesa de Nápoles, reliquias, espejos, dos escritorios de ébano, uno grande y seis ángeles de plata.

El peso total de las cajas transportadas por estos carros es de 654 arrobas con 24 libras lo que junto a la descripción de los objetos que incluían da idea del ajuar de este Virrey, de sus gustos artísticos orientados por la moda de aquellos años y de la riqueza, ostentación y lujo de las Cortes virreinales de cuyo poder son símbolos. Los documentos permiten además otras múltiples lecturas que dejamos a la curiosidad del lector.

Teniendo en cuenta las noticias reunidas en la lectura de estos documentos y las dadas por la escasa bibliografía sobre el convento recordamos algunos de los objetos más sobresalientes que conserva, procedentes de Italia.

Se conserva la magnífica Custodia, templete de dos pisos (Fig. 1). Según se ha dicho, transportada a Villafranca del Bierzo posiblemente antes de 1603, su estructura parece que se inspiró en un templo de Roma aunque es forma común de la época y de hecho recuerda la del conocido broncista Domenico Montini, del Palacio Real de Madrid o la que ejecuta Cósimo Fanzago con otros artistas par la iglesia de santa Patricia en Nápoles. La descripción del convento por Ajofrín no permite confirmar si la capilla presentaba elementos de decoración marmórea, que supusimos por el envío de las piedras de mármol para la capilla, pero sí se detiene en la descripción de ese

14 GONZÁLEZ PALACIOS; Alvar. *Il gusto dei Principi. Arte di Corte del XVII e del XVIII secolo.* Milano, 1993, entre otras varias sobre el tema.-AGUILÓ ALONSO, Mª Paz- "Para un Corpus de piedras duras en España. La mesa de la Abadía del Sacromonte", *Archivo Español de Arte,* 2002, 255-277 y otras, como su participación en estas Jornadas "Lujo y religiosidad: el regalo diplomático en el siglo XVII".

Figuras. 1 y 2. Custodia y detalle del David.

Figuras. 3 y 4. Panteón y detalle de la losa sepulcral del Marqués de Villafranca. Villafranca del Bierzo (León) Convento de la Anunciada.

rico tabernáculo de mármoles finos (ágata, venturina, lapislázuli) con diferentes órdenes de columnas de piedra, capiteles de bronce y las pequeñas figuras de los Apóstoles y los santos en su base (Fig. 2). Su recuerdo por Gómez Moreno y el estudio de la Drª Redondo testimonian su calidad[15].

Desaparecida la primitiva urna que en su día guardó el cuerpo de San Lorenzo Bríndisi, amigo personal de este V Marqués de Villafranca, en cuya residencia lisboeta murió el santo, se conserva en la Cripta del templo, Panteón de los Villafranca (Fig. 3), el sepulcro de su fundador don Pedro de Toledo Osorio y unos frontales que decoran los nichos sepulcrales de otros miembros de la familia, Condes de Niebla y Duques de Medina Sidonia. La losa sepulcral del Marqués es de una gran belleza pero no obstante las constantes alusiones en los documentos comentados al envío de mesas de piedra de Nápoles, esta lápida no parece obra napolitana (Fig. 4). Según Mª Paz Aguiló que amablemente atendió nuestra consulta, es trabajo romano de hacia 1580, clasificación que puede extenderse a los frontales citados que aparecen en los dos nichos que flanquean el altar mayor del Cristo de este Panteón. Aludimos a las mesas de piedra porque aunque posiblemente la lápida del Marqués fue encargo específico, pensamos que alguna del gran número de mesas que figuran en los envíos a Villafranca pudo tener otro destino que el de una simple mesa, como el de los frontales. Quizás se correspondan con algunas de las mesas de las que se especifican proceden de Livorno y cuyo arte podía ser romano.

Una noticia de gran interés es la que ahora se ha localizado en la obra D´Addosio sobre los encargos del V Marqués de Villafranca al conocido escultor florentino Michel Angelo Naccherino. No se había relacionado el documento con obras llegadas a España pero ahora puede ponerse en relación, de forma indirecta, con los bustos relicarios de madera del convento.

El documento habla del pago en 1596 a este escultor de unas pequeñas obras en mármol que ha realizado para una fuente en el palacio virreinal de Pozzuoli pero además, de *un ritrato de gesso della signora Elvira de Mendoza, de felice memoria,* esposa del Marqués que como se ha dicho efectivamente había muerto en Nápoles en 1594. El artista se refiere de *D Pietro di Toledo, mio signore,* fórmula que parece indicar que por aquellos años se hallaba al servicio del Virrey. Hasta la fecha no se ha localizado este retrato de la Marquesa que quizás se conserve en Italia pero que también pudo venir a España[16].

Se ha hablado de la relación que puede tener esta noticia con la existencia de unas cabezas relicarios que se conservan en el Convento sin duda parte de *las testas de reliquias puestas en su madera* llevadas a Villafranca antes de 1603 en el carro de Francisco García. Una de ellas, la de *Santa Úrsula* (Fig. 5), presenta muchos caracteres similares a los que en su día se advirtieron en otros bustos relicarios conservados en la Iglesia de San Ginés en Madrid, concretamente con el de *Santa Lucía.* Las obras madrileñas se pusieron en relación con artistas que trabajaban en la órbita de Miguel Ángel Nacherino bien porque coincidieron en obras encargadas al gran escultor, como pudo ser Gallone, o que pertenecieron a su escuela como Domenico di Nardo dado que en esta iglesia de San Ginés se conserva el sepulcro en bronce del Licenciado Barrionuevo obra de este artista que pudo influir en la selección de los que habían de encargarse de los bustos relicarios llegados hacia 1607[17]. La sugerencia puede aplicarse al caso de los bustos de Villafranca del

---

15 *Civiltá del Seicento a Napoli*, Nápoles 1984 (245, custodia de Montini; 397, la del Fanzago).- AJOFRIN, Francisco. *Vida, Virtudes y Milagros del Beato Lorenzo de Bríndisi, General que fue de los Capuchinos*…Madrid, Ibarra, 1784.- GÓMEZ MORENO, cit.- REDONDO CANTERA, Mª José. Nª 1 Custodia, *Encrucijadas. Las Edades del Hombre.* Astorga, 2000, 405-406.

16 D ´ADDOSIO, G.B. *Documenti inediti di Artista Napoletane dei Secoli XVI e XVII* Arnaldo Fossi, 1991 (ristampa…dell´edizione di Napoli, 1920), 255.- KÜHLEMANN, Michael. *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel, um 1600.* Münster, 1999: recoge la cita entre las obras no localizadas, sin comentarios, 291.

17 ESTELLA , Margarita. "La escultura napolitana en España. La importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno", *El arte foráneo en España. Presencia e Influencia, XII Jornadas de Arte,* (2004), Madrid, CSIC, 2005, 331-345.

Figuras 5 y 6. Relicarios de Santa Úrsula y San Félix. Villafranca del Bierzo (León) Convento de la Anunciada.

Figuras 7 y 8. Retablo: conjunto y detalle del Nacimiento.

Bierzo, tanto al citado de *santa Úrsula c*omo al de *San Félix* (Fig. 6) por el parecido con los de San Ginés y por darse la misma circunstancia de la relación del Virrey con el Nacherino al encargarle el retrato de su esposa.

No se conservan otros objetos donados al Convento y descritos en documentos como la Carta-Donación de 1620 citada por Carmen Arias que incluye alguna noticia que no hemos podido confirmar en los documentos del Archivo Ducal de Medina Sidonia, como la relativa al envío de un retablo desde Roma.

Al parecer encargado en aquellas tierras italianas, su imprecisa descripción ha llevado a identificar con dudas tres relieves en talla policromada incrustados en el retablo mayor de la iglesia con *las historias* del retablo encargado en Italia (Fig. 7). Carmen Arias puntualiza que es extraño que sólo se conserven tres relieves cuando el documento habla de cinco historias y además a nuestro juicio, no parecen italianos.

Desde el primer momento nos recordaron las obras de los llamados "Maestros de Toro" taller zamorano de los Ducete y Rueda. Concretamente el relieve del *Nacimiento* (Fig. 8) presenta muchos puntos de contacto con por ejemplo la preciosa *Virgen de Belén* obra de Sebastián Ducete de hacia 1615, hoy en el Museo Catedralicio de Zamora[18].

Una noticia que proporciona el epígrafe de un documento del Archivo Ducal de Medina Sidonia creo que puede ser la clave para la solución del problema pues habla de una libranza realizada por el V Marqués de Villafranca el año de 1620 a favor del escultor Juan González. Aunque el nombre y el apellido de este escultor son muy frecuentes puede referirse al Juan González, el mejor ensamblador zamorano de la primera mitad del siglo XVII y asiduo colaborador de los citados Ducete y Rueda, ampliamente documentado por Vasallo[19].

El Marqués muere en Madrid el año de 1627 y su hija doña María el de 1631 pero no obstante el convento debió continuar sus contactos con Italia a través de otros miembros de la familia donde don García, hijo de don Pedro, también ejercía como General de las Galeras de España al menos desde 1629, cuando encarga de los asuntos de Villafranca a su otro hermano don Fadrique además de saberse que otro Villafranca llega a ser Virrey de Sicilia en los años de Carlos II. Ello explica la presencia en el Convento de otras obras napolitanas ya esculturas de la segunda mitad del siglo XVII. De hecho la familia debió interesarse por esculturas de este tipo pues el citado don Fadrique, Duque de Fernandina, tuvo un familiar que regala un San Nicolás, de madera policromado traido de Italia, al Convento de Ágreda[20]. Otra noticia nos da a conocer que el Conde de Lemos, el año de 1660 paga al escultor italiano Pedro Pedrasi *Una NªSeñora, un San José y el Niño* en cornisa de ébano y cristal de miniatura *para don Pedro de Toledo su señor y por su orden.* Por estas fechas los personajes citados son los sucesores de los antes mencionados pero los datos apuntan a ese intercambio artístico continuado con regularidad en todo ese siglo XVII y a la relación entre las familias cuyos miembros ocupan cargos en nuestros Virreinatos de Nápoles y Sicilia[21].

La *Inmaculada* (Fig. 9), talla en madera policromada, con cabellera postiza, es un ejemplar a añadir a una larga lista de imágenes de esta advocación que por sus caracteres estilísticos hemos agrupado en una serie en torno al ejemplar firmado por *Pietro Ceraso,* que se conserva en el Convento de

---

18 VASALLO TORANZO, Luis. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco.* Salamanca. 2004., fg.75, 145.

19 ADMS Año 1620, Índice 6, nº 1481. Dato proporcionado por Mª Dolores Campos, no conocemos el texto del documento.- VASALLO, cit.

20 FERNÁNDEZ GRACIA, R(icardo). *Arte, devoción y política. La promoción de las Artes en torno a Sor María de Ágreda.* Soria, 2002.

21 NAPPI, E. "I Viceré e l´arte a Napoli", *Napoli Nobilissima,* 1983, 41-57.

Figura 9. *Inmaculada.* Villafranca del Bierzo (León) Convento de la Anunciada.

Figura 10. *Asunción.* San Pedro de los Montes (León). Iglesia de San Pedro.

Figura 11. *Inmaculada.* Ágreda (Soria) Convento.

Figura. 12 *Inmaculada.* Pamplona. Recoletas Agustinas.

Figura 13. *Inmaculada.* Calatayud (Zaragoza) Colegiata del Santo Sepulcro.

Figura 14. *Inmaculada.* Toledo Capuchinos.

Carmelitas de Toledo. Todas ellas, mucho mas finas que su modelo toledano, presentan un rostro ovalado de facciones pequeñas, muy delicadas, y se cubre con túnica de sencillos pliegues rectilíneos pegados al cuerpo en tanto que el manto que le viene de la espalda se despliega en airosos lienzos, despegado de la silueta, como alas de mariposa. En general de tamaño medio, unos 60 cms., suelen llevar todas cabelleras postizas de pelo natural y asientan sobre específicas nubes como pequeñas esferas compactas que en su día comparamos con pelotas de tenis, entre las que sobresalen querubes de mórbida anatomía movidos en violentos escorzos o, en algún caso, simples cabezas de "putti".

Se habló en un trabajo anterior que Pietro Ceraso, el escultor que firma el ejemplar toledano mencionado, trabaja en Nápoles por los años medios del siglo XVII sin conocerse exactamente su formación pues su estilo no parece confirmar la hipótesis de Dominici que lo consideró discípulo de los Perrone. Documentalmente se sabe que gozaba de la confianza de Cósimo Fanzaga y que tiene numerosos encargos de los Virreyes españoles como el Cristo de Pasión que realiza para el Conde de Castrillo o los Santos que en 1666 envía al Conde de Lemos[22].

Se dijo entonces que quizás el ejemplar firmado por Ceraso en Toledo no sea el modelo original de la serie, en su conjunto de piezas más bellas que el firmado por Ceraso y que éste copió el no localizado. Se recordó algunos de los ejemplares que entonces conocimos en distintas iglesias y conventos de España, como el conservado en la iglesia parroquial de San Pedro de los Montes (León) (Fig. 10) y el enviado a Ágreda en 1666 (Fig. 11) por el Virrey don Pedro de Aragón

[22] NICOLAU CASTRO, Juan. *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, dio a conocer la Virgen firmada-ESTELLA, Margarita "El Mecenazgo de los Virreyes españoles y personajes de su entorno en Nápoles", *La scultura meridionale in etá moderna nel suoi rapporti con la circolazione mediterránea.* Universitá degli Studi di Lecce, 2004 (en trámites de publicación)

a los que ahora puede añadirse la más significativa Inmaculada de las Recoletas Agustinas de Pamplona (Fig. 12), también llegada a España en 1665 y el magnífico ejemplar, inédito y clasificado erróneamente, que se conserva en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (Zaragoza) (Fig. 13). Con otro ejemplar menos vistoso en Miedes (Zaragoza) que en este caso cubre parte de su falda con el manto, desplegado al otro lado en forma de abanico y el de las Capuchinas de Toledo (Fig. 14), muy similar al ejemplar de Villafranca, se aumenta el número de este tipo de Vírgenes que se atienen a una misma estilística y que debieron gozar de las preferencias de los clientes españoles. Su número puede indicar un taller muy activo o como se ha dicho la intervención de varios artistas a los que el cliente les imponía el modelo. En realidad, la semejanza estilística aboga por la primera sugerencia[23]. La Virgen de Villafranca, quizás por desperfectos al pasar los años, no presenta el manto desplegado a los lados pero en todo caso su parecido con las citadas Inmaculadas de las Capuchinas de Toledo y las Recoletas Agustinas de Pamplona conforman creemos nuestra clasificación, aunque sea ejemplar menos delicado que ésos últimos.

Como un último testimonio del mecenazgo de los Toledo recordamos la fundacón del *Monasterio de Nuestra señora de la Laura* ya citado y tristemente desaparecido en éstos últimos años.

Doña María de Toledo y Colonna era hija del IV Marqués de Villafranca, don García de Toledo, y como se ha dicho se casa con su primo don Fadrique Álvarez de Toledo, IV Duque de Alba. Ya viuda decide la fundación del Convento de La Laura en Villafranca del Bierzo, al que traslada posteriormente a Valladolid.

Martí Monsó cuenta detalladamente las vicisitudes de la fundación y los tesoros artísticos que atesoraba, de localización desconocida en la actualidad, los que conoció el ilustre historiador. En principio se pensó que no parecía que poseyese obras italianas de importancia salvo quizás un Crucifijo de plata que trajeron de Florencia para el Marqués de Velada y que quizás pudiese relacionarse con los modelos de Giambologna que tanto éxito tuvieron por aquellos años pero una noticia localizada por Goldberg en los Archivos Mediceos documenta el engargo de la Duquesa Viuda de un gran altar de pintura para su convento cuyo diseño se encargó a Carducho. Como se ha dicho no queda nada del Convento ni el paradero de sus posibles restos pero Martí Monsó no dio noticias de su existencia no obstante conocerse su llegada a España. En realidad, incluso el sepulcro de la duquesa, que según su testamento debería hacerse en Génova, después de su muerte se encargó al escultor Antonio de Riera, que al parecer tampoco llegó a efectuarlo[24].

Quedan aún muchas lagunas en el estudio del patronazgo artístico de esta familia que se conecta con el de otras familias relacionadas con Nápoles, como la de los Lemos, como parece indicar la notita citada de Nappi sobre el encargo al escultor napolitano Pietro Pedrase de una Nuestra Señora, San José y el Niño que implican otros muchos aspectos de interés como la relación de las familias españolas cuyos miembros se destacan en la política italiana con las consecuencias vistas de los correspondientes intercambios artísticos. Pero el campo es amplio y ha de llevarse a cabo con numerosas aportaciones de todo tipo que clarifiquen el complicado entramado del mecenazgo artístico de los españoles en Italia y valoren el muy importante legado que se incorporó a nuestro patrimonio.

---

23 FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y Devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artístas e iconografía.* Pamplona, 2004.- RINCÓN, Wifredo. *La Inmaculada Concepción en el arte de la Diócesis de Tarazona, Tarazona, 2006.- NICOLAU, cit.*

24 GOLDBERG, Edward, L. "Artistic relations between the Medicis and the Spanish Courts, 1587-1621" II, *Burlington Magazine,* august, 1996, 529-54=. En 537-538.-. MARTÍ MONSO, cit.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# RUBENS Y SATÉLITES BAJO LA ÉGIDA DE LOS AUSTRIAS

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Museo Nacional del Padro, Madrid

El tema expuesto a estudio en esta cuarta Jornada del Congreso Internacional de Arte del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, es un importante espacio con vacíos a llenar en la historia del arte español y afortunado por su singular atractivo, y por su injerencia en tantas categorías del arte condicionadas por el poder y la sociedad, y ligadas con lazos de dependencia mayor a quienes ven sólo en la obra de arte el esplendor de la belleza. No es la estética el fin único. Las pinturas son portadoras de incentivos ligados a la Historia. Esto vio Burckhardt fundamental para la mejor comprensión de las artes[1]; sin olvidar el mecenazgo como inductor de ideas y sentimientos religiosos y políticos[2]. Esto entra en juego en el circuito histórico-artístico propuesto.

No vamos a postular juicios genéricos de la sociedad y las artes, sobradamente conocidos y estudiados[3]. Nos limitamos a parcelar la pintura en un momento de tiempo y espacio, buscando sus motivaciones expresivas en la forma. La pintura registra mejor el rico abanico visual de la realidad y la fantasía[4]. Es el mejor espejo. B. Gerbier que vive en los tiempos que exploramos, amigo de Rubens, Van Dyck, reyes y príncipes en el nudo gordiano de la Europa del segundo cuarto del siglo, escribía a Carlos I Estuardo, aconsejándole la importancia que tenían los retratos y la pintura para promover las alianzas en los pueblos[5]. Importancia de los pintores y la pintura en las monarquías europeas, que concuerda con las reflexiones más recientes de Luis Díez del Corral, para quien "la vinculación entre la realidad y el arte resulta más estrecha en el caso de los pintores que en el de los arquitectos, porque si estos levantan el marco monumental, los pintores realzan su misma persona [del rey] sobre la base de la captación de sus cualidades corporales y anímicas como en ningún otro tiempo"[6]. Rubens, Velázquez y Van Dyck, –continúa este ilustre profesor– "para cumplir su misión de realzar la persona de los monarcas españoles, franceses o

---

[1] A. Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 1961, p. 339.

[2] T. Haskell, *Patronos y pintores. Arte y Sociedad en la Italia Barroca,*1980, p. 13.

[3] Hauser, *op. cit.* 1961.

[4] Para León Battista Alberti la pintura es cosa divina (*Il tratato Della pintura*, *Il Cinque Ordini Architettonici,* 1435, libro II) y para Paolo Pino es superior a las restantes artes ( *Dialogo de la Pintura*, Venecia, 1548, Tratatti de arte del quinientos, Giuseppe laterza figli 1960, tomo I. Cit. J. Gállego, *El pintor de artesano a artista,* 1976.

[5] D. Howarth, "The *Entry Books* of Sir Balthazar Gerbier: Van Dyck, Charles I and the Cardinal-Infante Ferdinand" en *Van Dyck 1599-1999. Conjetures and Refutations. Rubenianum*, 2001, p. 79.

[6] L. Díez del Corral, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, 1979, p. 21.

ingleses tenían que conocerlos de cerca y tratarlos con cierta familiaridad". De aquí la fiabilidad de las imágenes que nos transmiten para mejor comprender el alcance de su poder y el reflejo de la sociedad.

Tras estos prolegómenos, intentamos ver el lenguaje profundo de las pinturas de los Austrias del siglo XVII. Es un siglo en declive[7] pero aún con un impresionante potencial y anhelos de expansión.

El Conde Duque de Olivares intentó la epopeya de Carlos V cuando los tiempos eran muy distintos. Impuso las armas a la concordia deseada por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, que luchaba por la paz, también deseada por Ambrosio Spínola, el militar más prestigioso de Europa, y Rubens, el pintor más brillante de su época[8]. La amistad de la Infanta y Rubens después de la muerte del archiduque Alberto fue más allá de la admiración por su arte. Los ideales de la Infanta y del pintor van al unísono. Anhelo que va a repercutir en la pintura.

Los Países Bajos españoles practican un absolutismo monárquico en convivencia con las libertades tradiciones. Esto distingue a los Países Bajos españoles de la metrópoli, de Francia, Inglaterra, Holanda y el Imperio. Los Arcos de Triunfo a la entrada del Cardenal Infante después de Nördlinghen marcan la ruptura con la paz soñada por la Archiduquesa. La inmensa producción artística de Rubens va dirigida a la exaltación política y la lealtad a España. Rubens puso su talento al servicio del catolicismo, involucrado con el humanismo clásico de sus mecenas. Rubens no sólo gozó de la protección de los archiduques españoles, los admiró, participando de sus convicciones y frustración de su patria arrastrada por la decadencia de España[9].

En fin, pocas ocasiones de la Historia del Arte se ajustan tanto al resorte voluntarioso del poder. Los pintores están estrechamente ligados a la devoción y la política de sus mecenas. El resultado fue una prodigiosa producción volcada a perpetuar sus vivencias.

La influencia de España no está en el repertorio formal sino en incentivos del alma. La "inspiración" viene de los imperativos de la Contrarreforma y del ancestral orgullo dinástico. Ninguna influencia existe de pintores españoles. Incluso el retrato, tan personal por la vertical prestancia del modelo, la vestimenta oscura y fondos grises de Velázquez (consigna de la etiqueta de los Austrias) tiene su precedente en el retrato de Antonio Moro. Esto fue posible gracias a la receptividad de los pintores flamencos del siglo XVII. Rubens llega en el momento justo con el rico bagaje aprendido en Italia (donde aún suenan los ecos del Renacimiento) pletórico de la grandeza monumental y optimista de la Antigüedad Clásica. Fue un giro del realismo social y discreto del norte, frente al idealismo de Italia.

La pintura de retratos, de paisajes, de bodegones, gabinetes y género, con la vida cotidiana y los desheredados de la Fortuna, tienen el mismo rango que las escenas devotas y mitológicas. Ellos superan la formulación jerarquizada de la pintura por temas. En Italia el hombre y sus actos era lo digno de transmitir a la posteridad.

Los pintores de los Países Bajos en el siglo XVII van a asumir la eclosión desbordante del poder de los Austrias de España. Así Rubens y las escuelas de los Países Bajos van a propagar la Contrarreforma que España impulsa, más que ninguna otra nación de Europa[10]. Dio un viraje a la "sustancia genética" de un pueblo de natural práctico y realista.

---

[7] *Memorial histórico español,* Tomos, XIII a XIX, Madrid, 1861, y siguientes; R. A. Stradling, *Europa en el declive de la estructura imperial española 1580-1720,* Madrid, 1981; I. A. Thompson, *Guerra y decadencia. Gobierno y administración en la España de los Austrias.* Barcelona, 1982.

[8] I. Israelí, "A Conflict of Empires: Spain and the Nederlands 1618-1648", *Past and Present, 76,* 1977,, pp. 34-76; J. Lefévre, "La politique des Archiducs Albert et Isabelle 1598-1633", en cat. Exp. *Rubens diplomate,* Elewijt, 1962, p. 10.

[9] H. Pirenne, *Historia de Bélgica*, 1927, p.335.

[10] M. Ferrandis, *La Contrarreforma, obra de España*, Acción Internacional, conferencias, 1943-1944, p. 77; P. Saintenoy, "L'Art de la Contrareforme sous Albert et Isabelle au palais de Bruxelles" *Bulletin de la Societé Royale de la Geographie de Anvers,* 1920, p. 17; R. S. Magurn *The letters of P. P. Rubens,* Cambridge, MA, 1955, p. 142. *Cit. Cat. Exp. The Ageof Rubens,* Boston-Gante, 1994.

Para valorar la influencia del potencial ideológico de los pueblos en las artes es fácil para nosotros la confrontación de Flandes con Holanda, que fueron parte del mismo territorio en los Países Bajos, desglosados a principios del siglo XVII. La actual Bélgica quedó bajo el dominio de España; el resto bajo los Orange. Un mismo hábitat y una misma raza, y no obstante la voluntad artística era distinta[11]. Estos dos territorios van a vivir en función a las ideas: catolicismo del lado de España; y protestantismo bajo los Orange[12].

Rubens fue un instrumento de los Austrias por la hegemonía de España en Europa en todos los terrenos, y hablar de Rubens es hablar de la pintura flamenca, tal como lo veía Frëidlander[13]. Rubens figura entre los pintores españoles en los preceptistas españoles del siglo como Pacheco, Lázaro Diaz del Valle y Palomino[14]. Su misión fue convencer con sus pinceles de la verdad de los dogmas y el destino de los Austrias.

No sería completa esta imagen bicéfala de la pintura y la sociedad del Barroco flamenco sin conocer el mecanismo de la monarquía absolutista de España, pues va a condicionar la estética y la producción artística. Es fundamental reconocer la ingerencia de las élites en la monarquía y la Iglesia. Estas élites –y es importante y singular destacarlo en España– asumen un clientelismo directo con los pintores flamencos. Así, J. A. Maravall decía que, "la monarquía de los Austria, aunque modelo de lo que se ha llamado monarquía absoluta, y más aún régimen de absolutismo monárquico es sin embargo una oligarquía de orden sociopolítico, porque siempre hubo otros participantes del poder político (las altas jerarquías de la monarquía y la aristocracia)"[15]. Es algo que advirtió el mismo Conde Duque de Olivares al rey que "siendo monarquía la vienen a reducir a aristocracia"[16].

Esto explica la profusión de encargos de la nobleza en los Estados de Flandes con pinturas alusivas a su devoción y a su historia.

Devoción incondicional que asume el conde de Fuensaldaña al encargar la Inmaculada Concepción con San Francisco y San Antonio para el monasterio de su señorío. Es un lienzo de altar de dimensiones impresionantes, que encargó a Th. Willeboirts Bosschaert para dar gracias a la Virgen por sus victorias en los campos de batalla[17]. Recordamos también al marqués de Eliche que adquirió los bocetos de la *Eucaristía*, para los tapices de Las Descalzas y defensa del dogma[18].

De otro lado los Arcos de Triunfo a la entrada de los archiduques Alberto e Isabel, Fernando de Austria, Leopoldo Guillermo y don Juan José de Austria, por recordar los más notables, tienen a estos por protagonistas. Esto no es frecuente en las monarquías de aquel tiempo.

Otra demostración está en los retratos de los grandes de la monarquía de España, inmortalizados con igual magnificencia que la realeza por Rubens, Van Dyck y Crayer, por citar los más conocidos. Van Dyck ilustró en pinturas, dibujos y grabados el mayor número de nobles de la historia de España como ningún otro pintor[19], agregando al realismo, el orgullo y el empaque propios del destino de su "yo" en la historia.

---

11 A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte,* 1951, tomo II, p. 641

12 F. C. Legrand, *Les peinares flamands de genre au XVIIe siècle,* 1963, p. 245

13 M. J. Friedlander y E. Lafuente Ferrari, *El realismo en la pintura del siglo XVII. Paises Bajos y España*, 1935*, Historia del Arte Labor*, tomo XII, p. 11.

14 J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte*, t. I, p.158. Idem. Tomo II, p. 359, y ed. Aguilar 1947, p. 228

15 J. A. Maravall, *Poder; honor y élites en el siglo XVII,* Madrid, 1979, p. 195.

16 J. H. Elliot y F. de la Peña, *Memoria y discurso*, 1979, p. 94, Vid. Maravall, *op. cit.* p. 196, n. 30bis

17 M. Díaz Padrón, "Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuensaldaña: Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo", *A.E.A.*, 1972, nº 178, tomo XLV, p. 83.

18 N. De Porter, *The Eucharist Series, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard,* II, Londres-Filadelfia, 1978, I, p. 368.

19 E. Tormo, "Van Dyck ilustrador de la Historia de España, *Correo Erudito,* 1941, p. 245, *Idem, "*apéndice a Van Dyck y la historia de España", 1941, p. 296

No resistimos la tentación a preguntarnos qué hubiera ocurrido en caso de que los artista vinieran de Italia, donde la presencia de España era paralela a la de Flandes. La belleza del idealismo renacentista impondría la marca de su estética; si hubiera sido de Francia, la gracia cortesana; si de Holanda, el desparpajo de Frans Hals o el pesimismo de Rembrandt. Todo distinto a la gallarda magnificencia de los pintores flamencos. Flandes hizo la fortuna de España con pintores dóciles a sus propuestas. Pero cabe recordar que Rubens y los pintores del norte no trabajaron exclusivamente para España. La generosidad de los archiduques (a pesar de ser pintores de cámara de sus estados) permitió una libertad de movimiento incomprensible y generosa. "La misma estructura política de los Países Bajos le permitiría a Rubens una libertad de acción que le habría estado vedada bajo los regímenes de otros países –escribe Diez del Corral–. Los archiduques no querían ni podían imponer a su pintor una exclusivista fidelidad que le hubiera hecho imposible ensalzar con sus pinceles no sólo las glorias públicas hispanas, que eran en definitiva las de los archiduques, sino también las de los Médicis, los Borbones y los Estuardo"[20]. Fue esta flexibilidad lo que posibilitó el goce de tantas pinturas de Rubens, Van Dyck, Jordanes y tantos otros en Europa, incluso en estados enemigos de la monarquía católica; y a pesar de todo España recibió la mayor riqueza de sus pinceles para defensa de la religión, la política, la guerra y la crónica del cotidiano vivir. Los testimonios más veraces de la guerra de los Treinta años están en los lienzos de los más afamados pintores del género[21].

Hemos hablado de las pinturas religiosas, históricas y alegorías que motiva la corona y la iglesia desde España. Pero no sólo valoramos la temática. Es el fervor religioso y la moral lo que aflora en estas pinturas con poderosa capacidad de convicción. Es la traducción que dictan los sermones de los jesuitas[22]. Ningún pintor logró conmover como Rubens. No dudamos la convicción de estos artistas en los milagros que pintan. Logran convencer mas que los relatos. Igual imperativo irradian los capitanes en los campos de batalla, bajo los clarines y fuego de las armas, junto a las Victorias y la Fama. No conocemos pintores que hayan transmitido con tanta fidelidad, validez y realismo el drama de la guerra.

Gracias a los Archiduques, Alberto e Isabel Clara Eugenia, dijo Fierens Guevaerts, "nuestro arte del siglo XVII ha recuperado la gloria que tuvo en el siglo XV"[23]. Pero no limitó su apoyo a la pintura. Fue la más mimada de las artes, pero el "mal" de piedra tuvo igual vida en la arquitectura. Fue algo comparable a aquella febril actividad constructora de iglesias y conventos de la América Latina[24]. En treinta años se levantaron más iglesias con el bagaje de sus pinturas que en tres siglos atrás[25]. La escultura no quedó a la zaga[26].

El afecto de la archiduquesa a Rubens es extensivo a todos los artistas, que no sólo protegió sino que tuvo como amigos, escribió el conde de Terlinden[27]. A los Archiduques debemos la salvación de las pinturas en la dramática destrucción iconoclasta de los protestantes[28].

---

20 Díez del Corral, *op.cit., 1979,* p. 27

21 F. C. Legrand, *Les peintres flamands de genere au XVIIe siècle*, 1963, p. 202

22 T.A. Parker, "The Papacy, Catholic Reform and Christian misión". En *The Cambridge Modern History,* vol. 3, Kthe Counter reformation and price of Revolution, Cambridge, 1968, p. 67-90

23 A.J.J. Delen, en M. P. Fierens *L´art en Belgique,* tomo II, 1928, p. 289; Vid. F. De Llanos y Torriglia, L´archiduchesse-infante Isabelle Claire-Eugénie au musée du Prado, p. 62 (conferencia del 17 de mayo de 1924)

24 P. Saintenoy*, L´art architectural sous Albert e Isabelle et les segles du concile de Trente*, "la revue latine", nº 23, 1922, 88-89 ; J. H. Plantenga, *L´architecture religieuse dans l´ancien duché de Grabant depuis le régne des archiducs jusqu´au gouvernement austrichen,* 1926.

25 J. Ardiesen, De Jezuieten en het samenhorigheidsgevoel der Nederlanden" (1595-1648), p. 115

26 M. Devigne, *Notes sur vuelques sculpteurs flamands au XVII e siecle, la revue d´art,* XXVII, 1929 p. 107

27 Ch. Terlinden, *op.cit*. "Revue Belge", 1934, pp. 211-223

28 J, Adriesen, *op. cit.*

Al hablar de amistad con los artistas no hay mejor prueba, que el gabinete de Cornelis van der Geest que pintó Cornelio van Haest con la visita de los Archiduques. Allí sus altezas conversan con los pintores más prestigiosos del momento. La mayoría son asiduos de la casa. El anfitrión muestra a los Archiduques una tabla de Quintín Metsys junto a varios nobles y próceres de la ciudad. Allí están Spínola, Rococx, Rubens, Snyders, Van Dyck, Wildens y otros[29]. Dificilmente unos artistas alcanzan la admiración de su público como aquí. Fue el más efectivo motor de su inspiración. De los tres visitantes citados, Spínola confesó su admiración por Rubens, que más aprecia como hombre que como pintor[30]; y Rubens decía del marqués de Leganés por las mismas fechas que era uno de los mejores conocedores de pintura del mundo[31]. Con estos mecenas el rey, el Cardenal Infante, Leopoldo Guillermo y don Juan José de Austria, los pintores de los Países Bajos tuvieron el apoyo y admiración más firme. Es fácil comprender que don Pedro Madrazo al escribir su V*iaje en tres siglos de la corona española*, dijese que no había pintor flamenco que no haya sido protegido por los reyes y gobernadores españoles en Flandes[32]. Muchos de estos mecenas practicaban la pintura[33]. A la admiración de la nobleza unimos a los preceptistas como Carducho (por citar el más distante por su formación italiana) que dice de Rubens ser "la envidia de todas las naciones"[34]. El hecho es que las pinturas de más trascendencia del maestro están motivadas por el ambiente espiritual y político de los Austrias.

Nos preguntamos qué hubiera ocurrido en caso de que Holanda recuperara las tierras del viejo condado. No dudamos que el protestantismo impondría su espíritu y moral burguesa; en caso del dominio venir de Francia, que estaba al acecho, un frío clasicismo con toque cortesano. Con la monarquía católica, la fastuosidad convivió con los poderes del cielo y la tierra. Los Austrias van a contribuir a la conmoción espiritual de la pintura flamenca, la voluptuosidad, la imaginación y la fantasía.

En Flandes bajo el dominio de Francia y derrotada la monarquía española, escribía Michels al filo del s XIX, "no hay esperanza para los artistas"[35]. En fin los Austrias de España tuvieron en la pintura flamenca del siglo XVII un poderoso aliado para la propagación de sus fines. Lo corrobora Pirenne en su historia de los Países Bajos, "en Flandes la nación se abandonó a la dirección espiritual de la Iglesia y a la dirección temporal de la Monarquía"[36]. Vemos la triple vía por donde van las artes plásticas: la devota, histórica y profana, y el retrato como salvación de la dignidad del hombre.

## El espíritu de la Contrarreforma

Los monarcas españoles consideraron un deber ineludible propagar las disposiciones de Trento. Su "rasgo" más significativo, y más al declinar la decadencia, fue la adhesión incondicional a la iglesia católica romana[37]. Transmitió en la pintura el fervor que libraban los teólogos españo-

---

29 J. S. Held, "Artis pictoriae amador an Antwerp art patron and his collection", *Gazette des Beaux Arts,* II, 1957, p. 61; M. Díaz Padrón- M. Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de pinturas,* Madrid, 1992, pp. 202-217, nº 26.

30 "tenía tantas cualidades que la pintura era la menor de ellas" *Rubens diplomatic*, Cat. Exp. *Elewijt, Rubenskafteel,* 1962, p. 107.

31 M. Rooses- C. Ruelens, *Codex, IV,* 1909, p. 357.

32 *Viaje artístico en tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España,* 1884, p. 128

33 A. Palomino, *Museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco y laureado,* ed. 1947, p. 251.

34 V. Carducho, *Diálogos de la pintura,* 1865, p. 66.

35 A. Michels, *Historie de la Peinture flamand dèpuis ses débus jusquoi,* 1865, IX, p. 271.

36 Vid M. Díaz Padrón, La Pintura Flamenca, del siglo XVII en España, ms. 1976, tomo I, fol. 9

37 Phandl**,** *Introducción al siglo de Oro*, p. 158

les desde las cátedras y los púlpitos por rescatar el terreno perdido[38]. La pintura fue un arma eficaz[39]. Los pintores flamencos tuvieron una clientela fiel y apasionada y fuentes de inspiración en los santos (muchos de su patria) de los nuevos tiempos[40]. Los jesuitas españoles tenían el favor incondicional de los Archiduques, y sus consignas de Montserrat y San Javier[41]. Podríamos afirmar que lo más profundo del arte de Rubens está en deuda con los jesuitas[42].

Alberto e Isabel Clara Eugenia hicieron de Flandes un baluarte de la Contrarreforma[43], pero interesa precisar un matiz: la reconciliación de la religión con el humanismo. Buscó esto la Archiduquesa y lo trasmitió a Rubens que dejó testimonio en lienzos de la *muerte de Séneca* de los museos de Munich, museo del Prado, y numerosos grabados divulgando la reconciliación del estoicismo con la moral cristiana[44]. La Archiduquesa intentó siempre armonizar la religión con el humanismo y la pintura. Fue una consigna de Felipe II, reconciliar estas categorías para gloria de la fe católica[45].

Pocas veces encontramos una unión tan sólida de Iglesia y Estado, fundidos con el arte. El sentimiento divinal del español le impulsaba a la reconquista de sus ancestros medievales[46]. Todo lo difunde en ritmos y lujo como medio de convicción. El esfuerzo más titánico partió de España para imponer los dogmas y conmover los espíritus. La fascinación de la pintura y su ventaja frente a las letras la define muy bien Juan de Butrón en aquellas fechas, *"para los devotos letrados la escritura basta, no para los ignorantes ¿qué maestro hay como la Pintura? Leen en la tabla lo que no deben seguir y no pueden sacar de los libros. De donde nace que aun los que mas saben, usan del libro de la pintura, para que mas claramente entiendan lo que los libros no les declaran"*[47] .

Del papel de España en aquel concierto es importante para nosotros la autoridad de W. Weisbach que vio "el repertorio sustantivo de las ideas de la Contrarreforma definidas desde España en sus principios fundamentales"[48]. De ahí que la pintura de Rubens y sus satélites fuera la traducción veraz de la febril inquietud que ardía en las almas de los monjes y clérigos, luchando por imponer desde España su verdad en un mundo abrumado por las dudas y las guerras de religión.

No es cuestión de acumular aquí más pinturas y títulos para este fin. Recordamos la fundación de la iglesia de los Jesuitas de Amberes, donde se quiso ver el reflejo de la Jerusalén Celeste y su paraíso en la tierra[49]. El altar asume la presencia real de la Eucaristía como dogma de fe. Allí alternaban los dos santos españoles más activos en la lucha contrarreformista. *San Ignacio ahuyentando a los demonios perseguidos por los ángeles*, y *San Francisco Javier curando a los enfermos de peste*[50]. Estos santos españoles están pintados a pocas décadas de su muerte. Están

---

38 C. Paskhust, Nederlands kunsthistorische Jaarboeck, XII, 1961, p. 35-49

39 Delen, *op.cit.*en Fierens, *op. cit.* 1938, p. 288

40 E. Mâle*, L´art religieux aprés le concile de Trente*, 1932, p. 100

41 L. Gillet*, Histoire artistique des Ordres mendicants*, XII-XVII, 1912, p. 348

42 A. Goffin, *l´art religieux en Belgique des origines a la fin du XVIIIe siecle*, 1924, p. 113.

43 P. J. Block, *Geschiedenis der Niederlande*, 1910, IV, p. 7

44 R. Ingrams, *Rubens and Seneca,* Universidad de Oxford, 1967, p. 13. M.A. diss. Vid. E. Mc Grath, *Corpus Rubenianum,* XIII, I, p. 109, n. 77.

45 Ch. Terlinden, op,cit. *Reveu belgue d´art et d´arch*, 1934, p. 100.

46 M. Ferrandiz, "La Contrarreforma, obra de España", *Conferencias. Acción Internacional*, 1943-1944, p. 77.

47 Juan de Butrón, *Discursos apologéticos*, p. 36. cit. M. Díaz Padrón *Op. cit.* 1976, T, I, fol. 11.

48 W. Weisbach, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, 1942, p. 188

49 A. S. Hartmann, "Tagebuch Adam Samuel Hartmann über Seine Kollektenreise im Jahre 6657-1659, Zeitschrift des Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen, XIV, 1899, et XV, 1900 ; H. M. Martin, *The Ceiling paintings of the Jesuit Church in Antwerpen,* Londres, 1969.

50 E. Mâle, *El Barroco,*1985, p. 87

representados con toda la solemnidad del nuevo estilo que Rubens toma de Italia y dictan los jesuitas españoles[51].

Una imponente confluencia de ideas concentra la serie de los tapices de la Eucaristía que Isabel Clara Eugenia envía a las Descalzas Reales de Madrid. "Nada del dogma de la Eucaristía ha sido visualizado con notas tan convincentes y apasionadas", escribía W. Weisbach[52]. "Rubens puso en esta empresa lo mejor de su genio, y España su fé profunda y sus esperanzas", añade Emil Mâle[53]. Mezcla visiones medievales con referencias al humanismo clásico, por inspiración de la Infanta y la magia de los pinceles de Rubens[54]. Fue un intento más de reconciliar la religión con el humanismo para éxito de la Contrarreforma. La erudición derrochada hizo decir a Palomino a fines del siglo XVII, que fue "la emulación de los mas célebres poetas y filósofos de nuestro tiempo"[55]. Para Elberg la Archiduquesa encargó esta serie Eucarística como exvoto por la toma de Breda. Es difícil encontrar tan ajustado compromiso como medio de convicción y poder de la sociedad del siglo XVII. El culto de la Eucaristía, escribe Delevoy, se encontraba en el centro de la polémica de católicos y protestantes, Rubens fue llamado en 1627 por la Archiduquesa Isabel a realizar quince tapices del tema de los Triunfos de la Eucaristía que comentamos[56].

Se inicia con *La Adoración eucarística* del boceto del Instituto de Arte de Chicago con Felipe IV, su esposa Isabel de Borbón, Fernando II y sor Margarita de la Cruz, frente al rey David tocando el arpa y la Trinidad con los reyes de España. El arrojo y violencia contra los enemigos de la Fe difícilmente encuentra una visión de tal arrojo patético como el *Triunfo sobre la Herejía* con Calvino, Lutero y Tahchelin aplastados por la Verdad y el Tiempo[57] (Fig. 1).

Innumerables son los santos y beatos españoles y de su dominio, en pinturas, esculturas y grabados de los maestros flamencos[58]. La iglesia de Yprés es un ejemplo más de santos de tradición española, pintados por G. Seghers y C. Schut[59]. El poderío de España y las consignas del catolicismo lo definió con precisión el marqués de Lozoya al decir que "los monarcas españoles consideraron deber ineludible propagar las disposiciones de Trento y su rasgo más característico, y mas en la decadencia, fue su adhesión incondicional a la iglesia católica romana"[60].

## La historia, la política y los Austrias

La adhesión a la dinastía es el segundo encuentro con el poder del arte en la sociedad de este relato. El poderío español declina antes de mediar el siglo XVII, pero el sueño de grandeza del Conde Duque de Olivares va en busca del pasado imperial y misión de los pintores flamencos, con Rubens, en primer plano, para pregonar esta política. Las desgracias había que disfrazarlas con el telón de la pintura para ocultar la amarga realidad. El Conde Duque tuvo siempre la sensata oposición de la Archiduquesa y Spínola y la nada despreciable de Rubens, pero tuvieron que doblegarse a su voluntad[61]. La paz se truncó.

---

51 A. Goffin, *L´Art religieux en Belgique des origines à la fin du XVIIIe siècle,* 1924, p. 113.

52 W. Weisbach, *Trionfi,* 1919, p. 150.

53 *Op. cit. e*d. 1951, p. 86

54 B. Knipping, *De Iconographie* I, 1974, p. 13.

55 A. Palomino, Ed. 1947, p. 226

56 R. Delevoy, *Rubens*, p. 143

57 N. de Poorter, *The Eucharist Series,* vol. I, Corpus Rubenianum, 1978, p. 379

58 L. Guillet, *Historie Artistique des Ordres mendicants,* XII-XXVII, 1912, p. 348

59 R. Roggen, E. Dhanes, De zeventiendeenwse Schilderijen van het Jezuitencollege te Ieper, *Gentse Bijdragen,* XVIII, 1949-1950. p. 129

60 *Historia del Arte Hispánico*, tomo III, p. 257

61 A. Cánovas del Castillo, *Estudio del reinado de Felipe IV,* (1888), 1927, I, p. 159.

Figura 1. P. P. Rubens, *Triunfo sobre la Herejía,* Madrid, Museo del Prado.

Figura 2. *La Continencia de Escipión* grabado de Schelte a Bolswert, según Rubens.

La evocación más brillante del pasado glorioso está en los Arcos de Triunfo a la entrada del Cardenal Infante en Amberes: Tan frágiles como el dominio universal. Los arcos de Roma son de piedra, y estos de madera, cartón y tela. La Archiduquesa había fallecido poco antes. Desde ahora la política de Flandes se dicta desde Madrid.

La historia de la España antigua tiene en los pintores flamencos un interesante apoyo. El episodio de la Continencia de Escipión tiene por marco el villorrio de Cartago Nova en el siglo II. Es una bella historia con intención ejemplarizante que divulgaron Rubens, Van Dyck, Jan Boeckhoerst y Schelte a Bolswert (Fig. 2). La versión de Van Dyck está hoy en la Christ Church de Oxford[62]. Había sido adquirida por Felipe IV para el Alcázar de Madrid. Tito Livio[63] narró la renuncia del general a la joven celtíbera que poseyó como botín de guerra. La historia tuvo buen fin y testimonia a la vez el valor y fidelidad de aquellos españoles de la antigüedad.

También Rubens y muchos de sus satélites van a narrar una historia mas próxima en el tiempo, con el primer conde de la dinastía de los Austrias como protagonista. Es el *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo*, antepasado de Carlos V, Felipe II, Felipe III y IV. Fue un casual encuentro de Rodolfo I (1218) con un sacerdote que iba a impartir el sacramento a un moribundo. El conde y su escudero, Regildo de Kyburg, ofrecieron sus monturas para que llegaran a tiempo. Fue un gesto de veneración a la Eucaristía. La leyenda inspiró el lienzo de Rubens que conserva el museo del Prado (Fig. 3). Con igual intención aparece la historia en los arcos a la entrada de Isabel Clara Eugenia y Alberto en 1599. Felipe IV colocó la pintura en su dormitorio, quizá para recordar el ejemplo a seguir, como símbolo de la casa más poderosa de Europa[64]. También sirvió de inspiración al *Canto de la Paz* de Calderón, *"Feliz Rodolfo, Archiduque / invicto de Austria / a quien le construye la fe de su celo / eternas estatuas"*[65].

## El encuentro con la Mitología

La mitología no tuvo la acogida entre nuestros artistas por el pudor al desnudo, aunque este prejuicio fue poco efectivo entre los poderosos. Pero esto no es asunto de esta ponencia[66]. Rubens derrochó toda la parafernalia jerárquica de dioses griegos y romanos, retratos y triunfos, acompañando a los mortales. Los ejemplos con las consignas del poder más ostensibles están allí.

El tiempo nos obliga a un solo ejemplo que escojo como extremo de la servidumbre de Rubens a la corona de España. El lienzo de *Sansón y el león* que trajo en 1628 para el Salón Nuevo del Alcázar[67], pasó a la colección del marqués de Leganés, inventariándose como *Hércules luchando con el león* (Fig. 4). Este viraje no es casual. De Hércules procede el linaje de los reyes de España[68]. Pero la trascendencia de la imagen del Sansón-Hércules de Rubens no termina aquí. La vemos de nuevo en la medalla de Adriaen Waterloos en conmemoración a la victoria de Bahía en el Brasil[69]. El anverso lleva el rostro del rey y el reverso la leyenda *"Dulcia sic mervit"* del pasaje de

---

62 M. Díaz Padrón, "*La Continencia de Escipión* de Van Dyck del Alcázar de Madrid identificada en la Christ Church de Oxford", *Goya,* 2006, p. 85

63 *Ad Urbe condita,* XXVI, (50)

64 J. Gabriels, *Herentals Monumenten en Merkwaardigheden,* 1963, p. 27; Knipping, *op.cit.,* t. II, 1974, p. 305.

65 P. Calderón de la Barca, *Obras Completas*, III, 1952, p. 919

66 R. López Torrijos, *La Mitología en la Pintura española del Siglo de Oro,* 1985, p. 16.

67 M. Díaz Padrón, *Peter Paul Rubens. Sansón y el león,* Madrid, 2004, p. 23

68 D. Angulo "La mitología del Arte español en el Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXX (1952), I, p. 179

69 R. A. d´Hulst y M. Vandeven, *The old testament, III Corpus Rubenianum Ludwing Burckhardt,* 1989, nº 34, p. 119, y nº 35, p. 121

Figura 3. P. P. Rubens, *La devoción de Rodolfo I de Habsburgo*, Madrid, Museo del Prado.

Figura 4. P. P. Rubens, *Sansón y el león,* colección privada.

Figura 5. Medalla de Adriaen Waterloos. Anverso con Sansón y el león, Bruselas, Biblioteca Real de Bélgica, Gabinete de Medallas.

Figura 6. *Porticus Caesario Austriaca.*

los Jueces (14.8) (Fig. 5). Es la secuencia del hallazgo de la osamenta de león con enjambre de abejas. Simboliza al rey de España como un segundo Sansón extrayendo las mieles del Brasil de las fauces del león (símbolo de Holanda). Pero la idea de Hércules también está en la armadura y la banda carmesí del rey. Todo un jeroglífico del poder y la política.

De hecho Felipe IV renovó la idea de su abuelo en la medalla de Giampaolo Poggini con Hércules sosteniendo al mundo. Felipe IV es descendiente de Hércules, y ungido como Hércules hispánico y rey Sol: Sucesor y reflejo de sus virtudes[70].

## Los Arcos de Triunfo

Fue en los Arcos de Triunfo a la entrada de los Archiduques, Alberto e Isabel, Fernando y Leopoldo Guillermo, donde la emulación a los césares de la antigua Roma alcanza el blindaje más osado de los Austrias. La serie de la entrada del Cardenal Infante, sin duda es la más brillante máquina conocida. Rubens, Rockocx, Gervatius y los mejores pintores de Amberes inmortalizaron la victoria del Cardenal, con el *Porticus Caesario Austriaca* (Fig. 6). Comienza con el arco de Juana la Loca y Felipe el Hermoso, reyes, príncipes y las hazañas dinásticas hasta Nördlinghen, donde el Cardenal Infante es el héroe victorioso contra la alianza protestante con Júpiter y Juno presidiendo en lo alto[71].

Linda la frontera de lo irreal, la religión, la mitología y la historia reverenciando la entrada del Cardenal en Amberes el 17 de Abril de 1635. No conocemos una empresa con tanta inventiva. Los grabados de Th. Van Thulden dan la idea más completa. Allí se revive la pobreza del pasado que remedian los príncipes españoles. Exalta las victorias y lamentos de las guerras. Todo brillo,

[70] M. Díaz Padrón, *Sansón y el león*, 2004, p. 26.

[71] D. de Aedo y Gachart, *Viaje del infante cardenal don Fernando de Austria,* 163; Vid. J. Rupert Martin, *The Decorations for the pompa inrtoitus ferdinandi,* 1972, p. 22.

Figura 7. P. P. Rubens, *Los Males de la guerra,* Florencia, Galería Pitti.

Figura 8. P. R. Picasso, *Guernica,* Madrid, Museo de Arte Reina Sofía.

Figura 9. P. P. Rubens, *Duque de Lerma,* Madrid, Museo del Prado.

Figura 10. Antonio Francesco Oliviero, *La Alamanna,* 1567, *Carlos V*, grabado.

pero también lamento del presente y la perspectiva futura[72]. Van Dyck miró hacia otro lado[73]. El primer discípulo de Rubens retrató al Cardenal Infante en el lienzo del Museo del Prado que Leganés llevó a Madrid. Van Dyck debió pensar que aquellos arcos no eran propios de la alta estima que de sí mismo tenía. Pero esto es asunto tangencial. Para Rubens fue un esfuerzo titánico. En carta a su amigo Peirese del 18 de diciembre de 1634, escribía, "yo no tengo tiempo de vivir ni de escribir, el magistrado a puesto sobre mis espaldas toda la carga de esta fiesta"[74]. Rubens diseñó las gestas de los Austrias como instrumento de intimidación política que recuerda la Antigua Roma.

Menos conocida fue la entrada del Cardenal Infante en Gante en 1635. Es aquí Gaspar de Crayer, que sería su pintor de cámara, el más importante, como lo fue Rubens en Amberes, colocando al príncipe junto a Carlos V; *"Serenísimo Ferdinando Hispaniaru Infanti felici, forti, invicto, pio, per mare, per Alpes, per hostes advenienti Gandavum"*[75].

---

[72] M. Rooses, *Rubens: sa vie et ses oeuvres,* París, 1903, p. 559; Jan Casper Gevaerts, *PompaIntroitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infantis …*[1641-1642].

[73] D. Howarth, "The *Entry Books* of Sir Balthazar Gerbier: Van Dyck, Charles I and the Cardinal-Infante Ferdinand", *Rubenianum, Van Dyck 1599-1999. Conjetures and Refutations,* 2001, p. 82

[74] M. Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents Épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, 1949, tomo VI, p. 88

[75] C. Van de Velde, H. Vlieghe, Stadsversieringen, *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde intrede van de Cardinal-Infant,* 1969, p. 40-49;

Pero no todo es optimismo. Rubens no se dejó arrastrar por el éxito de las armas, puesto que era consciente de las miserias que las guerras conllevan. Tenemos ocasión ahora de transmitir la conciencia de la anciana Archiduquesa y del pintor deseosos de la paz en *Las Miserias de la guerra* de la galería Pitti de Florencia (Fig. 7). Aquí están los presagios. Esta pintura fue desahogo de su alma en carta a su amigo Peirese, lamentando la indiferencia de la corte de Madrid a sus quejas. Sus reflexiones están en carta a Sustermans (12-3-1628). Es un gemido responsable a la irracionalidad del poder a través de la pintura: Es la imagen cruda que la guerra engendra[76]. En el centro del lienzo está Marte como dios de la guerra con la espada ensangrentada y las furias asolando los campos y las ciudades, matando a las familias y destruyendo las artes y las letras a las puertas del templo de Juno. La mujer con los brazos abiertos encarna a Europa sufriente con el genio que lleva la bola del mundo y la cruz de la cristiandad. Del lado derecho avanza la Discordia, la Furia, la Peste y el Hambre en un cielo gris amenazante. El hombre del compás simboliza la destrucción de los monumentos por la guerra. Siguen la maternidad y la caridad abrazadas. A los pies un libro de dibujos, un caduceo y el olivo como símbolos de la cultura y la paz[77].

La pintura es la premonición de la Archiduquesa testimoniando el dolor de la sociedad. Esta pintura sirvió a Picasso de inspiración para el *Guernica*[78]. La gama ardiente de los colores de Rubens contribuyó al clima asfixiante con Marte avanzando a pesar del esfuerzo de Venús por detenerle con las Furias, la Peste y el Hambre compañeros de las guerras. La pintura fue un intento de concienciar a los hombres de los horrores de la guerra con los pinceles como arma. Esta composición contrasta con la *Alegoría de la paz* que pintó Rubens para Carlos I de Inglaterra en momentos de reconciliación con España. Fue un intento de alianza entre Madrid y Londres. Una misión diplomática con poca fortuna, que dejó eco brillante en sus pinceles[79].

Aquella pintura de *Los males de la guerra* intenta la paz que alberga el alma de la Archiduquesa. Esto va a ser difícil de lograr con los gobiernos que siguen. No me resisto a olvidar los brazos abiertos de la joven del lienzo del Palacio Pitti, que sirvió de denuncia a las miserias que Rubens vio consumir a la Europa de su tiempo. Esta pintura tomó cuerpo en un maestro español del siglo XX, Picasso, vio en estas imágenes del Barroco, la visión de su protesta a los horrores de la guerra que le tocó vivir (Fig. 8)[80].

## El retrato

No conozco, salvo la Roma de la República y del Imperio, el retrato como signo de mayor gloria del hombre, como asume la España del siglo XVII. Es deseo de salvar la "individualidad" que veía Lafuente Ferrari[81]. Un tributo a la grandeza y la dignidad[82]. La nobleza española vio en los pintores flamencos los mejores intérpretes de sus ínfulas de poder. España no contaba con pintores especializados en el género salvo Velázquez y quizá su realismo quedaba corto a sus anhelos.

---

76 M. Rooses, *L´Ouvre de P. P. Rubens,* 1886-1892*,* t. IV, p. 47

77 M. Rooses & Ch. Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concertans sa vie et ses oeuvres,* T. VI. 1909, pp. 206-208

78 S. Sebastián, "La clave del Guernica", *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 5, 1981, p. 5. *El Guernica y otras obras de Picasso. Contextos iconográficos.* Murcia, 1984, pp. 94-104.

79 F. Boudouin, *P.P. Rubens*, Amberes, 1977, p. 253

80 M. Díaz Padrón, "Tres cobres restituidos a Víctor Wolfvoet, el más fiel seguidor de Rubens", AEA, LXXIX, 316, p 410

81 M. Friedländer- E. Lafuente Ferrari, *El realismo en la pintura del sigo XVII*, 1935, p. 61

82 E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, 1917, p. Varon de la Vega de Hoz, Boletín de la Historia, II, 1918, p. 100

Rubens la inició en el retrato del duque de Lerma en 1603 (Fig. 9), valiéndose de un invicto grabado de Carlos V (Fig. 10)[83]. Felipe IV encargó a Rubens su retrato a caballo para el testero del Salón nuevo del Alcázar en 1628[84], Rubens, Van Dyck y Crayer siguieron a los doce césares grabados por flamencos del siglo XVI[85]. No falta el aliento de la Fama en competencia con los héroes mitológicos. Esto está lejos de compartir Velázquez. Huxley veía que en aquellos retratos por unos momentos, "el rey y el Cardenal Infante lograron casi vivir de acuerdo a las glorias de las imaginarias pinturas que de ellos hizo Rubens"[86] (Figs. 11, 12 y 13).

Es mucha la carga de connotaciones ideológicas en esta explosión de imágenes. "De este modo los Archiduques se servían del arte para transmitir mensajes políticos a sus súbditos y visitantes"[87]. Texto que recojo de W. Thomas, no por original sino por su reciente inmediatez.

En cuanto al retrato de cuerpo entero, Velázquez es deudor de Antonio Moro, esto es sabido. Pero menos conocido es que Moro debe esta fórmula a la etiqueta de los Austrias españoles. Fierens Gevaerts dice que la corte de Madrid dictó la fórmula de estos retratos[88]; F. Klauner reconoció en Pierre Porbus connotaciones psicológicas del retrato español[89] y T. Sidey vio en la sobriedad de los retratos de Van Dyck de personajes españoles y sumisión a la moda de la corte española. Esto se reconoce en el retrato del príncipe de Ligny con diseño similar al príncipe Carlos de Velázquez[90]; W. Stirling- Maxwell justifica el hispanismo de los retratos de Gaspar de Crayer por su adhesión a la corte del Cardenal Infante[91]; y Mayer registra como pseudo-españoles varios pintores flamencos próximos a los círculos de poder de españoles en Flandes[92].

## La pintura de la vida militar y género

Dejamos atrás la pintura trascendental para pasar a los géneros tenidos por los preceptistas de la época por menores, no por su calidad sino por tratar los asuntos de la vida cotidiana, la caza, el bodegón, el paisaje y los gabinetes de interior. También aquí, y esto nos interesa, encontramos rescoldos de hispanismo. Los pintores flamencos no fueron superados en esta modalidad.

No hay duda de que los archiduques españoles Alberto e Isabel Clara Eugenia tuvieron en Jan Brueghel el cronista fiel del buen hacer en el país que el destino les dio a gobernar. Los encontramos protagonizando las fiestas en bulliciosas bodas y paisajes junto a sus castillos, en pinturas

---

83 Grabado de Antonio Francesco Olivero, en *La Alamanada,* 1567, *"CARLO QUINTO IN OLMA*. Spencer Collection, The New York Public Library, Astor, Lexon and Tilden Foundations. Cat. Exp. *Glorious Horsemen, Equestrian Art in Europe, 1500-1800* , Museum of Fine Arts, Springfield, Massachusetts, 1981, p. 170. cit. Justus Müller Hofstede, "Rubens " St Georg und seine frühen Reiterbildnisse" *Zeitschrift für Kunstgeschichte,* XXVIII, 1965, p. 94.

84 E. Panofsky, Problems in titian mostly Iconographic, 1969, p. 87; López Rey, "A head of Philip IV by Velazquez in a Rubens allegorical composition", *Gazzette des Meaux Arts,* 53, 1959, p. 35; L.l. Ligo, "Two seventeenth century poems Vich link Rubens equestrian portrait of Philip IV to Titian´s ecuestrian portrait of Charles V", *Gazetee das Meaux- Arts*, 1970, I, p. 345

85 M. Soria "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez" *Archivo Español de Arte,* 1954, p.104

86 A. Huxley, *Eminencia gris: Estudio sobre religión y política,* 1941, p. 303.

87 "La corte de Bruselas y la restauración de la casa de Habsgurgo en Flandes" en *El Arte en la corte de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 2000, p. 57

88 Vid. M. Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España,* 1976, ms. T. I, fol. 104

89 F. Klauner, "Spanische portraits der XVI Jahrbunderts", *J Kaiser S Wien*, 1961, nº 182, pp. 123-159

90 Tessa Sidey, "Van Dyck´s portrait of Albert de Ligne, Prince of Arenberg and Barbançon", York City Art Gallery Bulletin, octubre 1981, vol. XXXIII, nº 124, p.3

91 *Annals of the artists of Spain*, 1848, II, p. 554.

92 A. L. Mayer, "Die Pseudos-Spanier der Alte Pinacotekek, *Munchener Jahr. Del bild. K..,* 1913, II.

Figura 11. J. Carreño, *Felipe IV* según Rubens, Florencia, Galería de los Ufficci.

Figuras 12 y 13. G. Crayer, *Olivares*, colección de Nueva York y Gaspar de Crayer, *Leganes*, pinacoteca de Viena

que envían a Madrid y contemplamos en el Museo del Prado[93]. Son testimonios documentales del vivir cotidiano y el bienestar envidiable de los cortesanos de la metrópoli. Estas pinturas ilustran fielmente la sociedad gobernada por la hija de Felipe II. "Isabel Clara Eugenia hizo de la corte de Bruselas algunas cosas únicas en su genero: quitó la pompa real de las ceremonias, la rígida etiqueta y la austeridad de las costumbres"[94]. Anida en estas pinturas la paz de su política, que hizo olvidar la intolerancia de su padre. A Isabel Clara Eugenia la vemos conversando entre sus amigos, nobles y campesinos en las fiestas rurales. Ella puso a los pintores de género en igual consideración a los de historia. Hizo retratar las costumbres populares que consolidaron su prestigio (Fig. 14).

Todos nos brindan una estampa fiel de la vida cotidiana de los príncipes a espaldas de la rígida etiqueta palaciega. Eran fiestas públicas queridas por los flamencos y prohibidas antes por Felipe II, como las del Ommeganck y Nuestra Señora del Bosque[95]. También está el lado negativo de la vida en pinturas de batallas y sitios de ciudades de la guerra de los Treinta años en obras de Piere Snayers con el drama humano que conlleva. Es el cronista más lúcido y testimonial de la Europa en guerra de aquel momento. Es pintor del Cardenal Infante y escribe con ostensible orgullo su nombre y condición de pintor de cámara en español[96], como el asedio a Aire-sur-la-lys con la plaza rendida a don Francisco de Melo. Documentos importantes que deberían aprovechar mejor nuestros historiadores y topógrafos. Tienen la función de aquellos *"especies simulacrorum"* de Metródorus en la Roma antigua. Es la crónica visual de la guerra que pocas naciones poseen en el siglo XVII.

No quisiéramos dejar atrás las cacerías de Felipe IV en los prados del Pardo que pintó el mismo Pierre Snayers y, basándose en los grabados del libro de Juan Mateos *Origen y dignidad de la caza* y siguiendo los consejos del marqués de Velada[97].

Tampoco debemos olvidar la pintura de gabinete. Hay motivos para pensar que la iniciativa está en los mecenas españoles en Flandes[98]. Un testimonio es la serie de *los Sentidos* de Jan Brueghel del Museo del Prado que marca el inicio en los Países Bajos (Fig. 15). Leopoldo Guillermo archiduque por mandato de su primo Felipe IV, está retratado en el gabinete del Museo el Prado, que envía para provocar "la envidia" de su primo el rey, con el conde de Fuensaldaña y el mismo Teniers, Cerca está el retrato de la Infanta, su tía, vestida de monja, el Archiduque viste a la moda española de pie en el centro de la sala. La atmósfera de España está tan impregnada que es posible asociarlo como fuente de inspiración de *Las Meninas*[99].

---

93 F. De Llanos y Torriglia, *La archiduchesse infante Isabelle Claire Eugenie au Musée du Prado, Conferencia, 17 de mayo de 1924,* p. 62; M. Díaz Padrón. Cat. Rubens y su siglo en el Museo del Prado,1995, p. 205-209

94 H. Pirenne, *Historie de Belgique*, 1909, t. IV, vid. Llanos y Torriglia, "L´Archiduchesse Infante Claire Eugénie au Museé du Prado" en *L´Espagne et la Belgique dans l´histoire;* Jornadas Hispano-Belgas, Bruselas, 1925, p. 48

95 A. Wauters, *Historie swea environs de Bruxelles,* 3 vols. Bruselas, 1855.

96 *[Pictor d. S.e. C.Is]* en los cuadros del Museo del Prado números 1737, 1739, 1743, 1744 y el reproducido del asedio de Aire-sur-la-lys nº 1745 con la plaza rendida a don Francisco de Melo sucesor del Cardenal. (M. Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, 1995, tomo II, pp.1220, 1222, 1226, 1228)

97 El 3 de abril de 1637 el Cardenal comunica al rey las dificultades del marqués de Velada para describir las cacerías de su hermano en España. *"Las de las cazas se hacen aquí de mano de un pintor que de este género es famoso. Harto trabajo ha costado a Velada darle a entender cómo ha de ser. Espero saldrán bien aunque en la de Hoyo de Valdelatas, temo mucho mi memoria y como no la vio Velada en todo se remite a mi"* (Justi, *Velázquez y su siglo,* tomo II, 1953, p. 365)

98 M. Díaz Padrón- M. Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas,* 1992, p. 17.

99 M. Díaz Padrón, "Sugestiones e influencias del arte flamenco en la obra de Velázquez", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia. Consejo superior de Investigaciones Científicas,* Madrid, 2005, p. 357.

Figura 14. Jan Brueghel, *Fiesta campestre ante los Archiduques,* Madrid, Museo del Prado).

Figura 15. Jan Brueghel, *La Vista* serie de *Los Sentidos,* Madrid, Museo del Prado.

## Los animales y la caza

La pintura de bodegones y caza de Frans Snyders y Paul de Vos llega a España en gran cantidad, cuando era prácticamente nula esta actividad entre los pintores en España. Sorprende más este vacío, cuando la caza fue una actividad frecuente en la corte de Felipe IV. Pero el caso es que no hubo respuesta del lado español, y fueron los pintores Flamencos los que van a cubrir esta pasión de la nobleza española.

Es evidente que la corona y la nobleza de España van a contribuir a la febril actividad de los talleres flamencos. Sólo para la decoración de la Torre de la Parada se encargan a Frans Snyders sesenta pinturas que ha de hacer todas de su mano. "Es un poco flemático –escribe el Cardenal el 30 de abril de 1637– pero le daremos toda la prisa posible"[100]. El 24 de junio del mismo año, escribe nuevamente "las pinturas caminan bien, a estas últimas de las cazas se dan mucha prisa como S. M. me lo manda y el pintor Snyders dice que hasta fin de agosto es imposible acabarlas por haber empezado tarde"[101]. A primeros de agosto se prevé la terminación de las pinturas mitológicas de Rubens, salvo los de Snyders de las que el Cardenal lamenta no estén por ser el mas flemático, pero reconoce el Cardenal que tiene "muchas mas obras que todos juntos"[102].

Si a este ritmo van los encargos del rey, los de la nobleza no son menos. Es un hecho que los pintores de este género tienen la mejor clientela de Europa en España. No sin razón Robert Genaille vió la importancia de la clientela española del siglo XVII en el incremento desmedido de este género en los talleres de Flandes[103].

Estas reflexiones presumían que algo adeuda Flandes a España. Tanto por como por los incentivos de su profunda religiosidad y propaganda política.

---

[100] Rooses & Rueles,*op.cit.,* t. VI, 1909, p. 175.

[101] *Ibidem,* VI, p. 176.

[102] P. Beroqui, "Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado", *Boletín Sociedad Castellana de Excursiones*, 1917, p. 363.

[103] *La peinture en Belgique de Rubens aux Surréaliste,* 1958, p. 56.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA REPRESENTACIÓN DEL PODER EN MONUMENTOS FUNERARIOS DEL BARROCO ESPAÑOL: LOS SEPULCROS DE LOS CONDES DE MONTERREY EN LAS AGUSTINAS DESCALZAS DE SALAMANCA

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS
RAQUEL NOVERO PLAZA
Universidad Autónoma de Madrid

## Muerte, poder y sociedad

Fue en la Baja Edad Media cuando la cristiandad comenzó a tomar conciencia de que la Parusía y con ella el Juicio Final se encontraban todavía muy lejanos, cobrando fuerza la idea del Juicio Particular del alma individual después de la muerte. Esto produjo la aparición de un tercer lugar en el más allá, el Purgatorio, en el año 1274, lo que condujo a los hombres de poder a preocuparse más seriamente por acumular los sufragios que, una vez fallecidos, permitiesen un tránsito más rápido desde el Purgatorio al Paraíso. Surgieron así, las fundaciones de capellanías privadas dentro de los recintos eclesiásticos: monasterios, conventos, catedrales y parroquias[1]. Estas fundaciones van a tener su máximo desarrollo y esplendor durante el barroco español, momento de preocupación constante del hombre por el *memento mori* y, sobre todo, por la salvación de su alma, toda vez que el Concilio de Trento había reafirmado la existencia del Purgatorio negada por Lutero y otros protestantes en el primer decreto con que se abrió la sesión XXV en 1563[2]. Se imponía por consiguiente la expiación de los pecados de los difuntos por medio de la

[1] El Purgatorio es un lugar intermedio entre el Cielo y el Infierno al que, según la creencia medieval, son destinadas las almas que han superado el juicio particular, pero no se hallan suficientemente purificadas del reato de sus culpas para entrar todavía en el cielo, que alcanzarán algún día gracias a las misas, oraciones y buenas obras que por ellos ofrecen los vivos. Forman estos difuntos que están detenidos temporalmente en el purgatorio la denominada Iglesia purgante. LE GOFF, *El nacimiento del Purgatorio*, ed. Taurus, Madrid, 1985. Véase también VOVELLE, Michel, *Les âmes du Purgatoire ou le travail du dueil*, Gallimard, París 1956, pp. 112-198.

[2] "Manda el santo Concilio a los Obispos procuren con suma diligencia que la sana doctrina acerca del Purgatorio se crea y conserve por los fieles cristianos y que sea enseñada y divulgada por todas partes...Por otra parte cuiden los Obispos de que los sufragios de los fieles vivos, a saber: misas, oraciones, limosnas y otras obras de piedad que se suelen hacer por los fieles difuntos, se hagan piadosa y devotamente", MACHUCA DÍEZ, *Los Sacrosantos Ecuménicos Concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano*, Librería Católica de D.Gregorio del Amo, Madrid 1903, pp.354-355.

construcción de mausoleos y capillas funerarias donde se celebrasen misas y otros sufragios por ellos[3].

Dichas fundaciones, además se servir para los fines religiosos expuestos, tenían que ser además exponente del poder y rango social que el difunto había tenido en vida. El grado de poder e influencia del personaje se distinguía por el lugar que ocupaba su sepultura dentro del templo. Sólo la clase alta de la sociedad, tanto civil como religiosa, se podía costear la erección de mausoleos; el pueblo llano, era enterrado bajo losas en el suelo de las iglesias sin apenas mención alguna, salvo la escueta referencia en los libros de difuntos de las parroquias.

Los espacios del interior de la iglesia no tenían el mismo privilegio ni el mismo precio. Lógicamente eran más caros e inaccesibles los más cercanos al altar mayor, por encontrarse más cerca de dónde se celebraban los oficios litúrgicos. Los más alejados del altar eran por tanto, los más baratos, y se solían localizar a los pies de la iglesia[4]. Esta jerarquización del espacio interior proporcionó enormes sumas de dinero a las iglesias y monasterios, mientras al difunto le aseguraba la fama eterna.

Durante el siglo XVII la construcción de capillas funerarias fue un hecho generalizado y extendido por toda la península. Se tomó generalmente para los mausoleos el modelo de planta centralizada del Panteón Real de El Escorial, inspirada en la *Anástasis* de la basílica constantiniana de Jerusalén. En cambio, para los monumentos funerarios se siguió el modelo, más simplificado, de los cenotafios de Felipe II, y de su padre, el Emperador, Carlos V, donde estos aparecían efigiados como orantes, junto con sus familiares, en la Basílica del monasterio[5]. En consecuencia, el modelo de monumento funerario español fue el de figura orante.

Los ejemplos son numerosos, así este artículo sólo centrará su estudio en uno de los casos más significativos y espectaculares, la fundación de Agustinas Descalzas de Salamanca que dispuso el Conde de Monterrey y encargó a artistas italianos mientras fue virrey de Nápoles. Su sepulcro y el de su esposa se colocaron a ambos lados del altar mayor siguiendo el modelo escurialense, pues la iglesia fue concebida por el conde principalmente como recinto funerario y subsidiariamente como un templo monástico.

## La fundación del convento de las Agustinas Descalzas de Salamanca como panteón funerario de los Condes de Monterrey

Manuel Fonseca y Zúñiga, Conde de Monterrey nació en Salamanca entre los años 1582-83. Contrajo matrimonio con doña Leonor de Guzmán, hermana de don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares y, éste a su vez, se casó con la hermana de Monterrey. De esta manera su carrera se robusteció extraordinariamente: en 1628 fue nombrado embajador en Roma y en 1631 virrey de Nápoles. Durante los seis años y medio de su mandato, se convirtió entre los virreyes españoles en el más importante impulsor y amante de las artes, propietario de una magnífica colección de pintura, y fue uno de los canales más importantes por el que las nuevas representaciones formales se extendieron a Nápoles: en Roma se formó el gusto de Monterrey, en Nápoles se completaron sus colecciones. Nombrado Virrey decidió reunir en su palacio a un grupo de pintores y

[3] MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 2000.

[4] ORLANDIS, J., "Sobre la elección de la sepultura en la España medieval", *Anuario de Historia del Derecho Español,* XX (1950), pp. 5-49.

[5] BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, "Las tumbas reales del Escorial", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 55-78.

escultores, con quienes había contactado en Roma, entre ellos, se encontraba Giuliano Finelli, el autor de las estatuas funerarias de los virreyes.

En los años de su virreinato, entre 1631 a 1637, Monterrey encargó la construcción de un monasterio de Agustinas Recoletas en su ciudad natal, Salamanca, frente a su palacio, al arquitecto italiano Bartolomeo Picchiatti[6]. La decoración del edificio y la iglesia se completó con pinturas, mármoles y estatuas traídas directamente de Nápoles, siendo un perfecto ejemplo de arte napolitano en España. Ángela Madruga lo denominó como "puente artístico entre Nápoles y Salamanca"[7] y Dombrowski como "Nápoles en España"[8].

Monterrey había pensado en erigir un monumento sepulcral digno de su persona, puesto que era virrey de Nápoles, y tomó como ejemplo los grandes panteones funerarios erigidos tanto por la familia real española como por importantes familias italianas: los Barberini, Farnesio, Médicis, Chigi, etc., pues Monterrey durante su embajada en Roma tuvo que apercibirse de la importancia que estaba adquiriendo la escultura funeraria en aquella ciudad.

En un primer momento, pensó en erigir en la iglesia de las Úrsulas de Salamanca una capilla funeraria, pero finalmente decidió edificar un suntuoso edificio donde albergar sus restos. Encomendó el proyecto de los monumentos a Cosimo Fanzago, firmando el contrato en 1633, en el que se le encargaron cuatro sepulturas, dos para los fundadores, y las otras, para su hermana y su cuñado el Conde-Duque, instalando los restos del valido y su esposa en la primera capilla. Luego pensó en un segundo momento hacer enterrar decorosamente en su fundación a su tío, don Baltasar de Zúñiga, cuyos despojos mortales se encontraban sepultados en el monasterio de El Parral, pues los frailes jerónimos no habían sabido honrar convenientemente su memoria ni cumplir con las obligaciones de misas y sufragios a que se habían comprometido[9]. Finalmente en el *Acta de Fundación* definitiva ordenó que los enterramientos habían de ser exclusivamente el suyo y el de su mujer doña Leonor de Guzmán[10], construyéndose para este fin, a ambos lados del altar mayor, dos nichos flanqueados por pilastras y rematados por un frontón en cuyo centro luciría el escudo familiar. Debajo irían sendas lápidas con inscripciones y ambos nichos serían fabricados a base de ricas taraceas y embutidos de mármoles polícromos por el mencionado Fanzago, que era el máximo experto en estos menesteres (Fig. 1).

En carta al marqués de Castel Rodrigo, de comienzos de febrero de 1636, cuando ya estaban a punto de terminarse ambos enterramientos, don Manuel de Zúñiga le hacía ciertos comentarios a este propósito que iluminaban claramente cuales habían sido sus intenciones: "En medio de los mayores cuidados no se puede dejar tal vez de aplicar el ánimo a las cosas propias, aunque no sea más que por diversión, y así yo siguiendo este dictamen estoy fundando en Salamanca una iglesia y convento de Agustinas Recoletas... para enterrarme yo, que se vive de manera que certifico

---

[6] GARCÍA BOIZA, Antonio, "La iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca", en *Filosofía y Letras*, Tomo I, nº 1, Universidad de Salamanca, 1945, pp. 5-33; MARÍAS, Fernando, "Bartolomeo y Francesco Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y la escalera del Palacio Real", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte*, Univesidad Autónoma de Madrid, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp.177-195.

[7] MADRUGA, Ángela, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1983.

[8] DOMBROWSKI, Damián, "Nápoles en España. Cosimo Fanzago, Giuliano Finelli, las estatuas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento funerario desaparecido", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 87-93; Id., *Giuliano Finelli. Bildhauer Zwischen Neapel und Rom,* Peter Lang, Frankfurt del Meno, 1997.

[9] Así lo manifestó Monterrey al marqués de Castel Rodrigo en carta de 26 de febrero de 1636, recogida fragmentariamente en el libro de John ELLIOT y Jonatham BROWN, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, edición revisada y ampliada, Taurus, Madrid 2003, p.277-278, nota. 44.

[10] DOMBROWSKI, Damián, *Op. Cit*., 1996, pág. 90.

Figura 1. Capilla mayor de la iglesia de las Agustinas Recoletas, Salamanca.

a V.E. que es alivio la memoria de morir. Para los entierros he hecho hacer aquí algunos bultos y otras cosas de mármol y también un retablo grande de diferentes piedras de estimación para el altar mayor de la iglesia"[11].

En el interior de los nichos funerarios, las estatuas orantes de los condes, a pesar de ser de tamaño mayor del natural, aparecen diminutas. El motivo pudo ser la rivalidad existente entre los artífices de la obra, el arquitecto, Fanzago y, el escultor, Finelli, que trabajaron independientemente el uno del otro. Lo cierto, es que las figuras y los nichos no guardan relación entre sí debido a una disparatada desproporción del marco dispuesto por Fanzago, donde parecen perderse las figuras.

En el otoño de 1635 el conde había encargado a Giuliano Finelli los dos retratos funerarios. Monterrey había conocido al escultor en Roma donde pudo ver su producción mientras fue embajador en la ciudad papal. Allí mantuvo una estrecha relación con el pintor Giovanni Lanfranco, que era amigo de Finelli y, puede ser que estos lazos de amistad fueran motivo suficiente para encomendarle las obras.

[11] Carta citada en la nota 9. En ella consultaba también Monterrey a Castel Rodrigo sobre si sería conveniente hacer transportar las piezas de mármoles polícromos de los monumentos funerarios, del altar y del retablo y las estatuas por barco desde Nápoles hasta Lisboa, y desde allí por el Tajo, río arriba, hasta el puente de Alcántara, haciendo desde ese punto hasta Salamanca el viaje mediante carretas de bueyes, como había hecho mucho antes el duque de Alba con las estatuas de mármol que había adquirido en Italia para los jardines de La Abadía. Parece que finalmente las piezas fueron encaminadas por mar hasta Alicante y después por tierra, atravesando media España, hasta Salamanca.

Figura 2. Cosimo Fanzago y Giuliano Finelli: mausoleo y estatua orante del Conde de Monterrey.

Finelli de origen genovés, aprendió las técnicas de la escultura en el taller napolitano de Michelangelo Naccherino en el que estuvo hasta 1618[12]. En 1622 viajó a Roma donde colaboró en algunas obras con Pietro y su hijo Juan Lorenzo Bernini, y realizó otras de su propia mano, como la tumba del cardenal Giulio Antonio Santorio en San Giovanni in Laterano[13]. Cuando Monterrey fue nombrado virrey de Nápoles regresó a la ciudad partenopea. En seguida, el conde le instaló en su palacio donde estableció su taller[14], y comenzó a esculpir los dos retratos funerarios, terminados para 1637.

### *Retrato del conde de Monterrey*

El retrato de don Manuel muestra al virrey autoritario y orgulloso, tal como Parrino le caracterizó en 1692: "Principe, a dire il vero, che aveva bassa statura e pensieri giganti; elocuente, cortese, di bello aspecto"[15]. En cuanto a su posición, no está arrodillado totalmente, más bien parece que empezara a levantarse (Fig. 2). La rodilla derecha está apoyada firmemente en el cojín, mientras que

12 PASTORELLI, Rita, "Giuliano Finelli", en *Civiltá del Seicento a Napoli*, Tomo II, Napoli, 1984, pp. 192-196 y DOMINICI, Bernardo de, *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Tomo II, 1ª edición Nápoles 1742, Forni Editore, Bologna, 1971.

13 WITTKOWER, Rudolf, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 314.

14 PASSERI, Giambattista, *Vite de pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, 1ª ed., Roma, 1772.

15 PARRINO, Domenico Antonio, *Teatro eroico e politico de governi de Vicere del Regno di Napoli dal tempo de Re Ferdinando il Catolico fino al presente*, Tomo II, Napoli, 1770, pp. 214-59.

Figura 3. Giuliano Finelli: detalle de la estatua orante del Conde de Monterrey.

la izquierda está enérgicamente flexionada hacia atrás. La parte superior del cuerpo se encuentra ligeramente girada, y la mano izquierda está colocada abierta sobre el pecho lo que provoca la inclinación de la espalda hacia atrás, consiguiendo una actitud muy altanera. La mano derecha extendida hacia abajo sostiene el bastón de mando sobre el yelmo, parcialmente oculto por el yelmo situado a la izquierda del almohadón. La inestabilidad de la pose confiere a la composición un extraordinario dinamismo.

Su rostro es alargado, y está vuelto hacia el altar mayor. Se trata seguramente de un verdadero retrato pues los rasgos de la cara, el bigote y la perilla coinciden puntualmente con el del grabado que ilustra su biografía escrita por Parrino. La mirada vuelta hacia arriba muestra una devota atención, pero también extraordinaria energía y complacencia de sí mismo. Don Manuel, tenía entonces escasamente cincuenta años cuando Finelli lo retrató. De todas maneras, comparado su rostro con el mencionado retrato grabado de Parrino, comprobamos que Finelli lo ha heroicizado, pues el "bello aspecto" que Parrino le atribuye no dejó de ser probablemente un halago cortesano; según el cronista Capecelatro, citado por Dombrowski[16], Monterrey no sólo era vanidoso y codicioso, sino también tenía " rasgos de odiosa majestad".

El dominio del mármol por parte de Finelli es extraordinario. El manto de caballero de la orden de Santiago ondea sobre sus espaldas, el cojín suave se hunde bajo el peso del personaje arrodillado. A cada pieza metálica de la armadura se le da su propia calidad mediante la correspondiente

[16] DOMBROWSKI, Damián, *Op. cit.*, pág. 146.

Figura 4. Cosimo Fanzago y Giuliano Finelli: mausoleo y estatua orante de la Condesa de Monterrey.

pulimentación y descuellan las plumas fastuosas del casco, destacándose el realismo del detalle. Según el citado Dombrowski, las habilidades técnicas de Finelli explicarían el deseo de Monterrey de unir una modernidad y una monumentalidad en el sentido del alto barroco por una parte, y un minucioso y exhaustivo verismo de la otra, que Finelli había demostrado en sus retratos romanos de hacia 1630[17] (Fig. 3).

*Retrato de la condesa de Monterrey*

Menos abierta, estática y aferrada al bloque cerrado presenta Finelli a la esposa de Monterrey, Leonor Guzmán de Olivares (Fig. 4). La línea del perfil es rígida y está determinada por el ropaje de la condesa. El escultor ha querido subrayar principalmente el carácter severo y sinceramente religioso de la condesa frente al arrogante y orgulloso de su marido. Las manos de doña Leonor sobresalen de las bocamangas de su vestido y los dedos recorren las cuentas de un rosario que reza. El motivo del rosario en la mano lo pudo ver Finelli en Roma en la media figura de Cecilia Orsini, fallecida en 1575, que se encuentra en la iglesia de la Santísima Trinidad del Monte.

El rostro noble de doña Leonor está enmarcado por una voluminosa cabellera que fija su cabeza. La impresión general de la figura es de gran reposo y serenidad, carente de toda pretenciosidad, y en esto contrasta con la tremendamente teatral de don Manuel. El rezo del rosario que

[17] DOMBROWSKI, Damián, *Ibidem*.

realiza coincide con lo que los escritores contemporáneos afirmaban de ella: que era extremadamente piadosa y virtuosa. A pesar de su callado carácter era ella quien organizaba en Nápoles las lujosas fiestas, banquetes y representaciones teatrales con las que Monterrey era festejado. Prescindiendo de las descripciones biográficas contemporáneas de ambos cónyuges, se puede asegurar que las dos estatuas se encuentran relacionadas entre sí y en forma de pareja contrastante. Ambos presentan sus plegarias delante de la Madre de Dios, don Manuel muy animoso y extrovertido; doña Leonor recogida sobre sí misma, piadosa y tranquila.

Si ahora comparamos la escultura de la condesa de Monterrey ejecutada por Finelli con el supuesto retrato que de ella hizo Velázquez durante su primer viaje a Italia, comprobaremos algunos rasgos semejantes referidos al rostro, pues el vestido que luce doña Leonor en la pintura es completamente diferente y, además se encuentra de pie apoyando la mano derecha sobre el respaldo de un sillón y sosteniendo con la izquierda un abanico. La cara está enmarcada por una gruesa gorguera como en la escultura y el cabello es también muy abundante. Pero el rostro es alargado, la nariz aguileña, los labios pequeños y finos y los ojos muy penetrantes. En cambio, en la escultura orante el óvalo de la cara es muy redondeado, la nariz más gruesa y chata y los labios más carnosos y apretados[18] (Fig. 5). En todo caso, el rostro de doña Leonor esculpido por Finelli guarda un mayor parecido con el único grabado que existe de la condesa en la Biblioteca Nacional, donde es representada de medio cuerpo y rodeada de la inscripción que la identifica[19].

Ambos conyuges presentan sus plegarias delante de la Madre de Dios, don Manuel muy animoso, patético y extrovertido, doña Leonor recogida sobre sí misma, piadosa, tranquila. La devoción tiene carácter oficial, pero ella en cambio reza el rosario privadamente[20]. Lo hace, sin embargo, delante del cuadro de la Inmaculada Concepción que preside el retablo mayor de la iglesia, hacia el cual vuelve también los ojos su esposo. Efectivamente, don Manuel estaba sumamente orgulloso de haber conseguido, durante su legación en Roma ante el Papa Gregorio XV, un decreto pontificio que avanzaba un paso más en el camino de la definición del dogma inmaculista, tan anhelado por la corte y el pueblo de España. Este decreto, publicado en 1622 y confirmado más adelante por el Papa Urbano VIII, prohibía defender tanto pública como privadamente la doctrina contraria a la Inmaculada, fijando el sentido de la *Concepción*, y vetando el vocablo de *santificación* en el seno materno con que los dominicos querían definir a su modo la festividad mariana[21]. Este hecho quiso el conde que figurase expresamente, como uno de los mayores éxitos de su carrera diplomática, en el largo y enfático epitafio redactado en latín que se halla por debajo de la estatua orante. El epitafio inscrito sobre una lápida de mármol en letras capitales dice efectivamente así:

GENITRICI DEI IN CONCEPTU SANCTAE VOTA UBIQUE SUPLEX
UNI SONAM ROMAE LEGATUS APELLATIONEM
ANTIQUATA A GREG.XV ET URB.VIII VOCE SANCTIFICATIONIS
EDICTOQUE
NE QUIS CONCEPTUM DEIPARAE EMACULATUM
INMACULATUM OMNES APELLENT
MEMORANDA COELO TERRIS INFERIS LEGATIONE
HIC TEMPLUM ARAMQUE PLACABILEM SESE LARESQUE SUOS
D.D. EMMANUEL DE FONSECA ET ZUÑIGA COM. MONTIS REY
AN. SAL. HUM. CICICCXXVI

18 DOMÍNGUEZ CARRASCA, J., *El retrato de la Condesa de Monterrey pintado por Velázquez*, Madrid, 1928.

19 BARCIA, Ángel, *Catálogo de los retratos de personajes esp*añoles *que se conservan en la sección de estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Viuda e Hijos de Tello, Madrid 1901, núm. 856.

20 DOMBROWSKI, Damian, *Op. Cit*., 1997, pág. 147.

21 TORMO, Elías, *La Inmaculada y el Arte Español*, Hauser y Menet, Madrid, 1915, p. 33.

Figura 5. Giuliano Finelli: detalle de la estatua de la Condesa de Monterrey.

(Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, conde de Monterrey, recogiendo el deseo unánime como legado en Roma sobre la Concepción de la Madre de Dios, consiguió el edicto de Gregorio XV y Urbano VIII por el que, en lugar del anticuado vocablo santificación, nadie se atreva a denominar la Concepción de la Madre de Dios manchada sino inmaculada, durante su legación admirable en el cielo, en la tierra y en el infierno, y en recuerdo erigió aquí este templo y este altar apaciguador como hogar suyo en el año de la salvación humana 1636)

## Monterrey como representación del poder absoluto

Monterrey mandó ubicar los monumentos funerarios en la capilla mayor de la iglesia, frente al altar mayor, lugar de mayor privilegio dentro del recinto eclesiástico. Con la situación de éstos, buscaba la imitación de la casa real, como era costumbre entre los nobles españoles, del mismo modo que el duque de Lerma, mandó instalar su monumento funerario junto al de su esposa, en la cabecera del convento de San Pablo en Valladolid.

Monterrey como buen cortesano y gobernante era un escrupuloso cumplidor del protocolo español. Cuando se celebraban festejos o se le hacían homenajes, sus dignatarios se inclinaban ante él doblando una rodilla, de la misma manera que él lo hacía ante el rey, y así lo representó Finelli, inclinándose ante Dios, el rey de los Cielos y su excelsa Madre la Virgen María. La etiqueta cortesana de Monterrey en Nápoles estaba conformada con la misma rigurosidad que él había conocido en la corte española[22].

[22] DOMBROWSKI, Damían, *Op. Cit*., 1997, pág. 151.

Ya señalamos como D. Manuel había reunido una magnífica colección de pinturas, que era un buen mecenas y se le había calificado como uno de los más grandes coleccionistas de la época. Durante su mandato como virrey de Nápoles, a semejanza del Rey de España, Felipe IV, que había instalado en las habitaciones de su palacio del Alcázar de Madrid al insigne pintor, Diego Velázquez, el conde acogió en su palacio napolitano a algunos artistas que trabajaban en Roma, entre ellos, al pintor Lanfranco y a Giuliano Finelli. A este último le dio aposento e instaló su taller allí hasta el final de su gobierno. Así como Urbano VIII protegió a Bernini, Felipe IV a Velázquez, Monterrey lo hizo con Finelli. El conde, como exponente de poder y autoridad en su virreinato, imita a las dos máximas autoridades, representantes del poder político y eclesiástico, el Rey y el Papa. El hecho de haber mandado dedicar la iglesia que debía contener su sepulcro a la Inmaculada Concepción refuerza también el sentido de poder que gobernaba todos sus actos. Aunque Felipe IV, recién inaugurado su reinado y siguiendo la trayectoria de su padre, hubiese ordenado a su legado en Roma ante los mencionados Sumos Pontifices acelerar los trámites para la declaración mariana directamente, sin circunloquios ni rodeos, la publicación del decreto pontificio lo había considerado un éxito personal. No es casualidad que en el mismo año en que encargó las estatuas orantes suya y de su esposa, en 1635, hubiese encomendado a Jusepe Ribera la factura del enorme lienzo de la Inmaculada que debia presidir el retablo mayor de su iglesia funeraria.

## Tipología de los monumentos funerarios: entre la tradición española y las nuevas formas napolitanas

Tipológicamente los monumentos funerarios de los condes atienden a los modelos españoles. En el S. XV proliferaron las construcciones de sepulcros adosados al muro del templo, bajo un arcosolio en el que se solía colocar el escudo familiar. Será a partir de los cenotafios reales de El Escorial cuando los sarcófagos, con la estatua yacente del difunto, den paso a la imagen del orante, en actitud piadosa y devota que dirige sus rezos a la divinidad, lejanos ya de la vida terrenal y cercanos a la muerte. A imitación de los reyes, el orante, se convierte en el referente a seguir por parte de nobles y eclesiásticos a la hora de levantar sus mausoleos. A semejanza de los monarcas lo concibe Monterrey.

Existen muchos ejemplos anteriores con los que se podrían emparentar los monumentos de Monterrey: las tumbas de Álvaro de Bazán y María de Figueroa en el Viso del Marqués, obras de Antonio de Riera[23]; las de Enrique IV y María de Aragón, obras de Giraldo de Merlo en el Monasterio de Guadalupe[24]; los sepulcros de los marqueses de Pozas en el convento de San Pablo en Palencia y los de Gonzalo de Velasco y María Fernández en Isla (Cantabria)[25], entre otros. En todos estos casos los orantes aparecen rígidamente arrodillados, carentes de cualquier signo de movimiento como si hubiesen ya atravesado los umbrales de la eternidad, e invariablemente con las manos juntas sobre el pecho.

Sin embargo, nos llama la atención la escultura del sepulcro del Marqués de Camarasa, don Joaquín Gayoso, en la Iglesia de Santa María del Camino en Santiago de Compostela. La figura ha abandonado la posición del orante, para clavar una de sus rodillas sobre un almohadón, mientras que la otra está doblada. Una mano sostiene un rosario y la otra se apoya sobre la rodilla. A

23 MARÍAS FRANCO, Fernando, "Antonio de Riera en el Viso del Marqués", en *BSAA*, Valladolid, 1978, pp. 477-78.

24 ANDRÉS, Patricia, *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 2001, pp. 247-59.

25 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 114.

pesar de la rigidez que todavía mantiene la postura del Marqués, habría que considerar su incipiente movimiento y el hecho de pasar con la mano las cuentas del rosario, una suerte de precedente de las estatuas de los condes de Monterrey, pues la figura de Gayoso se esculpió en 1617 durante el reinado de Felipe III [26].

El gusto personal de Monterrey determinó la iconografía de los monumentos de Salamanca, ya que Finelli nunca visitó España y desconocía el rumbo que seguía la escultura funeraria en nuestro país. El conde daría a conocer los prototipos españoles al escultor, bajo los que quería que se esculpieran las estatuas. Esto presupone la necesidad de un intenso cambio de opiniones entre el comitente y el artista.

Aunque Finelli se sirvió de los esquemas anticuados españoles, prescindió de la programática rigidez, imprimiendo en las imágenes realismo, tal y como había aprendido en Roma. Monterrey no aparece como momificado en vida, cual los orantes españoles, sino que está vivo y parece participar en lo que acontece en la iglesia, dándose así un mayor juego a la autorepresentación mundana. Por ello es por lo que no acertamos a determinar si el conde se está arrodillando o a punto de levantarse. Su postura remite a la estatuaria funeraria napolitana.

Fue Michelangelo Naccherino, escultor formado en Florencia, quien durante más de 50 años desarrolló su arte en Nápoles y estableció un modelo funerario en el que el difunto, en posición diagonal, con una rodilla apoyada en el suelo mientras que la otra se dobla, lleva su mano al pecho en señal de devoto fervor[27]; esta tipología obtuvo un gran éxito en la ciudad hasta bien entrado el siglo XVIII. De Nacherino se conservan unas cuantas obras en España, entre ellas, en opinión de Margarita Estella, la estatua orante de don García de Barrionuevo y Peralta, en su capilla de San Ginés, antes atribuida a Juan de Porres[28]. Si es original del escultor napolitano hacia 1608, todavía no acusa las novedades que éste introdujo en el género funerario, pues la escultura obedece enteramente al tipo rígido de orante que se estilaba entonces en el arte cortesano español.

Finelli debió contar como referente la escultura en bronce hecha por Naccherino de Fabrizio Pignatelli en Santa María Materdomini en 1590[29], que respondía a este modelo. Dombrowsky, además, apunta el extremado paralelismo entre la figura del conde con la estatua de Francesco Mochi de Ranucio Farnesio en la iglesia de Santa María en Campagna, Piacenza, ciudad que no se descarta que visitara el escultor para hacer la estatua de Orazio Scotti[30]. La colocación de las piernas de la figura de Ranucio es casi idéntica a la de Monterrey.

Después del monumento del virrey, Finelli realizó diversos sepulcros; es el caso del retrato funerario a Cesare Firrao[31], pero nunca la imagen del difunto llegó a alcanzar tan alto grado de realidad y fuerza como el retrato de D. Manuel de Zúñiga y Fonseca. Fueron éste y el de su mujer doña Leonor un auténtico hito en la escultura funeraria en España, rompiendo un esquema que, sin embargo, se perpetuó hasta finales del XVII y aun más adelante. Los monumentos funerarios de los condes de Monterrey pueden ser considerados, por consiguiente, como una meteórica incursión en el incipiente barroco que ya se desarrollaba en Italia, pero que ni en la escultura de Salamanca ni en la del resto de España tuvo por desgracia ninguna repercusión.

---

26 Chamoso Lamas, Manuel, *Escultura funeraria en Galicia*, Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", Orense, 1979, pp. 596-597.

27 Santiago Páez, Elena, "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España", *Archivo Español de Arte*, XL, 1967, pp. 115-132.

28 Estella, Margarita, "Problemas de la escultura cortesana de hacia 1600: Porres, el Naccherino y otros", *Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras. Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, 1987, pp.221-237.

29 Borrelli, Gian Giotto, "Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento", en *Storia dell'arte*, nº 54, La Nuova Italia Editrice, Florencia, 1985, pp. 141-156.

30 Dombrowski, Damían, *Op. Cit*., 1997, pág. 150.

31 Nava Cellini, Antonia, "Un tracciato per l'attivitá ritrattistica di Giuliano Finelli", en *Paragone,* nº 131, 1960, pp. 9-30.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA PLAZA MAYOR ESPAÑOLA, ESPACIO PARA LA SOCIEDAD Y EL PODER. EL EJEMPLO DE MADRID

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Uno de los espacios urbanos más singulares de España es, sin lugar a dudas, la Plaza Mayor de Madrid –"archivo de majeza", como la definió Miguel de Unamuno en 1932[1]– que a lo largo de más de cuatro siglos ha centrado la vida comercial de la villa y ha sido marco de cuantos festejos y actos públicos se celebraron en ella. Por ser la Plaza Mayor de la Villa y Corte sirvió de escenario a entradas reales, proclamaciones de soberanos, ceremonias de bodas, nacimientos y festejos regios, etc, así como a ajusticiamientos y ejecuciones capitales, autos de Fe del Tribunal del Santo Oficio, autos sacramentales, procesiones e incluso solemnes ceremonias con motivo de beatificaciones y canonizaciones, sin olvidar las corridas de toros, y juegos de varas y de cañas.

## La Plaza Mayor de Madrid[2]

La actual Plaza Mayor madrileña, de la que Alejandro Dumas, padre, afirmó que era el coliseo "que tenía la bóveda más bella y mejor pintada de cuantos teatros había conocido": el cielo de Madrid, tiene su origen en los proyectos de ampliación de la Villa que se llevaron a cabo durante el reinado de Juan II de Castilla al desbordar la población el recinto amurallado, lo que dio lugar a la formación de un nuevo barrio y a la construcción de una plaza –en lo que fue la antigua laguna de Luján, entre las llamadas casas de Luján, el arrabal de Santa Cruz, la cava Baja y la Puerta

---

[1] Publicado en *El* Sol, Madrid, 15 de marzo de 1932.

[2] Sin pretender incluir aquí toda la bibliografía sobre las plazas mayores españolas, sí queremos incluir dos trabajos clásicos sobre esta temática de VAYSSIÉRE, Bruno: "La plaza mayor dans l´urbanisme hispanique. Essai de Typologie", *Forum et Plaza Mayor dans le Monde Hispanique*, Publications de la Casa de Velázquez, Serie "Recherches en sciences sociales", fasc. IV, Éditions E. de Boccard, Paris, 1978, pp. 43-77 y BONET CORREA, Antonio: "Le concept de Plaza Mayor en Espagne depuis le XVI$^{e}$ S.", *Forum et Plaza Mayor dans le Monde Hispanique*, Publications de la Casa de Velázquez, Serie "Recherches en sciences sociales", fasc. IV, Éditions E. de Boccard, Paris, 1978, pp. 79-105. Es ambos casos se trata de la plaza madrileña abordando distintas y sugerentes facetas. Igualmente hacemos referencia a otros trabajos de contenido general: RICARD, Robert: "La Plaza Mayor en España y en América Española (Notas para un estudio), *Estudios Geográficos*, Instituto "Juan Sebastián Elcano", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, año XI, núm. 39, Madrid, mayo, 1950, pp. 321-327; ROJAS-MIX, Miguel A.: *La plaza mayor. El urbanismo instrumento de dominación colonial*, Barcelona, 1978 y SAMBRICIO, Carlos: *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*, Ministerio de Obras Públicas, Madrid, 1991. Por lo que respecta a la plaza mayor madrileña destacar, entre otros, los trabajos –ya clásicos– de BONET CORREA, Antonio: "Plaza Mayor", *Madrid*, Editorial Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1980, T. I, pp. 41-60 y CORRAL, José del: *La Plaza Mayor de Madrid*, Madrid, 1987.

de Guadalajara– con claro destino comercial, habitada principalmente por comerciantes judíos y pronto conocida como Plaza del Arrabal. De forma poligonal irregular y porticada, sobre pies derechos de madera, ofrecía un notable desnivel, coincidente con el arranque de la actual calle de Toledo y comenzó a regularizarse en 1494, levantándose una primera casa porticada o lonja.

Aunque en un documento de1532 se denomina a este espacio como *Plaza Mayor*, y consta documentalmente que desde los primeros años del siglo XVI se celebraron en su recinto corridas de toros, no será hasta el reinado de Felipe II –quien en 1561 trasladará la capitalidad del reino a Madrid– cuando esta plaza adquiera su protagonismo. Entonces se iniciará su proceso de monumentalización y el monarca –quién pretendió transformar la antigua plaza del arrabal en una plaza cortesana que sirviera tanto para celebrar las tradicionales actividades de mercado, como las fiestas y ceremonias de la Corte–, encargó en 1580 al arquitecto Juan de Herrera un informe sobre la remodelación de la plaza del Arrabal a partir de un nuevo trazado. Un año después comenzaron las obras, siguiendo un proyecto atribuido al mismo Herrera o a Francisco de Mora, llevándose a cabo una primera ordenación de la plaza al regularizarse las fachadas Norte y Este. En la primera fueron derribadas las llamadas "casas de la manzana" y en el solar de la Lonja en 1590 comenzó a construirse, por Diego Sillero, siguiendo trazas de Francisco de Mora, la Casa de la Panadería, uno de sus edificios más singulares, con cuatro alturas y planta baja porticada, rematado el último piso en forma de ático y los laterales coronados por torres angulares.

A la vez se pretendió dignificar y fortalecer los edificios existentes, tal como se contempla en las *Ordenanzas de Policía* de 1591 donde se dispone que "en todos los portales de la plaza y calle Mayor, calles de Toledo y Atocha y los demás de esta Villa donde hubiere pilares de madera, los dueños de ellos, los quiten y pongan en lugar de ellos otros de piedra con sus bases y capiteles de lo mismo". En el mismo sentido de embellecimiento se encuentra el consejo que daba Cristóbal Pérez de Herrera al nuevo monarca Felipe III, en 1600, para que "mandase a todos los vecinos de la plaza Mayor y de la puerta de Guadalajara y calle Mayor, hasta la callejuela de San Ginés y calle de la ropería, que va hacia la plaza, labrasen las delanteras de la misma manera... para el ornato y policía de esta villa".

En 1617 Felipe III encargó al arquitecto real Juan Gómez de Mora el proyecto para una nueva Plaza Mayor que encajaba con la pretensión regia de convertir la ciudad en escenario del poder. La antigua Plaza del Arrabal –que ya su padre había querido institucionalizar– debía convertirse en una plaza cortesana que, además de acoger las tradicionales actividades de mercado, fuera el escenario adecuado para la representación de la Corte y demás instituciones de la Villa. En esta nueva plaza debía conservarse el edificio de la Casa de la Panadería, ya existente. Los planos fueron presentados ante el Ayuntamiento de la Villa el día 11 de septiembre del mismo año, siendo aprobados de inmediato. La construcción se prolongó a lo largo de tres años, debiendo salvar los desniveles existentes, como se pone de manifiesto en el conocido Arco de Cuchilleros que comunica con la Cava Baja. Para poder calcular mejor las dimensiones del nuevo recinto el Ayuntamiento –después de mandar derribar las viejas casas que se encontraban dentro del perímetro de la nueva plaza– organizó una fiesta de toros y cañas, estableciéndose en 434 por 334 pies.

En las Bibliotecas del Vaticano y del Congreso de Washington se conservan dos planos de la plaza de Gómez de Mora, ambos de 1626, y tiene notable interés una especie de maqueta dibujada

---

Tiene notable interés la publicación de VV.AA.: *La expresión arquitectónica de la Plaza Mayor de Madrid a través del lenguaje gráfico*, Cátedra de Dibujo Técnico, Curso 77/78, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, colección Cátedras, núm. 1, Madrid, 1979. También debemos mencionar un trabajo nuestro, de carácter general: RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *Plazas de España*, Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1998. Sobre la Plaza Mayor de Madrid ver pp. 199-214. Es muy interesante, por tratarse de una de las últimas obras publicadas acerca de este espacio madrileño el libro de ESCOBAR, Jesús: *The Plaza Mayor and the shaping of Baroque* Madrid, University of Cambridge, Cambridge, 2004. En todos estos trabajos pueden encontrarse numerosas referencias bibliográficas de interés.

en papel, con aguadas de colores, que ejecutó el mismo arquitecto tras el incendio que la destruyó parcialmente en 1631 figurando en ella los nombres de cada uno de los propietarios de las viviendas, pieza clave –junto con los cuadros con vistas de la Plaza conservados, la mayor parte de ellos en el Museo Municipal de Madrid– para conocer las características de esta primera plaza. Se trataba de un espacio rectangular –cuyos lados mayores medían 120 m mientras que los menores alcanzaban los 94 m–, a la que daban acceso nueve entradas, tres de ellas bajo arcos y otras seis por medio de calles descubiertas. Las construcciones que la configuraban se elevaban hasta seis alturas –incluida la planta baja con pórtico asoportalado–, rasgándose sus muros con 477 balcones que presentaban barandillas corridas en las dos primeras plantas. Las casas se levantaron con estructuras de madera forradas de ladrillo rojo y tejados grises, sustituidos por otros de plomo y, más tarde por tejas, a partir del primer incendio de 1631, evitando así que se volvieran a derretir por el fuego.

De los primeros años de la plaza tenemos un magnífico testimonio, aunque ciertamente ingenuo, en un cuadro conservado en el Museo Municipal de Madrid, anónimo madrileño de 1618, según Pérez Sánchez y Díez, cronología que creemos puede adelantarse ligeramente y situarla entre 1619 y 1621, antes de la muerte de Felipe III, que tuvo lugar el 31 de marzo de este último año, pues el monarca figura en el cortejo que atraviesa la plaza. La plaza estaba ya concluida cuando fue ejecutada la pintura, vista aérea que nos permite conocer el recinto muy poco después de la conclusión de obras. Además del cortejo real, son muy interesantes los personajes que aparecen aislados o en grupos[3].

En el momento de su construcción solamente había dos plazas similares en Europa: la Real o de los Vosgos en París (1605-1612) y la ducal de Charleville (1608-1620), levantándose al poco tiempo la de Covent Garden en Londres (1631-1635).

Inaugurada el 15 de mayo de 1620, con motivo de las fiestas de beatificación del labrador Isidro, pocos años después, en la madrugada del 7 de julio de 1631 se declaraba un pavoroso incendio en el lado Sur, en unos sótanos cercanos a la Casa de la Carnicería, que se extendió hacia el Arco de Toledo y que se prolongó por espacio de tres días. Ante la imposibilidad de apagar el fuego fueron llevadas en procesión las imágenes de las Vírgenes de la Almudena, de Atocha y de la Soledad, además del Santísimo y el cuerpo incorrupto del beato Isidro. La flamante plaza quedó en parte destruida, murieron doce personas y resultaron varias decenas de heridos, elevándose las pérdidas a 1.300.000 ducados. Desde entonces se prohibió la instalación y uso de hornos.

Del estado de la plaza a mediados del siglo XVII, de 1656, con su planta y alzados, tenemos un magnífico testimonio gráfico en la *Topographia de Madrid descrita por don Pedro de Texeira*, obra de la que se ha afirmado fue realizada con "esmero, belleza y precisión científica". Un nuevo incendio se declaró el 2 de agosto de 1672 en el portal de la Casa de la Panadería, quedando el edificio prácticamente destruido y causando veinticuatro muertos. El maestro de obras madrileño Tomás Román se encargó de su reconstrucción, pues solamente había quedado en pie la parte baja, lo que se ejecutó en 17 meses, ascendiendo su coste a 220.000 ducados que debían pagarse con la sisas reales y municipales. Los pintores Claudio Coello y José Ximénez Donoso se encargaron de la decoración interior y de los frescos de la fachada. En el interior del edificio se encontraban unas dependencias cedidas por el Ayuntamiento a los Reyes –al igual que los balcones de la planta principal– cuando se trasladaban hasta la Plaza para asistir a algún festejo o acto solemne. El escritor Francisco Santos nos dejó un interesante documento sobre este incendio en su obra *En Madrid llorando*.

---

[3] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y DÍEZ GARCÍA, José Luis: *Museo Municipal. Catálogo de las Pinturas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1990, p. 87.

La Casa de la Panadería albergó desde 1745, por voluntad de Felipe V, a la Junta Preparatoria para la que luego sería Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y tras la marcha de ésta a su actual sede de la calle de Alcalá, pasó a ocupar sus dependencias la Real Academia de la Historia.

El siglo XVIII concluiría dramáticamente para la plaza madrileña con el incendio de mayor importancia y más devastador que ha sufrido a lo largo de su dilatada historia, declarado el día 16 de agosto de 1790 en el sótano del Portal de Paños, ala norte de la plaza. El fuego se prolongó por espacio de tres días y la plaza quedó prácticamente destruida en un tercio de su perímetro. Francisco Sabatini dirigió los trabajos de extinción. De esta tragedia se conservan numerosos documentos gráficos, pues fueron publicadas varias estampas que recogen distintos aspectos de la plaza durante el incendio y el estado en el que quedó tras ser sofocado el fuego. En el gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid se conservan distintos y variados ejemplares en los que fue plasmado el virulento incendio, todas ellas de gran interés que fueron grabadas por Francisco de Paula Martí, sobre dibujo de Silvestre Pérez (I.N. 2488 y 5350) y José Ximeno, sobre dibujo de él mismo (I.N. 2484 y 2485), además de otras anónimas (I.N. 2482; 2481 y 15433; 6441,15447, 15448 y 15449; 15445 y 5024; 2486; 15450, 15451 y 15452 y 2487)[4].

La necesaria reforma fue llevada a cabo por Juan de Villanueva, arquitecto mayor de la Villa de Madrid y de Carlos IV, quien introdujo numerosas modificaciones, siendo una de las más significativas el cerramiento de las comunicaciones de las calles que antes daban acceso y que cortaban de arriba abajo las fachadas, haciéndolas ingresar en la plaza bajo arcos, lo que permitió construir en los espacios antes abiertos, dándole continuidad a las fachadas y cornisas, y proporcionando al conjunto una mayor simetría. En las esquinas dispuso cuatro arcos, uno de ellos ciego, a poniente, y ordenó los pórticos de la planta baja mediante sólidos pilares de granito, con pilastras toscanas adosadas, y un sistema adintelado de piedra. De esta forma cambió su fisonomía barroca, por una factura clasicista, a lo que colaboró el blanco con el que se pintaron las fachadas de todos los edificios, resaltando así los muros sobre el gris del granito. En este proceso de transformación también fue suprimida la última planta de las casas, sobresaliendo por encima del resto de los tejados las fachadas de los dos edificios más singulares, las casas de la Panadería y de la Carnicería. Sin concluirse las obras de reconstrucción, en el mes de septiembre de 1804 se produjo un conato de incendio que fue pronto atajado.

Con posterioridad a Villanueva, quien falleció en 1811, continuaron las obras, sucesivamente, los arquitectos Antonio López Aguado y Custodio Moreno, hasta su conclusión definitiva en 1854. La última casa construida en la plaza es la que en la actualidad lleva el número 29, con fachada hacia la calle de Felipe III, antes Callejón de los Boteros, levantada en 1850 con proyecto del arquitecto José María Guallart y Sánchez.

Denominada solemnemente el 15 de agosto de 1812 como *Plaza de la Constitución*, a la vuelta del *Deseado* y la abolición de la Constitución por decreto de 4 de mayo de 1814, provocaron que una semana más tarde fuera arrancada la lápida en la que figuraba ese nombre y se colocara otra en su lugar con la inscripción *Plaza Real*. Tampoco este nombre duraría mucho, pues tras restablecerse la Constitución, el 7 de marzo de 1820, al comienzo del Trienio Liberal, el antiguo nombre de *Plaza de la Constitución* volvió a campear hasta tres años más tarde, en el que tras la entrada de los llamados "Diez mil hijos de San Luis", Fernando VII, recobraba su "libertad" y restablecido el absolutismo borbónico, el 24 de mayo de 1823 volvería a denominarse *Plaza Real*,

[4] Recogidas en CARRETE, Juan; DIEGO, Estrella de y VEGA, Jesusa: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid I. Estampas españolas. Grabado. 1550-1820*, 2 vols., Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, Madrid, 1985.

nombre que mantuvo hasta la muerte de Fernando VII en 1833 y posterior motín contra el conde de Toreno en 1835, recuperando entonces el nombre de *Plaza de la Constitución*.

En 1847, y a propuesta de Mesonero Romanos, se solicitó a la reina Isabel II la cesión de la estatua ecuestre del rey Felipe III, su constructor, para que presidiera la Plaza Mayor. Obra de los escultores Juan de Bolonia y Pietro Tacca, se había instalado en 1616 en los jardines de la entrada de la real posesión de la Casa de Campo madrileña. Tras el permiso de la soberana, fue colocada el 23 de marzo de 1848 y para recordar este hecho se fijó en el pedestal una lápida con la siguiente inscripción: "La reina doña Isabel II, a solicitud del Ayuntamiento de Madrid, mandó colocar en este sitio la estatua del señor rey don Felipe III, hijo de esta villa, que restituyó a ella la corte en 1606, y en 1619 hizo construir esta Plaza Mayor. Año de 1848". Posteriormente el monumento se rodeó con una verja de hierro.

No era nueva la idea de ubicar una estatua del rey –concretamente ésta– en la Plaza Mayor, tal como proponía varias décadas antes el abate Ponz en su *Viaje de España*: "Volviendo a las estatuas, quiero decir a usted un pensamiento, y es que si se considerase bien el efecto que causan estos objetos de escultura en los parajes públicos, sin duda que se procurarían semejantes magnificencias mucho más de lo que se practican entre nosotros, pues, sin embargo de no ser las referidas estatuas más de lo que he dicho a usted, dan un no se qué de grande y respetable al templo y a la plaza que hay delante de él. Muchas veces me ha ocurrido que Madrid carece de estos objetos, acaso por no pensar en ello ni caer en la cuenta de la grandiosidad y ornamento que de ellos resulta colocados en plazas, calles principales, en las entradas de cortes y ciudades. El célebre caballo del Retiro, verbigracia, con la estatua de Felipe IV encima; el que hay de Felipe III en la Casa de Campo; las estatuas del Narciso y de Carlos V pisando el Furor, y otras encerradas en el Jardinito de San Pablo, del Retiro, parece que se estubo estudiando en donde ponerlas para que pocos las viesen, en lugar de que, si se hubiesen puesto en parajes públicos dentro de Madrid, le hubieran dando tanto ornamento que podría competir con las más suntuosas ciudades, así por la mole de dichas obras como por el acierto de su ejecución... Pusierase la de Felipe III (que ahora se puede casi decir que está escondida dentro de un bosque) en medio de la Plaza Mayor. ¿Se podría dar ornamento que le igualase ni espectáculo más serio para engrandecer aquél sitio?"[5].

Mediado el siglo XIX, la Plaza Mayor, que había sido centro de la vida madrileña y nacional, concluida finalmente en todos sus lados, quedaba convertida, como afirma Bonet Correa, "en lugar pacífico, con la estatua de Felipe III, llena de pájaros y rodeada de una elegante explanada elíptica con bancos y faroles, un jardín con árboles, su ameno espacio se convirtió en un paseo burgués y tranquilo, solo perturbado por el tránsito rodado de los coches de caballos, que lentamente circulaban por su paseo adoquinado". Con posterioridad se ubicó en ella la terminal de los tranvías de Carabanchel-Leganés.

Tras la proclamación de la I República en 1873, el día 12 de febrero de ese año pasó a denominarse *Plaza de la República*, a la que poco después se incorporaría el adjetivo de Federal, colocándose entonces una bandera roja junto a la lápida que contenía el nombre. También se desmontó la figura de Felipe III, que volvería al mismo lugar un año más tarde, tras la Restauración de la Casa de Borbón con Alfonso XII. Se volvió a llamar *Plaza de la Constitución* recuperando poco a poco el nombre de *Plaza Mayor* con el que se le conoce en la actualidad.

En los últimos años del siglo XIX la Plaza Mayor de Madrid y sus alrededores se convirtieron en el escenario donde Pérez Galdós encontró los personajes de sus obras costumbristas, habitando Fortunata un casón de la plaza que daba su portal hacia la Cava Baja y a la muerte de Galdós,

[5] T. III, carta III, p. 259.

en 1920, el periodista Mariano de Cavia propuso que fuera enterrado en este castizo lugar. En 1880, se restauró la Casa de la Panadería, encargándose Joaquín María de la Vega del proyecto.

A lo largo del siglo XX varios fueron los intentos de transformación de la Plaza Mayor madrileña. Uno de los proyectos más espectaculares, y por qué no decirlo, más descabellados, fue la propuesta que hizo en 1921 el arquitecto José Luis Oriol –como parte de un plan de reforma interno de Madrid, con grandes avenidas–, quien planteaba la destrucción del lado Este, construyéndose en esa parte una fuente monumental con escaleras. Torres Balbás –una de las voces más destacadas entre las que se alzaron contra el proyecto, señaló que, de llevarse a cabo, se destruiría "un conjunto histórico único, cuya belleza reside, en gran parte en su cerrado recinto de construcciones iguales, la que se trata de cortar, abriendo en ella profunda brecha con el propósito poco modesto de realzarla". Tampoco se llevaría a cabo un nuevo proyecto de reforma ideado en 1935 por García Mercadal.

El día 15 de abril de 1931 –al día siguiente de proclamarse la II República– la estatua de Felipe III fue derribada violentamente de su pedestal, siendo repuesta en su lugar en 1940, para lo que fue necesaria su restauración llevada a cabo por el escultor Juan Cristóbal.

En 1953 se dio un notable avance en la recuperación de la plaza, pues se prohibió la circulación de tranvías por el centro de la misma, comenzándose en 1956 –durante la alcaldía del conde de Mayalde– una importante obra de restauración que culminaría en 1961 cuando se celebró el IV Centenario de la capitalidad de Madrid. Entonces, lamentablemente, se cubrieron los tejados con pizarra, imitándose los del Escorial.

Tras varios siglos de existencia, y no menos vicisitudes –como la de construir un gran aparcamiento bajo ella, cuya obra se llevó a cabo entre 1967 y 1969– la Plaza Mayor de Madrid, aunque ya no es escenario de los grandes acontecimientos cortesanos, ha ido recuperando en los últimos años el esplendor de su viejo pasado, convirtiéndose en lugar de magnas concentraciones con motivo de la celebración de espectáculos o como marco de los pregones festivos.

La última de las actuaciones en la Plaza Mayor, llevada a cabo en 1992, consistió en la decoración mural de la fachada de la Casa de la Panadería, a cargo del pintor Carlos Franco, quién representó personajes mitológicos.

## La Plaza Mayor de Madrid, lugar de celebraciones y de encuentro

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las autoridades de la Corte –ya fuera la Corona, el Concejo o la Iglesia– encontraron, con inusitada frecuencia, numerosos motivos y pretextos –natalicios, compromisos de boda o esponsales de los reyes e infantes españoles, visitas de reyes y príncipes, hechos políticos y diplomáticos de trascendencia para los intereses de la Corona, batallas ganadas, beatificaciones y canonizaciones de santos españoles, entre otros– para organizar toda clase de festejos, juegos y celebraciones que sirvieran para el regocijo de la sociedad y del pueblo madrileño. No podemos olvidar la intensa y arraigada afición de la sociedad barroca por la fiesta, los montajes escenográficos y el simulacro. Y uno de los escenarios más usuales de estas concentraciones fue la Plaza Mayor, escenario perfecto para la exaltación de la grandeza de la monarquía y de la iglesia, cuyos balcones alojaron con motivo de tales eventos lo mejor y más granado de la sociedad cortesana, ocupando la Casa Real los balcones de la Casa de la Panadería y el Concejo los del edificio frontero de la Carnicería.

Nos ocuparemos ahora de algunas de estas celebraciones:

*Proclamaciones y entradas reales*

La Plaza Mayor madrileña, desde el momento de su inauguración, será escenario de muchos faustos cortesanos con motivo de las proclamaciones o de las entradas reales en la Corte. El día 2 de mayo de 1621 acogerá los festejos organizados con motivo de la proclamación del Felipe IV –Felipe III había fallecido el día 31 de marzo del mismo año– y en 1645 se celebrará en ella, con gran pompa, la solemne entrada pública en Madrid de la reina doña Mariana de Austria, segunda esposa del rey Felipe IV. El día 8 de octubre de 1665, Carlos II era proclamado rey con el ceremonial acostumbrado. A las cinco de la tarde, el corregidor de la Villa, don Francisco de Herrera Enríquez entregó el "pendón real" –estandarte de damasco carmesí conservado en el Ayuntamiento– al duque de Sanlúcar, para que lo levantara "por el Rey nuestro Señor Carlos II" en el lujoso tablado levantado en la plaza mayor, hasta donde fue trasladado por una vistosa comitiva.

Ya en el siglo XVIII, el 17 de febrero de 1701, fue proclamado Felipe de Borbón como rey de España. El 14 de abril del mismo año, Felipe V hizo su solemne entrada en la Villa de Madrid y con ese motivo, esa noche y las siguientes, fue iluminada la Plaza Mayor, colocándose dos hachones en cada balcón. También los partidarios del archiduque de Austria, a cuyo frente se encontraba el portugués marqués de las Minas, celebraron la proclamación del pretendiente a la corona española, como Carlos III, que tuvo lugar el día 6 de julio de 1706 desde uno de los balcones de la Casa de la Panadería.

A lo largo de todo el siglo la plaza madrileña seguirá siendo marco de solemnes ceremonias con motivo de las entradas reales, o de las proclamaciones de los monarcas que se sucedieron en el trono español: Fernando VI, Carlos III y Carlos IV.

De la magnificencia de la entrada de Carlos III en Madrid y de su proclamación como rey de España se conserva una interesante colección de cinco lienzos que, procedentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se conservan en el Museo Municipal de Madrid, obras del pintor extremeño afincado en Madrid Lorenzo Quirós. La solemne entrada del monarca tuvo lugar el día 13 de julio de 1760, al atardecer y parecen corresponder a la misma cuatro lienzos de la colección en los que se recogen las decoraciones ubicadas en el recorrido desde el palacio del Buen Retiro hasta el Real, en la Puerta del Sol, en la entrada de la calle de Carretas, al principio de la calle de las Platerías (Mayor) y al finalizar esta misma calle, junto al templo de Santa María. El lienzo que tiene mayor interés para nosotros es el que representa la Plaza Mayor, titulado, según los *Catálogos* del Museo, como *Ornato de la Plaza Mayor, con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*. De esta pintura, Pérez Sánchez y Díez, manteniendo la identificación tradicional, destacan "la minuciosidad de la pincelada y la chispeante viveza de las figurillas", y el "sentido decorativo, brillante de color, con que está descrita la panorámica de la plaza, y el carácter de jinetes y de cabalgaduras, de sombras acentuadas e instantaneidad en la captación del movimiento"[6]. Estos mismos autores recogen en la correspondiente ficha catalográfica la identificación que del cuadro hace Osiris Delgado en su monografía sobre Luis Paret, pintor al que atribuye la serie, como el acto de *Proclamación de Carlos III en la Plaza Mayor*, celebrado el día 11 de septiembre de 1759, ocupando el estrado levantado frente a la Casa de la Panadería, ricamente engalanada, el conde de Altamira, alférez mayor y regidor perpetuo de Madrid, junto al que se encuentra el portaestandarte que lleva el Pendón Real, custodiado en el Ayuntamiento[7] (Fig. 1).

6 PÉREZ SÁNCHEZ y DÍEZ GARCÍA, 1990, p. 134.

7 DELGADO, Osiris: *Paret y Alcázar*, Universidad de Puerto Rico, Instituto Diego Velázquez del C. S. de I. C. y Universidad de Madrid, Madrid, 1957, pp. 89-91 y 237, núm. 2 y fig. 2.

Figura 1. Antonio QUIRÓS, *Proclamacion de Carlos III en la Plaza Mayor de Madrid*, Museo Municipal de Madrid. Depósito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Con estos faustos motivos –como ocurrió con ocasión de la entrada de la Reina María Luisa de Parma en el año de 1765– la plaza se ornaba con reposteros y colgaduras carmesí en los balcones y se encendía con más de 3.000 hachas y 20.000 morteretes de cera, iluminación que se realizaba a expensas de la villa.

De la proclamación de Fernando VII en la Plaza Mayor de Madrid, el día 24 de agosto de 1808 hay una interesante y descriptiva estampa, en talla dulce, grabada por Blas Ametller sobre la obra de Zacarías González Velázquez[8].

En la actualidad la Plaza Mayor de Madrid forma parte del itinerario de los cortejos de carrozas que trasladan a los nuevos Embajadores desde el Palacio de Santa Cruz, sede del Ministerio de Asuntos Exteriores al Palacio Real, donde tiene lugar la solemne presentación de *Cartas credenciales* al rey de España.

### *Fiestas de toros y juegos de cañas*

La Plaza Mayor de Madrid ha acogido, a lo largo de su dilatada historia, a un importante número de festejos taurinos y de juegos de cañas con motivo de los numerosos y más variados acontecimientos vividos por la villa y corte. A su conclusión, en las primeras décadas del siglo XVII, cuando se celebraban festejos podía albergar hasta 50.000 espectadores, cerrándose entonces las calles que le daban acceso con empalizadas y tribunas que iban de casa a casa y levantándose graderíos o tablados en todos los lados de la plaza –excepto delante de la Casa de la Panadería– hasta la altura del primer piso, cerrando los soportales. El suelo se cubría de arena. En los días de

8 Un ejemplar se conserva en el Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. IN. 2492.

celebraciones, los 3.700 vecinos que habitaban las casas de la plaza tenían que desalojar sus balcones para que fueran ocupados por la nobleza cuando se trataba de fiestas reales o vendidos por el Concejo para los otros festejos. A partir del 30 de junio de 1620 se señaló el precio de doce ducados para el primer piso, ocho para el segundo, seis para el tercero y cuatro para el cuarto. Naturalmente, estos alquileres eran sólo para la tarde, ya que durante la mañana los balcones eran disfrutados por los inquilinos de las viviendas.

Las corridas de toros tenían lugar, todos los años, con motivo de las festividades de San Isidro, San Juan y Santa Ana.

Aunque el día 1 de julio de 1619, cuando todavía no estaba concluida la nueva Plaza Mayor –y dicen que a modo de prueba–, tuvo lugar en este nuevo recinto una corrida de toros, ésta no alcanzó la espectacularidad que tuvieron los primeros festejos taurinos celebrados, ya concluida e inaugurada la plaza, durante los días 4 de mayo y 1 de junio de 1623, con la asistencia de Felipe IV y de su huésped, el príncipe de Gales, más tarde Carlos I de Inglaterra[9], entonces pretendiente de la infanta doña María Ana, hermana del soberano. Con el mismo motivo el 21 de agosto se celebraron también juegos de cañas en los que intervinieron 500 caballos y el propio Felipe IV, tal como figura en el conocido lienzo firmado por Juan de la Corte que se conserva en el Museo Municipal de Madrid (I.N. 3422).

De estos mismos juegos de cañas celebrados el día 21 de agosto de 1623 presentamos un nuevo testimonio pictórico. Se trata de un lienzo anónimo que fue vendido hace pocos años por los anticuarios de Paris, Mrs. Kugel, cuya noticia debo al investigador José Luis Sancho, quien me ha facilitado la fotografía, de gran interés. La pintura, fue realizada con un punto de vista mucho más elevado que otras que reproducen la misma plaza, lo que permite ver una serie de edificios civiles y religiosos que la rodean, además de mostrarnos con gran lujo de detalles los edificios que conformaban la plaza, algunos de ellos engalanados para la ocasión, como la Casa de la Panadería o los edificios que la escoltan. Singular interés tienen las cuadrillas que figuran en la parte central de la plaza, dispuestas a comenzar los juegos de cañas. De este acontecimiento se conocen importantes relaciones que describe, con todo lujo de detalles su desarrollo[10] (Fig. 2).

En esta misma plaza, con fiestas de toros y cañas, se celebró el 12 de octubre de 1629 el casamiento de la infanta doña María Ana, hermana de Felipe IV con el entonces rey de Hungría, Fernando III de Austria, luego emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. El 16 de agosto de 1631, y a pesar del mal estado en el que había quedado la plaza por el incendio acaecido el 7 de julio, no se suspendió la corrida de toros organizada para festejar a Santa Ana, que fue presidida por el rey Felipe IV. Durante el festejo se dio un aviso de fuego, que resultó ser una falsa alarma, aunque lógicamente creó gran confusión al recordarse el incendio acaecido un mes antes.

El viajero francés Antonio de Brunel asistió en 1655 a una corrida de toros en la plaza madrileña, haciendo una precisa descripción de la misma, que nos parece interesante recoger: "El 20 de este mes se vio a todo Madrid reunido en la plaza Mayor por la fiesta de los toros, que es una

---

9 Había llegado de incógnito a Madrid el día 17 de marzo del mismo año, siendo recibido oficialmente el día 27, dilatándose su estancia hasta el día 9 de septiembre.

10 PEÑA, Juan Antonio de la: *Relación de las fiestas reales, y juego de cañas, que la Magestad Catolica del Rey nuestro señor hizo a los veynte y uno de Agosto deste presente año, para honrar y festejar los tratados desposorios del serenissimo Principe de Gales, con la señora Infanta doña Maria de Austria*, Juan Gonçalez, Madrid, 1623; ANÓNIMO: *Relación de las Fiestas Reales de Toros y Cañas, que la Magestad Catolica de el Rey nuestro señor, jugó en la villa de Madrid, en 21 de Agosto, por festejar los felicissimos, y dichosos desposorios del Serenissimo Principe de Gales, y la señora Infanta doña Maria. En este año de 1623*, Gabriel Ramos Vejarano, Sevilla, 1623 y ANÓNIMO: *Relación breve y verdadera, de las fiestas Reales de toros, y cañas, que se hizieron en la plaça de Madrid, Lunes, que se contaron veynte y uno de Agosto, por la solemnidad de los casamientos de los Serenissimos Señores Principe de Galés, y la Señora Infanta Doña Maria de Austria*, Geronimo Morillo, Valladolid, 1623. Agradecemos esta información a José Luis Sancho.

Figura 2. Anónimo, *Fiestas de cañas en la Plaza Mayor de Madrid con motivo de la visita del Príncipe de Gales* en 1623.

solemnidad de la que hablan con tanta ventaja, que la comparan con los más hermosos espectáculos de los antiguos... Sin duda es una vista bellísima la de la plaza ese día. Está toda adornada con lo mejor de la gente de Madrid que se alinea en los balcones que están tapizados de paños de diversos colores, y acomodados con la mayor pompa que pueden. Cada Consejo tiene allí el suyo rodeado de terciopelo o de damasco, del color que le place, y acompañado del escudo de su sello o de sus armas. El del rey es dorado y cubierto con un dosel. La reina y la infanta están allí a sus lados, y en el rincón su favorito o primer ministro. A su derecha hay otro gran balcón donde están las damas de la corte. En todos los demás hay toda clase de gentes, aunque en esos cinco pisos no se vean ese día más que hombres y mujeres que se presentan lo más lujosamente que pueden. Por eso alquilan tan caros esos balcones, donde los primeros cuestan veinte y veinticinco escudos, aunque no haya sitio más que para cinco o seis personas en la primera fila. El rey los hace alquilar y destinar a aquellos que son los más considerables, los embajadores y otros invitados de lo príncipes extranjeros. Vimos nosotros la fiesta desde aquel que había sido dado al conde de Fiesque y al señor de Maseroles, agente del Príncipe de Condé. Por bajo de esos balcones hay tablados que avanzan algunos pies en la plaza, y están puestos entre los pilares de las galerías. Allí es donde está la multitud, acomodándose cada uno en sus puestos, por más o menos, según el sitio que ocupa. Aunque estas fiestas sean muy corrientes y que en Madrid se celebren cada año tres o cuatro, no hay un burgués que no quiera verlas todas las veces que se hacen y que no empeñe sus

muebles antes de faltar a ellas por falta de dinero. Esta se llama la fiesta de San Isidro, patrón de la villa, y es la que hace sus gastos, por que no se la considera como fiesta real... Hay cuatro entradas por donde se penetra ese día en la plaza, que está toda cubierta de arena y desembarazada de las tiendas rodantes que allí se ven los otros días. Se pueden dar allí varias vueltas en carroza o a pie, hasta que llega el Rey. Antes de su llegada los guardias apartan la multitud y se colocan en dos hileras para recibirle. Mientras tanto, la gente se retira poco a poco; y en cuanto sus majestades han llegado a su balcón, hacen salir a toda la gente de la plaza, que entonces queda libre y muestra en pleno su belleza. Los guardias ocupan sus puestos en las puertas y debajo del balcón del rey..."[11].

El 13 de enero de 1680 tuvieron lugar brillantes fiestas de toros organizadas con motivo de la llegada a la corte de la reina María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II.

Algunos de estos festejos fueron plasmados pictóricamente, conservándose en el Museo Municipal de Madrid dos pinturas anónimas, fechadas una en la segunda mitad del siglo XVII, con la presencia del rey Felipe IV y la otra hacia 1675-1680, presidida la corrida de toros por la reina doña Mariana de Austria y su hijo, Carlos II, niño (I.N. 3153 y 4004). Otras pinturas se encuentran en colecciones particulares.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII se celebrarán festejos taurinos con motivo de la proclamación de los reyes Felipe V, Luis I y Fernando VI. Los festejos taurinos se irían espaciando al encontrar un escenario más apropiado en la nueva plaza de toros que Fernando VI mandó construir junto a la Puerta de Alcalá, inaugurada en 1754. Con anterioridad, en 1737, se había construido junto al río Manzanares, en el paraje llamado Casa Puerta, una plaza provisional, de fabrica aislada, estructura de madera y forma circular, con proyecto del arquitecto Pedro de Ribera.

Por lo que corresponde al siglo XIX, la Plaza Mayor albergó algunas funciones taurinas como las que tuvieron lugar el 20 de julio de 1803 con motivo del matrimonio de don Fernando, príncipe de Asturias, con la princesa María Antonia de Nápoles[12] o las celebradas entre 1808 y 1814, con la presencia del monarca francés José I Bonaparte. También el 20 de junio de 1833 con motivo de la jura de doña Isabel, como princesa de Asturias. Las últimas corridas de toros tuvieron lugar durante los días 16, 17 y 18 de octubre de 1846, con motivo de la doble boda de Isabel II, con su primo el infante don Francisco de Asís y de su hermana la infanta María Luisa Fernanda con el duque de Montpensier. Los reyes y otros miembros de la familia real ocuparon los balcones de la Casa de la Panadería, engalanada ricamente como el resto de la plaza, en la que se habían colocado colgaduras de paño grana y oro y de paño amarillo y plata. El balcón principal había había sido adornado con un dosel de terciopelo carmesí bordado en oro. De estas celebraciones conocemos un magnífico testimonio plástico, el lienzo de Blanchard conservado en el palacio de los Infantes de Orleans y Borbón en Villamanrique de la Condesa (Sevilla).

En el Museo Municipal de Madrid –además de en otros museos y colecciones públicas y privadas– se conserva una serie de pinturas y grabados que recogen muchos de los acontecimientos taurinos que han tenido lugar en esta plaza. También queremos recoger un interesante panel de azulejos, bastante desconocido, con una corrida de toros caballeresca que se conserva, desde 1888, en el Museo de Cerámica de Barcelona. Se trata de una de las decoraciones, en forma de luneto, de 122 x 368 cm, de una pérgola mandada construir en 1710 por don Francisco de Amat-Grevolosa y de Planella, barón de Castellar y I conde de ese título en su propiedad de Alella (Barcelona), cuyos contenidos se ponen en relación con algunas de las pinturas conservadas en el

11 Recogemos el texto de la edición de GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Editorial Aguilar, Madrid, 1959, tomo II, pp. 437-438.

12 En el Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid se conservan algunos grabados que recogen esta corrida (I.N. 2561; 2562; 4900 y 14978).

Museo Municipal de Madrid que el ceramista autor del panel pudo conocer por medio de algún grabado, aunque ejecutó su obra con notable libertad.

*Solemnidades religiosas*

La inauguración de la Plaza Mayor de Madrid tuvo lugar el día 15 de mayo de 1620 con motivo de las fiestas organizadas por la beatificación de Isidro el Labrador, patrono de Madrid, organizando Lope de Vega con tan fausto motivo unas justas poéticas. Con motivo de los actos religiosos se juntaron en Madrid representaciones religiosas y civiles de 47 villas y lugares, dando escolta al cuerpo del nuevo beato, en la solemne procesión que recorrió la villa, 156 estandartes y 68 cruces procesionales. Dos años más tarde, el domingo 19 de junio de 1622, fue escenario –al igual que la plaza que se levantaba delante del Alcázar– de las solemnes festividades con motivo de las canonizaciones de cuatro santos españoles: Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Isidro Labrador, representándose en la misma Plaza Mayor dos comedias de Lope de Vega que tenían como asunto pasajes de la vida del santo madrileño.

Este espacio ha acogido también a lo largo de su historia numerosas procesiones y actos vinculados a las devociones más arraigadas en la Villa, destacando entre las más importantes la festividad del Corpus Christi, celebrada con gran esplendor a lo largo de los siglos. En la procesión, y junto a la custodia, figuraban también los carros en los que debían representarse los autos que tenían lugar en la misma plaza, y la tarasca, un dragón de cartón piedra que rememoraba el demonio del Leviatán vencido por Cristo.

Las celebraciones de las festividades de San Isidro y de Nuestra Señora de la Almudena, además de la Semana Santa, con su recuperación procesional, junto a otros acontecimientos de carácter religioso han tenido, y siguen teniendo en la actualidad, un magnífico escenario en esta Plaza Mayor madrileña.

*Motines y revoluciones*

También, y junto a numerosos actos festivos, la Plaza Mayor de Madrid ha albergado a lo largo de los siglos altercados, motines y revoluciones. El 28 de abril de 1699 el pueblo se amotinó por falta de pan, tal como cuentan las crónicas de la Villa. La mecha la encendió un inspector que, a las lamentaciones de una mujer que no había podido conseguir el pan necesario para sus seis hijos, le contestó: “castre a su marido y no tendrá más hijos”. Le replicó la mujer con insultos y amenazas, uniéndose a ella numerosos vecinos que se fueron reuniendo, dicen que hasta más de diez mil, en la Plaza Mayor. Desde allí algunos fueron a Palacio donde finalmente, el rey, desde uno de los balcones, prometió solucionar los problemas y no tomar represalias contra los amotinados.

El 23 de marzo de 1766 comenzó el llamado Motín de Esquilache, que se prolongó por espacio de tres días, a propósito de los recortes de capas y apuntamiento de sombreros, lo que en realidad encubría otra serie de motivos y necesidades, particularmente la carestía de la vida, tal como se ponía de manifiesto en la lista de peticiones que se preparó en la Plaza Mayor donde llegaron a juntarse cinco mil amotinados. Esta plaza fue también el escenario de las promesas del monarca que fueron comunicadas al pueblo desde el balcón de la Casa de la Panadería, en la que apareció Bernardo el Cabrero, acompañado del gobernador y de los señores del Concejo. También fue escenario –junto con la Puerta del Sol– de las revueltas ocasionadas en 1808 por la llegada de los franceses a la Corte y durante el Trienio Liberal, el día 7 de julio de 1822, marco y campo de batalla entre la Milicia Nacional que defendía la Constitución y la Guardia Real. Igualmente, y tan solo por citar algunos ejemplos ilustrativos, recordaremos que el 7 de mayo de 1848, fue testigo

de los combates entre el Regimiento de España y la guarnición de Madrid y el 17 de julio de 1854, en este mismo lugar, se inició el fuego que dio lugar a los tres días de revolución.

*Ejecuciones y autos de Fe*

El mismo año de su inauguración, en 1620, la Plaza Mayor acogería el primer ajusticiamiento público que tuvo lugar el jueves 21 de octubre, cuando fue degollado en un cadalso levantado en el medio de la plaza don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, vinculado al antiguo valido real, el duque de Lerma. En algunos de los romances alusivos a su muerte que corrieron por los mentideros, se habla de la plaza: "su infinidad de balcones / los cuales diré en la cuenta. / Quinientos setenta y cuatro / toda la plaza rodean, / que es muy justo que se note / del mundo esta quinta esencia" y en ellos también se destacan que "Estaban llenos de gente / tejados, ventanas, rejas". El 5 de diciembre de 1648 fueron degollados en un cadalso levantado en la Plaza Mayor don Carlos de Pavía, ex maestre del ejército de Cataluña y don Pedro de Silva, marqués de la Vega de la Sagra por su participación en la conspiración del duque de Híjar para proclamarse rey de Aragón.

El Tribunal de la Santa Inquisición celebraría pronto en este nuevo recinto sus primeros autos de Fe, que tuvieron lugar en 1624. El 21 de enero fue juzgado el reo Benito Ferrer, acusado de fingirse sacerdote, que fue condenado a ser quemado vivo en un brasero instalado junto a la Puerta de Fuencarral y el 14 de julio se sentenciaba al buhonero francés Reinaldos de Peralta a garrote vil, quemándose después su cuerpo. Otros autos de fe y ajusticiamientos se celebraron en 1632, 1648 y 1662.

El 30 de junio de 1680, a instancias del inquisidor general y obispo de Plasencia don Diego Sarmiento Valladares, se celebró en esta plaza, bajo la presidencia del rey Carlos II, uno de los más largos y conocidos autos de Fe, en el que fueron juzgados 118 reos, de los que se condenó a 21, ejecutados de madrugada en las afueras de la puerta de Fuencarral. De este auto de Fe queda un importante testimonio plástico, pues en 1683 Francisco Rizi concluyó y firmó un enorme lienzo, de 2,77 x 4,38 m. que se conserva en el Museo del Prado. El espectacular escenario levantado para acoger el auto de Fe fue construido con proyecto de los arquitectos José del Olmo y Tomás Román y en él se utilizaron ricas tapicerías y colgaduras, además de otros caros adornos, instalándose también un gran toldo para preservar a los espectadores del sol estival.

En 1805 se trasladaron definitivamente las ejecuciones capitales desde la Plaza Mayor a la Plaza de la Cebada, donde había tenido lugar, la primera de ellas, el día 18 de agosto de 1789, dándose fin, así, a una de las más crueles funciones de la plaza, aunque a partir de 1808, y durante el reinado de José I Bonaparte, sería lugar de ejecución de patriotas españoles.

El cadalso se levantaba frente a la Casa de la Panadería, si era pena de garrote vil; ante el portal de Paños, si se ajusticiaba en la horca, o frente a la casa de la Carnicería si el reo iba a ser degollado.

*Lugar de mercado*

Nunca dejó de cumplir la Plaza Mayor de Madrid con una de las principales finalidades, para la que fue construida: la comercial, gozando de la protección de los monarcas y de los corregidores de la Villa, como se pone de manifiesto en esta curiosa real cédula de 13 de febrero de 1673 por la que la reina gobernadora doña Mariana de Austria, madre de Carlos II, permitía "que los mercaderes de la plaza pudieran poner sobre sus tiendas unos toldos o reparos de mantas con que preservar sus personas y sus mercancías de lo que los vecinos vaciaban por las ventanas, pues desde los Reyes Católicos estaba prohibido que estuviesen cubiertas con tendales o lienzos las puertas de las tiendas".

El mercado se extendía también por su entorno, por la Puerta Cerrada, las Cavas, la calle de Toledo, la del Arenal o la Plaza de Santa Cruz y debido a la mezcla de gremios, de vendedores y de mercaderes, fueron promulgados por el Concejo, a lo largo de los siglos, numerosos bandos, aunque no con mucho éxito, para intentar ubicar a los gremios, las manufacturas y los vendedores en localizaciones específicas.

A lo largo del siglo XVIII, a la vez que la plaza fue perdiendo su consideración como marco de los acontecimientos de la corte –que había estrenado un nuevo palacio real– y cada vez eran más escasas las corridas de toros celebradas en ella, al haberse construido una nueva plaza por Fernando VI, la Plaza Mayor fue consolidando nuevamente su carácter comercial, como lugar de mercado público.

En la actualidad mantiene este carácter comercial que, lógicamente, ha evolucionado. Desde 1860, todos los meses de diciembre, acoge el tradicional mercado navideño que fue glosado en un sainete por Ramón de la Cruz, *La Plaza Mayor en Navidad*. Antaño concurrían a ella manadas de pavos y numerosos artesanos que comerciaban con sus turrones de Alicante y Jijona, las jaleas y guirlaches o las frutas más vistosas como las naranjas levantinas, los plátanos de Canarias o las más exóticas frutas americanas. En la actualidad, las casetas instaladas en la parte central de la plaza ofrecen los tradicionales belenes y los "adoptados" árboles de Navidad, además de todo tipo de elemento festivo para las tradicionales celebraciones navideñas y de Año Nuevo. También, y desde 1927, todos los domingos y festivos por la mañana, se celebra en este marco el mercado de Filatelia y Numismática.

Lugar turístico y cita obligada para todos los visitantes de Madrid, los locales comerciales ubicados bajo sus soportales, que antes tuvieron un amplio y variado comercio, acogen hoy, en su mayor parte, empresas de hostelería que se expanden por las terrazas que se ubican en gran parte de la plaza.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA COLECCIÓN DE ESCULTURAS DE LA REINA CRISTINA DE SUECIA LLEGA AL PUERTO DE ALICANTE

Mª LUISA TÁRRAGA BALDÓ
Instituto de Historia del CSIC, Madrid

La búsqueda de obras de la antigüedad y el interés por coleccionarlas fue particularmente intenso desde los primeros años del s. XVI y apasionó a las diferentes esferas del poder: Pontífices, cardenales monarcas, príncipes o nobles familias, así como a otros estamentos de la sociedad: viajeros, artistas, eruditos o particulares. Entre los primeros, destaca en el siglo XVII la reina Cristina de Suecia, que logró reunir una de las mas importantes colecciones de escultura, a lo largo de los casi treinta años que vivió en Roma y que adornaban su residencia: el Palacio Riario. Cuando, tras su muerte y la de sus herederos, la colección fue puesta en venta, nuestros reyes, Felipe V e Isabel de Farnesio, encargaron su adquisición, exactamente, el 14 de enero de 1724. La colección había despertado el interés de otras cortes europeas, de forma que, Pedro el Grande de Rusia, que tenía desplegados a diplomáticos y agentes rusos en Roma a fin de adquirir esculturas antiguas, reproducciones, diseños, etc., contó no sólo con Pietro Salucci, sino con el especial asesoramiento del arquitecto romano Nicola Micheti (1675-1759), que le había sido recomendado por el cardenal Ottoboni[1].

Micheti, en abril de 1718 partió para S. Petesburgo, pero regresó a Roma en otoño de 1720 con el particular encargo, en principio, de lograr una copia en bronce de la estatua ecuestre de Marco Aurelio del Campidoglio y obtener vaciados de piezas greco-romanas y diseños de la estatuaria antigua. Permaneció en Roma hasta la primavera del año siguiente, lo que le permitió conocer de cerca la colección y, curiosamente, en enero de 1721, anticipándose en el tiempo al encargo de los Reyes de España, Micheti propuso a Pedro el Grande comprar la famosa colección de escultura de la reina Cristina, perteneciente entonces al Duque di Bracciano. Hay constancia documental en varias cartas suyas de esta negociación: una fechada en enero de 1721, en la que expone haber estado con el Duque di Bracciano por asuntos suyos y que éste le había mostrado diversas estatuas de la colección y asegura era la mejor que había en Roma. Según Micheti, Bracciano estaba dispuesto a venderle el total y así lo transmite a Pedro I. Es más, el arquitecto promete facilitar la relación de todas ellas y sus respectivos precios, lo cual hizo y envió días después a Rusia. El 25 de febrero de ese mismo año el citado arquitecto volvió a escribir una nueva carta y, curiosamente en ruso, con el deseo de facilitar la mejor comprensión de su propuesta, insistiendo en la importancia de su adquisición y deseando poder recibir las órdenes correspondientes sobre su compra

[1] S.O. Androsov.: *Pietro il Grande e la Scultura Italiana.*UNESCO-ROSTE, 2004, pp. 274-285.

lo antes posible. Añade que, su número es grande y que en la próxima semana las iba a examinar todas. En sucesivas cartas Micheti repite no haber recibido respuesta y le preocupa, porque su regreso a Rusia está ya cercano. Cuando la respuesta llegó a Roma el arquitecto había emprendido ya su viaje de vuelta y su iniciativa, conversaciones y negociaciones con el Duque di Bracciano no pudieron tener los resultados deseados por el artista. En primer lugar, por no haber recibido una respuesta a tiempo y, fundamentalmente, porque no dispuso de una suma de dinero que respaldase su iniciativa y negociaciones.

Tres años más tarde, nuestros monarcas y la habilidad de nuestro embajador en Roma, el Cardenal Acquaviva, consiguieron la tan apreciada colección para España y su permiso de salida de Roma. Se decía que el Papa Clemente XI había sido inflexible en conceder un permiso de exportación al Duque de Orleáns que esperaba exportar las esculturas Odescalchi y que si su sucesor acabó por dar al rey de España la autorización que él solicitaba era, seguramente, por el deseo de facilitar alguna negociación particularmente compleja.

La bibliografía es abundante y muchos los excelente trabajos que dan a conocer multitud de informaciones e infinidad de detalles sobre la misma.

Varios eran los inconvenientes que ofrecía el poder disfrutar de estas esculturas, según expone el Profesor Luzón[2], como eran, aparte de conseguir el permiso para su salida de Roma, su transporte.

La ruta del viaje es conocida: Roma-Civitavechia-Génova-puerto de Alicante y desde allí al Palacio de La Granja de San Ildefonso. Posteriormente, llegarían al Museo del Prado de Madrid, donde actualmente se hallan la mayoría de ellas.

El puerto de Alicante era de los más seguros y sus condiciones favorables para el tráfico marítimo. Además, desde Alicante la distancia era más corta con Castilla y el camino carecía de dificultades orográficas. A lo largo del XVIII este puerto tuvo gran actividad en la llegada y redistribución de mercancías, entre ellas, productos de lujo y manufacturas procedentes, principalmente, de Italia y Francia, sin olvidar los mármoles de Italia. Como hemos tenido ocasión de comprobar documentalmente este tráfico de mercancias hizo prosperar en la ciudad una serie de actividades y negocios relacionados con fabricación de cajas de madera, cuerdas y sogas de esparto, etc., además, de que entre sus propios habitantes surgen verdaderos expertos en el traslado y transportes de mercancías. Ya tuvimos ocasión de dar a conocer el predominio de carreteros alicantinos y murcianos en relación con el transporte de materiales para la construcción y ornamentación del Palacio Real de Madrid[3], en donde generaciones de familias alicantinas y murcianas estuvieron dedicadas a este tipo de trabajos. Los propios protocolos notariales nos descubren que estos transportistas alquilaban en la propia provincia a los agricultores las mulas necesarias, bien con carácter anual o por determinado periodo de tiempo, a fin de poder llevar a cabo este trabajo. La muerte de algunas de ellas en este servicio, el impago de indemnizaciones estipuladas por ello o el incumplimiento de plazos en su devolución, suscitan desacuerdos y pleitos.

Creemos que una buena imagen del puerto de Alicante en estos años e incluso de la actividad que suponía la descargar y transporte de cajas, fardos, etc., nos la proporciona la pintura que de dicho puerto realizó el pintor valenciano Mariano Sánchez hacia 1780 y que conserva el Patrimonio Nacional[4] (Fig. 1).

---

[2] José Mª Luzón Nogué.: La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España en *España y Grecia en la época del Barroco*. Madrid, 1998.

- Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso Retrato y Escena del Rey*. Patrimonio Nacional, 2000, pp. 203-219.

[3] M.L. Tárraga Baldó.: *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real de Madrid*. CSIC. Instº Italiano de Cultura.Patrimonio Nacional. Madrid, 1992.

[4] Mi agradecimiento a la conservadora del Patrimonio, Mª Jesús Herrero Sanz, por los datos y ayuda que me ha facilitado.

Figura 1. Mariano Sánchez: *El Puerto de Alicante*. El Pardo. Palacio.

Se ha señalado que las dificultades del largo viaje de la colección de esculturas estaba en poderlas encajonar adecuadamente y, también, en su transporte desde Alicante a San Ildefonso.

Nuestras investigaciones en el Archivo Histórico de Alicante nos han permitido localizar una serie de documentos con pormenores en torno a su llegada y transporte hasta La Granja de San Ildefonso, así como su estado de conservación al ser desembarcadas y reconocidas en presencia de D. Juan Fernando, Conde le Roy Deville, Mariscal de Campo de los Reales Ejercitos de S.M., Gobernador y Corregidor de la ciudad de Alicante, de D. Vicente Garay, Comisario Real de Guerra en aquella plaza y de quien se iba a hacer cargo de transportalas hasta el Palacio de La Granja.

Xavier de Salas halló en el archivo de la Corona de Aragón documentación que precisa las fechas en que de forma progresiva la colección va siendo enviada a Génova y se va remitiendo a Alicante[5]. Según el trabajo anteriormente citado, el 24 de marzo de 1725 habían llegado a Alicante 75 cajones, el 15 de junio habían sido ya desembarcados 79 cajones y el último envío que ocasionó mayores problemas en su transporte, por su mayor tamaño , compuesto por 19 cajones, llegaban el 28 de septiembre de ese mismo año, fecha que, según los datos que aportamos, habría que rectificar.

Por la documentación hallada, fue Gabriel López, natural de Granada y vecino de Alicante quien, por orden del marqués de Grimaldi, se hizo cargo de transportarlas desde Alicante hasta el Palacio de la Granja.

---

[5] Xavier de Salas: Compra para España de la Colección de Antigüedades de Cristina de Suecia. Revista *Archivo Español de Arte*.T. XIV, 1940-41, pp. 242-246.

Gabriel López estaba encargado de la saca y conducción de los mármoles que desde la Sierra de Filabres se extraían y conducían a este Real Sitio y a Valsaín, con destino a sus esculturas y fuentes. Debía de gozar de la entera confianza del Marqués de Grimaldi, pues se tendría en cuenta que, aparte de conocer bien los caminos y sus dificultades, disponía de las carretas y ganado o medio de transporte necesarios y era experto en el manejo y traslado de pesadas y voluminosas cargas. Siguiendo las órdenes citadas concurrió a la subasta convocada para dar precios sobre esta conducción, que se llevó a cabo el día 2 de abril y, al ser la suya la más moderada de todas las que se habían presentado, tres días más tarde, firma en Alicante, ante el escribano Antonio García, su obligación de conducir los primeros 75 cajones en estos términos:

*En la ciudad de Alicante a cinco días del mes de abril de mil setecientos veinte y cinco años, Estando en las Casas de Morada del Señor Don Juan Fernando, Conde de Roy de Ville Mariscal de Campo de los Reales Extos. de S.M. Gobernador Corregidor y Justicia mayor de esta dicha Ciudad Su Castillo y Jurisdicción. Presente su Señoría y el Señor Dn. Vicente Garay Comisario Real de Guerra de los Reales Extos de S.M. establecido en esta Plaza: Pareció personalmente Gabriel López vecino de la ciudad de Granada; y Dixo que Por cuanto de orden del Exmo. Señor Marqués de Grimaldo Pasó a esta Ciudad a encargarse de la conducción de diferentes Caxones de Mármoles que deben venir de Génova, asi para la seguridad de dicha conducción, como del Beneficio de la Real Hacienda; Y que habiendo llegado, y encontrado desembarcados setenta y cinco Caxones con setenta y siete Colunas de diferentes Calidades de Mármoles o Jaspes; Y en el día dos de los Corrientes Concurrió a las Casas de Morada de Su Señoría con los demás que hicieron su Postura para los Precios de dha Conducción en la forma que consta… por más beneficiosa la postura hecha por el Otorgante…*"[6] se hacía cargo de su transporte bajo las siguientes condiciones: primero, se le habían de pagar 15 reales sin descuento alguno *"de Invalidos, ni otro qualquier Derecho"*. En segundo lugar, los cajones se le darían pesados, acondicionados y examinados. Nadie intervendría en el manejo de los cajones, a excepción del Gobernador o el Comisario de Guerra. En cuarto lugar se le habían de entregar "*asegurados, y atacados con estopa, ó, Alga del mar a mi satisfacción."*

Sería de su cuenta la seguridad del transporte, menos cuando no fuese por su culpa cualquier desgracia que pudiese suceder. Se comprometía a cargarlos y hacerlos llegar a la Granja de San Ildefonso dentro de ese mismo mes de abril y, finalmente, se establece la forma de pago. El pedía el total de su importe, previamente a salir de Alicante, según el peso de los cajones. Esta condición le fue modificada, conformándose con la anticipación de la mitad de su importe antes de emprender el viaje y la otra mitad se le abonaría por la Tesorería Mayor, una vez entregados los cajones.

Antes de ausentarse de Alicante, Gabril López otorgó un poder a favor de José Durán, escribano en la ciudad de Granada, el día 15 de abril[7], -fecha en la que como vemos aún no había salido de Alicante- para que le represente, cobre y ejerza sus derechos en la referida ciudad. Negocios y actividades que, como sabemos, tenía en relación con la saca y conducción de mármoles de la Sierra de Filabres a la Corte y otros que no especifica.

Aproximadamente dos meses después, exactamente el 24 de junio de ese mismo año, el mismo Gabriel López, "*estando en las Casas de Morada del Sr Dn. Juan Fernando Conde de Roy de Ville.... Presente su Señoría y el Señor Dn. Vicente Garay …"* se obligaba en un nuevo documento notarial a "*…la Conducción de setenta y nueve Caxones en los cuales se incluyen diferentes estatuas de Mármol y otras Piezas que por Segunda remesa ha enviado desde el Puerto de Génova a*

6 A.H. Alicante. Secc. Protocolos Históricos Pº nº 791 fol. 111-114 (5 abril de 1725).

7 A.H. Alicante. Secc. Protocolos Históricos Pº nº 791, fols.137-138 vtº (15-abril de 1725).

*éste el Señor Marqués de San Phelipe dirigidas a Su Señoría, y encaminarla al Real Sitio de San Ildefonso;"* Dichos setenta y nueve cajones dice que se hallaban entonces en la *Plaza de las Barcas* de Alicante y confiesa que él, previamente, los había visto y reconocido, exactamente el día 22, *antes de su recomposición, la cual queda hecha y atacadas las estatuas, pedestales, peanas, vasos, capiteles y demás piezas que respectivamente se contienen en dhos caxones con ova, o alga de mar…"*[8] y estaba todo a su satisfacción

Gabriel López pide, que aparte de dárselos pesados- cobraba en razón del peso,- se indique "*con distinción y claridad el estado y condición en que se entregasen dhos caxones, y las estatuas y demás piezas que contienen"*. Esta cláusula obliga a pensar en la existencia de otros documentos en los que se especifique con detalle el contenido pormenorizado de estos dos primeros envíos, pues es algo que Gabriel López exige. Hasta ahora no hemos tenido la suerte de hallarlos, pero consideramos serían de gran interés para conocer los posibles daños que la colección pudo haber sufrido durante el viaje Italia- España.

Las condiciones que se establecen en esta segunda remesa son idénticas a las pactadas anteriormente. Únicamente se añade el compromiso por parte de Gabriel López de que dichos 79 cajones estarán cargados y puestos en camino hacia San Ildefonso en el plazo de 15 días, es decir, en la primera quincena de julio de 1725.

Del buen cumplimiento de su misión hemos hallado en el archivo del Palacio Real una pequeña nota que da constancia del pago: "*a Gabriel López por la mitad y resto del importe de la conducción y portes de 79 cajones de Estatuas de mármol que ha conducido a este Sitio desde Alicante orden del Marqués de Grimaldo*", pero, además, se "*le bonifica por el cuidado y atención con que cumplió su encargo*"[9]. Al comenzar el año 1726, dos nuevos documentos notariales fechados, concretamente, el 22 y 23 de enero, ante el referido escribano, desvelan la llegada de 19 cajones, la última remesa, que contenía las esculturas consideradas las más valiosas de la colección y las de mayor tamaño y peso y que habían creado los mayores problemas no sólo para encajonarlas adecuadamente, sino para su embarque y traslado. Se especifica que habían llegado **"***en el navío Nombrado la galera Salomón, su capitán Guillermo Salmón de nación Inglés"*[10]. Se dice que contienen diferentes estatuas, y Gabriel López se compromete a su traslado en idénticas condiciones a las pactadas con los 154 cajones anteriores, pasando seguidamente a su reconocimiento. Según dio a conocer Xavier de Salas[11] vencidos todos los inconvenientes, esta última remesa había sido embarcada en un navío inglés, circunstancia que aquí queda confirmada y el 28 de septiembre de 1725 se había dado acuse de recibo de la póliza de cargo al capitán que las tomó a bordo, pero añade que *"no se conserva la carta en la que se daría acuse de la remesa final"*. La documentación encontrada despeja la fecha en que esta última remesa llegó a España: enero de 1726 y, en función de esta escritura notarial en que Gabriel López se obliga a su transporte, podemos afirmar que su llegada pudo ser incluso ese mismo día 22 de enero, o algunos días antes. Nos apoyamos para esta afirmación en el hecho de que en ese mismo día se procedió a su reconocimiento, peso de las estatuas y acondicionamiento, para su posterior transporte, circunstancia que en los anteriores envíos la llegada al puerto y el reconocimiento no es coincidente, pues cuando Gabriel López hace la escritura obligándose al transporte, ya se había llevado a cabo el reconocimiento, peso y adecuada colocación. Creemos que ello puede explicar el que no figure en las primeras escrituras notariales una relación detallada de su contenido y peso, como sucede con los

8 A.H. Alicante. Secc. Protocolos Históricos Pº nº 791, fols.205-206 vtº (24-junio de 1725).

9 A.G.P. Secc. Reinados. Carlos III. Legº 10, fol. 175.

10 A.H. Alicante. Pº.nº 792, fols. 16-19 (22 de enero de 1726).

11 Xavier de Salas.: Compra para España de la Colección de Antigüedades de Cristina de Suecia. Revista *Archivo Español de Arte*. T. XIV, 1940-41, p. 242-246.

Figura 2. Pedestal de *Las Musas.* La Granja de San Ildefonso. Palacio.

Figura 3. Pedestal del *Grupo de San Ildefonso.* La Granja de San Ildefonso. Palacio.

últimos 19 cajones. Estos iban numerados y comprendían desde el 155 al 173, que coincide, exactamente, con el inventario en italiano que el profesor Luzón[12] halló publicado en la *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* de 1876, sin especificar la procedencia de estas noticias. Este breve inventario completa y aclara la descripción que contiene el documento que hemos hallado, en donde, sorprendentemente, sí ha quedado constancia de cada una de las piezas escultóricas que contenían los referidos 19 cajones, así como su peso en arrobas y el estado en que habían llegado al puerto español.

Según el referido reconocimiento en los cuatro primeros cajones llegaron una serie de pedestales, que aparecen descritos en los siguientes términos: el cajón nº 155 contenía *cuatro pedestales de madera, los tres con marcos dorados, y el otro sin dorar buenos, y pesaron cuarenta y ocho arrobas*. El nº 156 tenía otros *cuatro pedestales con marcos dorados buenos, y peso cincuenta arrobas*. El nº 157: *Un pedestal de madera con su marco dorado, bueno, y pesó veinte y ocho*

[12] José Mª Luzón Nogué.: La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España en *España y Grecia en la época del Barroco*. Madrid, 1998, pp. 918, 919.

*arrobas y media***.** En el cajón nº 158 *había dos pedestales de madera dorados, y los tableros de mármol con figuras de medio relieve, buenos, y pesó cuarenta y siete arrobas.*

Los inventarios de que disponemos dan a conocer los pedestales sobre los que iban colocadas algunas de las estatuas más valiosas de la colección y que, en su mayoría, no pasaron al Museo del Prado, pues los escultores encargados de seleccionar las piezas que debían trasladarse al Museo optaron por trasladar, preferentemente, las esculturas y no valoraron tanto sus soportes, quedando éstos en el Palacio de la Granja, donde actualmente se conservan. Entre ellos, los de las Musas, el que servía al Grupo de S. Ildefonso o el de la estatua de Augusto, así como algunos otros, generalmente de madera, que permanecen almacenados sin destino determinado (Figs, 2 y 3). Los pedestales con relieves de la colección han merecido la atención de los estudiosos, entre ellos, la Dra. Rosario Coppel[13].

El cajón 159 contenía "*una Estatua de mármol, la mano dra. Desunida, y rotos los dedos de ella, y otros dos de la mano izquierda y el pie izquierdo quebrantado, pesó veinte y cuatro arrobas"*. Esta descripción no permite, en principio, saber de que escultura se trata, pero recurriendo al inventario citado de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*[14], podemos averiguar que se trata de una "*…piccola statua rappresentante il sonno*" es decir, la escultura E- 84 "*El Sueño*", cuyos deterioros y restauraciones podemos apreciar en la obra y que Schröder recoge en el Catálogo de la Escultura del Museo[15]. Entre ellas, las dos manos, las dos piernas y el plinto. Si bien la estatua había sido muy restaurada antes de llegar a España, es posible que algunos de los deterioros que observamos hoy correspondan a los que presentaba la estatua al abrir la caja en Alicante y que se restauraría al llegar al Palacio de la Granja.

En el cajón nº 160 venía "*Una Estatua de mármol roto un dedo de la mano izquierda de antiguo, pesó treinta arrobas y media"*. El referido inventario dice ser "*statua d'Antinoo fanciullo"*. Al describirla como estatua y no como busto hemos de descartar el Antinoo expuesto en el Museo del Prado. Sugerimos podría tratarse de la estatua catalogada como: "Adolescente desnudo" o también "Adonis", nº E-85 del Catálogo (Fig. 4), en la que apreciamos un dedo de dicha mano restaurado

En el nº 161 había *"una estatua de Mármol, la cual tiene una flauta en la mano rota de antiguo, y no se halló el pedazo pesó veinte y ocho arrobas"*. El hecho de portar una flauta nos lleva a identificarle con un Fauno, lo cual corroboramos en el inventario aludido. Por su peso, bastante aproximado en el número de arrobas a la estatua "El Sueño", descartamos el "Sátiro en reposo" de Praxíteles, y sí la identificamos con la del "*Joven Pan* (E-434)

El cajón 162 contenía "*Una Estatua de Mármol grande la Cabeza separada, y le falta un pedacito de un pomo que tiene en la mano, y pesó ciento veinte y ocho arrobas"*. Su peso nos da idea de una estatua de gran tamaño. En nuestra opinión puede tratarse de la estatua de "*Demeter*" (E-2). Recurriendo, una vez más, al inventario ya citado hallamos, que en este mismo número de cajón se describe una "*statua di Cerere che stava sotto il Portico"*. En el último catálogo de la escultura del Museo del Prado se señala como probable que la diosa llevase espigas en la mano derecha que mantiene baja, considerándose un añadido la barra que hoy porta en dicha mano. La cabeza es un añadido de época barroca, lo que pudo propiciar su desprendimiento durante el traslado.

---

[13] Rosario Coppel Areizaga.: Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la reina Cristina de Suecia. Revista *Archivo Español de Arte*. nº 279, 1997, pp. 310-315.

[14] P.F.: Variedades. Nota Delle Casse Che Gli 2 Di Marzo de 1725 devono esse imbarcate. (Conclusión), en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Año VI, nº 7, pp. 180-181.

[15] Stephan F. Schröder.: *Catálogo de la Escultura Clásica*. Vol. II. Escultura Mitológica. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2004, p. 80.

Figura 5. *Júpiter.* Museo del Prado. Madrid.

Figura 4. *Adonis* o Adolescente. *"Antinoo"*. Museo del Prado. Madrid.

El cajón nº 163: *Contiene una estatua grande roto el pulgar de la mano izquierda de antiguo y el dedo pequeño de la derecha también de antiguo, y pesó duscientas ochenta y una arrobas* Esta es descrita en el dicho inventario como…*statua di Apollo che stava sotto il Portico* y que corresponde a la estatua de Apolo del Museo del Prado (E-4) que, según comprobamos, llegó en perfectas condiciones, pues las roturas señaladas eran antiguas.

En el cajón nº 164 llegó *una Estatua grande de mármol roto el muslo de fresco y le faltan tres dedos de la mano dra. El uno de fresco, y en el caxón se han hallado dos, y pesó doscientas sesenta y cuatro arrobas*. El peso nos indica que era escultura de grandes proporciones. Recurriendo al referido inventario hallamos que en este cajón se cita la *"statua di Giove che stava sotto il Portico"*,

Figura 6. *Venus del Delfín.* Museo del Prado. Madrid.

Figura 7. *Tiberio*. Museo del Prado. Madrid.

es decir, la estatua de Júpiter, nº E-5 del inventario del Museo (Fig.5). En el último Catálogo se señalan los daños y restauraciones, pero tal y como nos descubre la escritura notarial de Alicante, no son todas restauraciones antiguas, sino algunas de ellas realizadas, una vez más, al llegar al Palacio de la Granja en donde no sólo se le pegaron los dos dedos desprendidos, sino que se debió añadir aquel que no se encontró y le faltaba, además de restaurar el muslo.

El nº 165: *Contiene otro caxón y dentro de él Una Estatua de mármol la cual tiene algo movidas las piesas de que se compone, y al extremo de la cola de un pescado está la piesa desunida, y pesó ciento y diez y seis arrobas.* El inventario al que venimos acudiendo especifica que era la *"statua di Veneri Grande con delfino"* La Venus del delfín, E-40 (Fig.6), pieza que, como señala el Prof. Luzón, era de las esculturas más apreciadas por la reina Cristina. Los deterioros descritos podemos apreciarlos en las restauraciones que presenta la escultura y asegurar que no todas las intervenciones que presenta corresponden a restauraciones antiguas realizadas en Roma.

El nº 166*: Contiene otro caxón y dentro de él Una Estatua de mármol, la cabeza, brazos Rodillas, y dedos de los pies con sobrepuestos de bronce dorado, según parece, la Cabeza desunida, y al pie derecho le falta un pedacito de antiguo, pesó ciento y ochenta arrobas.* Es decir*, statua di Cesari d'Allabastro* (Fig. 7).

En el 167 otra *Estatua de mármol como la antecedente, y rota la sandalia del pie izquierdo y el brazo dro. Algo desunido, y pesó ciento y setenta y dos arrobas.* Es la escultura pareja de la anterior, obra moderna. Una y otra en el Museo del Prado.

En el cajón 168 llegó una *estatua de mármol buena, y pesó noventa y dos arrobas*. El inventario la describe como "*statua di Clizia a giacere"*. Llama la atención el que en el reconocimiento, supuestamente llevado a cabo por inexpertos en arte, se la describa como "*estatua de mármol buena*" Esta escultura había sido restaurada por Giulio Cartari, pero cuando la obra fue trasladada al Museo del Prado, obedeciendo a criterios puristas de restauración, Salvatierra desmontó sus restauraciones en el s. XIX. De la obra restaurada por Cartari sólo disponemos del vaciado, que fue hecho previamente a su traslado al Museo del Prado y que se conserva en el Palacio de La Granja. Tras la decisión de Salvatierra, sólo se contemplaba en el Museo un torso muy apreciado e inventariado con el nº E-22. Debemos a José María Luzón el hallazgo en los almacenes y en un patio del Museo de diferentes fragmentos del que fue desprovista esta escultura: brazo izquierdo, aunque se han perdido los dedos de la mano; la pierna derecha y el pie izquierdo con los dedos terminados en raíces. Queda por localizar el brazo derecho[16] (Figs. 8 y 9).

El cajón 169 tenía " *otra estatua de mármol buena y pesó Cien arrobas"* El inventario publicado en 1874 la cita como "*..statua della Venere velata, detta trasparente"*. No podemos precisar con certeza de que pieza se trata. Conocemos a través de los papeles del cardenal Acquaviva, publicados por Luzón, que esta escultura aparece entre las mejor valoradas por el Duque di Bracciano, según el precio de venta que le asigna[17].

El nº 170 contenía *Otra Estatua de mármol buena y pesó ciento sesenta y ocho arrobas",* que el aludido inventario nos descubre como "*statua di Tolomeo"* y que corresponde a la obra inventariada del Museo como E-88, *El Diadumeno*, copia del Diadumeno de Policleto, que a juzgar por el reconocimiento hecho en Alicante llegó sin deterioros visibles. La bibliografía sobre ella desvela que, al ser restaurada en Roma, hubo una equivocación, pues no se identificó la iconografía de la cinta que ciñe su cabeza, y al restaurarle el brazo derecho, del que carecía, se le añadió éste en actitud de tensar un arco. Por la cinta de su cabeza, característica de los gobernantes helenísticos, se le identificó con Tolomeo.

En el 171 había *una estatua de mármol buena Con un Cordero sobre los hombros, y pesó noventa arrobas.* No necesitamos en este caso recurrir al inventario ya citado, puesto que es evidente que se trata del *Fauno del Cabrito* (E-29) que llegó al Puerto de Alicante en buenas condiciones, a juzgar por los datos que se nos facilitan en este reconocimiento.

En el nº 172, el último de la colección de esculturas, contenía "*... tres estatuas de mármol sobre una misma peana, las piernas algo desunidas, y pesó Ciento cuarenta y seis arrobas"*. Tampoco hemos de recurrir a ninguna otra referencia para saber que se trataba de la pieza estrella de la colección: el grupo de "*Cástor y Pólux"* o "*Grupo de San Ildefonso",* la pieza más valiosa de la Colección. Los desperfectos que presentaba tras el viaje afectaban a las piernas.

En este envío llegó, también, con la colección de esculturas un cajón registrado con el nº 173, pero que contenía *... dentro de él diferentes pinturas con sus marcos y pesó diez y nueve arrobas y media.*

El total de arrobas de estas esculturas, pinturas y los citados pedestales alcanzó 2.012 arrobas y media y, según las condiciones estipuladas, su transporte hasta el Palacio de La Granja tuvo un coste de 30.180 reales de vellón.

---

16 José Mª Luzón Nogué.: La colección de esculturas de Cristina de Suecia y su traslado a España en *España y Grecia en la época del Barroco*. Madrid, 1998, p. 909.

17 José Mª Luzón.: Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso Retrato y Escena del Rey*. Patrimonio Nacional, 2000, p. 211.

Figura 8. *Clitia.* Museo del Prado. Madrid.

Figura 9. Torso de *Clitia*. Museo del Prado. Madrid.

Fue el mismo Gabriel López el responsable del traslado pues, según recoge la escritura notarial, no hubo quien quisiera hacerlo por más bajo precio ni tampoco por los precios por los que él lo hacía. Gabriel López quiere dejar constancia de los inconveniente que puede tener el transportar estos 19 cajones, en función de la estación del año,- casi a finales del mes de enero- que hacía mucho más trabajoso el viaje hasta La Granja, dado el estado de los caminos y la climatología adversa propia de la época.

El referido Gabriel López, un día antes del reconocimiento de estos cajones, otorgó ante el mismo escribano un poder[18] en favor de Vicente Pastor, vecino de Alicante, para que continuara *"...la conducción de los que le quedan por remitir"* para lo que le convenía dejar una persona en esta ciudad que interviniese y se responsabilizara de todos los trámites en ella durante su ausencia, conduciendo los diez y nueve referidos cajones o mármoles de la Sierra de Filabres, sobre todo, según nos aclara para que no se detenga ni atrase el Real servicio "*da todo su Poder ...a Vicente Campos vecino de esta Ciudad, especial para que en su Nombre... pueda intervenir, e Intervenga en el reconocimiento de los dhos caxones que llegaren a este Puerto, remitidos por el dho. Señor Marqués de San Phelipe al señor Gobernador de esta Plaza, al verle Componer, atacar con algas y volverles a cerrar, y entregarse de ellos y disponer su conducción al dho Real Sitio de San Ildefonso recibiendo la mitad de lo que valiesen los Portes, y pagando de ellos a los Conductores lo que respectivamente les tocare y darse por satisfecho de todo*,...". No es que la colección no hubiese llegado en su totalidad, más bien hay que pensar en otras remesas y envíos que desde Italia fueron llegando para nuestros monarcas, bien como obsequios, como encargos personales o por cualquier otro motivo.

Las noticias aquí aportadas justifican la presencia en el Palacio de La Granja del escultor florentino Gasparo Petri como restaurador de la Colección.

[18] A.H.Alicante. Pº nº 792, fols. 23-24 vtº (23 de enero de 1726).

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA REPRESENTACIÓN DEL PODER EN LA PINTURA DE RETRATO EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

JUAN J. LUNA
Conservador y Jefe de Departamento. Museo del Prado

La proclamación en 1700 y el posterior afianzamiento, mediando una larga guerra de 1701 a 1713, en todos los órdenes de una nueva dinastía –la Casa de Borbón– en el trono español, conllevó, según fueron transcurriendo los años, y para múltiples ambientes y costumbres, cambios considerables, no siendo el menor, dentro del ámbito de las artes, el de las transformaciones que sufrió el retrato de corte al inaugurar una nueva concepción de la imagen de la monarquía, de sus protagonistas y de las gentes de su entorno, desde los altos cargos eclesiásticos a los civiles, así como de los componentes de una naciente burguesía, estos últimos ya en el tercio postrero de la centuria.

El soberano, nacido en Francia y educado en el círculo del brillante mundo de la corte de Versalles, impulsó para su representación y la de su familia unas ideas distintas de las del precedente Siglo de Oro en España; a la vez cambiaban los tiempos, el siglo XVIII traía innovaciones y, fundamentalmente en su primera mitad, acudieron a Madrid diversos artistas extranjeros, contratados para trabajar en la corte. La suma de todas estas circunstancias condujo a la elaboración de fórmulas diferentes, y tanto la Real Familia como los miembros del medio cortesano circundante, comenzaron a aparecer progresivamente reflejados de modo muy dispar a como se hacía en la época velazqueña y en los años inmediatamente posteriores. Por tanto, la plasmación de las ideas que sugerían el ejercicio del poder deparó cambios definitivos que llevaron a la desaparición poco menos que absoluta de la sobriedad que era un invariante del estilo de los retratos de los dos últimos reinados del siglo XVII, en beneficio de una expresiva pompa y de un superficial boato, más característicos de las modas, foráneas para el entonces casi inmóvil espíritu hispano, que hacía tiempo habían comenzado a imperar en los países europeos, desde Portugal hasta Rusia y desde las Islas Británicas hasta las tierras napolitanas.

En consecuencia, las diferentes fases del XVIII entrañaron toda una galería de efigies en las que crecía la acumulación de símbolos espectaculares en indumentaria, insignias y escenarios, todo lo cual otorgaba a las imágenes un enaltecimiento realzador del papel de sus modelos en la sociedad, bien fuesen soberanos, príncipes o aristócratas, bien hombres de iglesia, de armas, de la burguesía o del funcionariado, preludiando en su período final la eclosión del género en una dimensión de contenida prosopopeya, que sería propia de la teatralidad del siglo XIX, cuando el distanciamiento propugnado por el Neoclasicismo cediese el paso a la expresividad romántica, tocada de cierta grandilocuencia no siempre rígida.

Los museos, las colecciones públicas y las privadas de instituciones o de particulares poseen innumerables ejemplos significativos de tales imágenes, bastantes de los cuales sirven, por medio

de su representación gráfica, para ilustrar, tanto los principios estéticos fundamentales de la renovada tipología del retrato como su evolución, desde el momento plenamente barroco de sus orígenes y antecedentes hasta la fase neoclásica, en la transición del siglo XVIII al XIX, que lo es de la Edad Moderna a la Contemporánea, con las concomitancias y diferencias apreciables en ambas, al establecer las pertinentes confrontaciones estilísticas. No obstante todavía hay mucho camino que recorrer para tener un panorama claro, puesto que abundan las obras de autores anónimos y una parte de la iconografía o es insegura o resulta aún desconocida.

Resultado evidente de todo lo anteriormente expuesto bien puede afirmarse que la idea de la representación del poder, especialmente en la pintura, cambió radicalmente en España a lo largo del siglo XVIII por comparación con la centuria precedente, el prestigioso Siglo de Oro, que había suministrado un tipo de modelos solemnes y severos –determinados en gran medida por la rigurosa permanencia de una estética anclada en el hieratismo del último tercio del XVI, que anteponía el decoro y el formalismo a cualquier otra consideración- para las efigies de quienes desempeñaron un destacado papel en el transcurso de la historia del Imperio Español en ese período. En consecuencia, el contraste entre uno y otro es muy señalado y, aun cuando la fase declinante del mundo regido por los Austrias menores, de Felipe III a Carlos II, conoció en sus décadas finales un aligeramiento de la austera sobriedad y de la tendencia a la inveterada monocromía con predominio de tonos oscuros, cuando no un negro omnipresente, la llamada *época de la Ilustración*, que abarca varios decenios concretos entre 1700 y 1808 (año este último de verdadero fin de toda una crucial etapa, en razón de la crisis de la monarquía, la invasión francesa y la Guerra de la Independencia de 1808 a 1813), resulta a los ojos del espectador y del estudioso mucho más variada -especialmente en cromatismo, atmósfera, actitudes, ambientación y escenarios- así como espectacular en la formulación de imágenes que la centuria que la antecedió.

Tan apreciable metamorfosis se debe a numerosas causas, entre las que se pueden contar las inherentes a la evolución histórica del propio mundo español y las producidas por la aclimatación de influencias foráneas. Según se ha anticipado más atrás, ya en la segunda mitad del XVII aparecieron atisbos de cambio, tanto en la dulcificación de la rigidez y del envaramiento como en el creciente gusto por las tonalidades cada vez más afectadas por la decidida inclinación hacia cierta policromía, todavía contenida. Se advierte en determinados cuadros de Velázquez, Martínez del Mazo, Carreño de Miranda, Claudio Coello y otros maestros de la corte, ámbito éste sensiblemente avanzado respecto del de las provincias peninsulares o los virreinatos de ultramar. Sin embargo, la presencia de los personajes o su indumentaria gozaron siempre de una marcada uniformidad que algunos accesorios pretendían alterar o rebajar, en aras de un mayor decorativismo, pocas veces desplegado en toda su dimensión, tal y como se iba haciendo en otras cortes europeas, especialmente la francesa que dejó su impronta de manera indeleble en la moda, franqueando límites que arrastraron al proceso a una situación irreversible.

Recuérdense también las opiniones relativas a la formulación de efigies mejorando las apariencias de los modelos, emitidas por algunos tratadistas, especialmente dos. A Palomino le parecía permisible, sin escamotear la verdad, "moderar algunas cosas que no favorecen al sujeto, como alguna arruguilla, alguna flaqueza o mal color sin faltar a los contornos" aunque –desde un punto de vista netamente elitista– no debiera de usar de tales libertades con "todo linaje de personas". Palomino incluso animaba al pintor a que favoreciera en lo posible a los ilustres, buscando precisamente "aquellos tiempos, y ocasiones en que el retratado está de mejor y más grato semblante y color […] y esto especialmente en personas soberanas". Gregorio Mayans y Siscar, por su parte, en su *Arte de pintar*, sugiere al artista que ponga al retratado "en conveniente distancia", para que no se le viesen las pecas, manchas o cicatrices de las viruelas. Había que seguir este proceso sobre todo al pintar a señores de las altas jerarquías, para proteger su decoro.

El sistema de representación de altas personalidades, mucho más deslumbrante, complejo y aparatoso alcanzó un punto culminante al otro lado de los Pirineos con las creaciones de Hyacinthe Rigaud (1659-1743), autor de gran imaginación, que fundía hallazgos de otros maestros del pasado, algunos franceses pero primordialmente de Van Dyck, con ideas propias; así logró una fama internacional lo cual le proporcionó una amplia clientela europea y una posición elevada en la corte gala durante su activa y larga vida. Es conocida su amplísima ejecutoria, multiplicada por un excelente y poblado taller, que contribuyó mucho a la difusión por doquier de su expresión artística, así como merced a los numerosísimos grabados que dieron a conocer sus composiciones hasta en lugares francamente remotos. Su cuadro más célebre, que puede ser titulado en realidad como *Luis XIV en majestad* (originales en los museos de Versalles y del Louvre, así como innumerables réplicas, copias y trasuntos en múltiples colecciones), señaló un momento de apogeo en el retrato de corte y supuso un ejemplo a seguir aunque muy pocos modelos, en aquel tiempo y en las décadas posteriores, podían ser llevados al lienzo con tal prosopopeya basada en un escenario monumental pleno de grandilocuencia, una acumulación de insignias de la consagración monárquica y una indumentaria pomposa y teatral hasta extremos casi delirantes. Aparte de ello, tan complaciente imagen del *"Rey Sol"* nacida al comienzo de sus últimos quince años de reinado era irrepetible y, como ejemplo a seguir, nacía muerta. Los tiempos de los dioses y los héroes, del abarrocamiento enceguecedor y de la tramoya aparatosa iniciaban su declive y las ideas del nuevo siglo, más amigo de las gracias del rococó y de la amable vitalidad de los ambientes cotidianos, gustando de pequeñas habitaciones y gabinetes en lugar de inmensas galerías, propiciando colores ligeros y apastelados en lugar de rojos profundos, azules intensos o verdes suntuosos y desplegando actitudes naturales y relajadas, sin duda con sofisticación pero sin fasto abrumador, ganaban terreno en todos los ámbitos.

No obstante, aun cuando rebajó su avasallante prepotencia, el mundo oficial del retrato internacional que miraba a Francia –no sólo a Rigaud, sino también a Largillierre, De Troy, Belle, Santerre, etc... y más tarde a Nattier, los Van Loo y otros muchos– continuó degustando las mieles de un áulico boato. Monarcas, príncipes, así como otros eximios miembros de las clases privilegiadas, desde Lisboa a San Petersburgo, pasando por las cortes alemanas y de Londres y Viena a Roma, alcanzando todo el diversificado mundo de los estados italianos, ordenaron a sus artistas respectivos retratos como los de sus ilustres antepasados, acumulando también, unas veces más discretamente y otras ostentosamente, símbolos de triunfos materiales o de jerarquías de vinculación espiritual e incluso económica, que de todo hubo en la contradictoria *Edad de la Razón.*

El arte de la España dieciochesca que estrenaba dinastía y con ella los, ya anticipados, innumerables cambios desde los administrativos a los protocolarios y desde la política internacional a la de las finanzas, se destacó por su decidida y gradual europeización, según pasaban los años. A partir del acceso de Felipe V al trono en adelante, especialmente transcurridas las dos primeras décadas de la centuria, ganó en modernidad y lucimiento lo que perdió en tradición y austeridad por lo que se fue poniendo al día en diferentes facetas merced, en principio, a la notable presencia de autores extranjeros.

Un aspecto a resaltar es el del nuevo empleo en los retratos de insignias dinásticas vinculadas a las órdenes de caballería regias. Durante el siglo XVII, como mucho, los miembros de la familia real y algún personaje distinguido lucían sobre los ropajes el Toisón de Oro, colgado habitualmente de una cinta o de una cadenilla; por el contrario, al compás de la evolución del siglo XVIII, a la célebre orden borgoñona, se irían sumando la del Saint-Esprit francés –estrechamente unido a la Casa de Borbón, por su fundación debida a Enrique IV, el primero de sus representantes en el trono de San Luis– y, paulatinamente, se añadirían las de San Jenaro, del reino de Nápoles, fundada en 1738 y la de Carlos III, creada en 1771 por el monarca que ostenta su nombre, también alumbrador de la precedente cuando reinó al pie del Vesubio. En el caso de las mujeres,

Figura 1. Jean Ranc, *Felipe V a caballo,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

será la reina María Luisa quien configure un claro exponente del lucimiento de insignias concretas, como la de la orden que ella misma encabezó –instituida en 1782 por Carlos IV con el nombre de *Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa*– y la de la *Cruz Estrellada de Austria*.

Como es natural, son los cinco soberanos del período –Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III y Carlos IV, así como la esposa de este último–, quienes en sus efigies oficiales muestran las insignias antedichas, de acuerdo con el momento histórico, siendo la pareja postrera la que más acumulación de aquellas registra. Análogamente los hijos de Felipe V, Carlos III y Carlos IV, también las reflejan –Luis I y Fernando VI murieron sin descendientes– así como miembros de la corte, a quienes los soberanos se las habían dispensado. Esta manera de premiar con honores visibles fidelidades y servicios se fue incrementando con el tiempo y son muchos los retratos que cuanto más se aproxima el final de la centuria mayor acopio de alhajas emblemáticas ostentan, dándose el caso de que, en ocasiones, aparecen en un mismo personaje insignias de las órdenes monárquicas y también de las de caballería que hacen referencia a las de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa, tradicionales del Reino de Castilla, desde los tiempos de la Reconquista, así como la del Hospital de San Juan de Jerusalén (Malta).

Durante el largo reinado de Felipe V, tanto el rey como sus dos esposas y los hijos de ambas parejas, dieron lugar a una amplísima iconografía. El soberano quiso ser representado al modo ecuestre y fueron dos extranjeros, Jean Ranc y Louis-Michel van Loo, quienes crearon sus correspondientes efigies, en cada caso con figuras alegóricas de la *Gloria* o la *Victoria* coronándole, con fondo de batalla y ropajes espectaculares, incluyendo corazas bajo las casacas (Fig. 1); también le retrataron de medio cuerpo en atuendo cortesano y, según el autor y el momento, con armadura

Figura 2. Jean Ranc, *La familia de Felipe V*, Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

Figura 3. Louis Michel Van Loo, *La familia de Felipe V,* Madrid, Museo del Prado.
Foto Museo del Prado.

entera o solamente media armadura, sin eliminar del todo las insignias de las órdenes familiares o tradicionales. Lo mismo aconteció con la segunda esposa, Isabel de Farnesio, -la primera, Mª Luisa Gabriela de Saboya, murió muy joven y sus efigies por lo general son muy sencillas- a la que Jean Ranc complació con sus pinceles aunque sin el fasto que Van Loo desplegó después con los suyos, destacando el formidable retrato en pie, del Palacio de La Granja de San Ildefonso, en el que la soberana aparece con una presencia que abruma por su prosopopeya, en medio de la espectacularidad de un inventado salón palaciego, dando la réplica a la dinámica actitud de su regio marido, montado en un brioso corcel.

Luis I, que falleció joven, se benefició de las creaciones de Michel-Ange Houasse y Jean Ranc, algunas de las cuales protagonizó siendo Príncipe de Asturias o fugaz monarca unos meses en 1724; su hermano, el futuro Fernando VI siendo Príncipe de Asturias, así como su esposa Bárbara de Braganza, fueron llevados al lienzo por Jean Ranc y Van Loo, aunque con menor lucimiento y signos externos de poder, que cuando fueron reyes. Los demás infantes e infantas conocieron similar tratamiento, más o menos atinado y grandilocuente, de acuerdo con su edad, el momento o el artista que se ocupase de ellos.

Pero los tres extranjeros mencionados, todos franceses, Houasse, Ranc y Van Loo acometieron la realización de un género de pintura evidenciador del poder del monarca en familia: el retrato de grupo. Houasse que fue el primero en intentarlo elaboró una pieza, que no pasó de dibujo (Nationalmuseum, Estocolmo); en ella todavía la Real Familia es corta y la composición, cargada de símbolos muy visibles, estéticamente mira más al pasado, por lo que no debió convencer a los comitentes. Ranc, llevó más adelante tal proyecto, aunque de él sólo se conserva el boceto, en el Museo del Prado (Fig. 2), que indica un progreso respecto del anterior; con todo, nada se sabe del cuadro definitivo, en el que trabajó varios años, alterando seguramente mucho la idea original, en razón del paulatino aumento de los miembros de la Familia y las circunstancias históricas. Por último, fue Van Loo el que logró finalizar una obra, colosal por sus dimensiones, importante como retrato de grupo dinástico en el plano europeo y fundamental para la Historia. En este gran lienzo, presidido por Felipe V e Isabel de Farnesio, rodeados por hijos y nietos, la Real Familia se muestra, en palabras de Diego Angulo Iñiguez *casi como una institución pública*. Se conocen dos trabajos previos: un boceto pintado (Museo de Versalles) y un dibujo (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid).

Es el apogeo de la nueva rama de los Borbones asentada en España. Se exhiben en un columnado salón imaginario, abierto a un jardín; escuchan la música que unos instrumentistas tocan y semejan contemplar a sus súbditos para cuya reverente contemplación parecen posar. Felipe V tiene en derredor a sus hijos, casados con princesas extranjeras o todavía soltero uno de ellos y a sus hijas, una ya princesa de Portugal y otras a la expectativa de tronos; de los primeros dos serán monarcas españoles –Don Carlos ya es rey de Nápoles– y el tercero duque soberano de Parma. Es la representación del poder absoluto, especialmente en el cuadro de Van Loo; no hay rastro de cortesanos ni de otras jerarquías diferentes de quien reina y su entorno familiar (Fig. 3).

A lo largo del corto reinado de Fernando VI (1746-1759), casado con la infanta de Portugal, Bárbara de Braganza, hija del fastuoso Juan V, se observan cambios en el tema del que aquí se levanta acta. Después del largo período de Felipe V, alterado por numerosas guerras, el período de paz que sobrevino bajo estos pacíficos monarcas también pudo influir en las artes de representación. Además, las inclinaciones de Felipe V propendían a un ensalzamiento de su figura y las de su parentela, lejanamente determinadas por la evocación del fasto de la corte de su abuelo Luis XIV, recuerdo que se debilitaba según iban pasando los años. Siendo infante, y después Príncipe de Asturias, Fernando VI siguió las pautas que marcaba el mundo de su regio padre; de ahí que aparezca con profusión de insignias, -como cabe observar en los retratos infantiles que le hizo Jean Ranc- e incluso luciendo media armadura, con coraza sobre la casaca y bastón de mando –la

característica bengala–, aunque en los lienzos de Van Loo, ostente ropaje civil cortesano, tal y como cabe apreciar en el atrás mencionado retrato de grupo *La familia de Felipe V*, también de L.-M. Van Loo, así como en los retratos del mismo autor existentes en el Palacio Real de Madrid y en otros lugares.

Por el contrario, cuando inició su reinado y, seguramente debido tanto a la atmósfera de sosiego general como al nuevo estilo más amable y menos grandilocuente traído por Jacopo Amigoni, la formulación de efigies resultó apacible y fluida, incluso próxima; así, en el retrato doble de los soberanos mostrados en un salón palaciego, cuadro pintado por aquél y destruido unos años después, que se conoce sólo por un grabado de Flipart, la pareja aparece de manera evidentemente natural, también con un grupo de músicos tocando desde una tribuna, sin rastro de hieratismo, no obstante la presencia de una figura mitológica entre nubes y la hábil perspectiva arquitectónica empleada para el escenario, como si ambos soberanos estuviesen en el transcurso de una ceremonia pública, rodeados por los miembros de su entorno, aunque protegidos por un *guardia de corps*, más por protocolo de acompañamiento que por aguerrida defensa militar. A la inversa que en las pinturas protagonizadas por Felipe V, en las que los cortesanos están ausentes, respondiendo así a una realidad histórica confirmada por los hechos, de cierto apartamiento de la gran nobleza, aquí, a falta de hijos, yernos o nueras, aparecen algunos Grandes de España, pues no deben ser otros los que pueden identificarse con las figuras secundarias que pululan en la obra.

Otros ejemplos de peculiar valoración efectista son sin duda los que aparecen en los cuadros de Antonio González Ruiz, autor prolífico en el manejo de los pinceles, vinculado estéticamente a la producción de Louis-Michel van Loo, pero de resultados muy por debajo de las calidades técnicas del francés. El primero de estos lienzos, realizado en 1754, preside el Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se denomina *Fernando VI protector de las Artes* y destaca al monarca en el centro de una composición con gran profusión de figuras alegóricas relativas a su mecenazgo. El segundo presenta al Infante Don Luis de Borbón, hermanastro del rey y fugaz príncipe de la Iglesia, en hábitos de cardenal, rodeado de elementos materiales de prestigio, entre los que sobresale un gran reloj (Meadows Museum, Dallas). Este, tan evidente también en el conjunto de la composición, posee una vieja tradición simbólica, que le confiere esencial valor expresivo. Símbolo de la Templanza, es también identificable con el Príncipe o el Rey, cuya conducta y voluntad regulan el orden. Desde C. Ripa, que veía en el reloj alegoría de la "Prelatura", hasta Alonso de Guevara, que en el siglo XVI, escribe, su *Relox de Principes*, donde subraya cómo los relojes muestran "cómo ocupar cada hora y cómo dirigir y ordenar nuestra vida", el reloj acompaña con frecuencia a los retratos de los Reyes y de los poderosos, subrayando siempre ese valor específico de majestad y gobierno. Por último, cabe señalar una tercera imagen, la de otro personaje, en este caso de dignidad episcopal, el obispo Rojas y Contreras (Hospital de San Prudencio, Vitoria), también circundado por una pompa palaciega que paga una crecida deuda a las ideas de su maestro francés.

A efectos de recordar a distinguidas figuras del gobierno, hay dos cruciales en todos los aspectos, puesto que sus imágenes al igual que sus respectivas actividades históricas estatales, según la opinión actual de los expertos en la época, difieren sensiblemente: don Zenón de Somodevilla y Bengoechea, Marqués de la Ensenada y don José de Carvajal y Lancaster. El primero fue llevado al lienzo por Amigoni (Museo del Prado, Madrid) (Fig. 4), repaldándole una ambientación arquitectónica teatral, mientras luce sobre su pecho toda una teoría de insignias: las columnas que se alzan detrás del ministro deben ser alusivas a su incuestionable poder mientras que la escena portuaria y el horizonte marítimo se refieren sin duda al título nobiliario, que refleja su esencial papel en el desarrollo de la marina de guerra y comercial del Reino. El segundo, por el contrario, en su calidad de Protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aparece pintado por

Figura 4. Jacopo Amigoni, *Marqués de la Ensenada,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

Figura 5. Anton Rafael Mengs, *Carlos III,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

Andrés de la Calleja (Museo de la Real Academia de B.A. de San Fernando), que aprovecha también para autorretratarse recibiendo una medalla de manos del prócer, quien vestido con elegante casaca, ostentando sobre ella el collar del Toisón de Oro, se inclina grácilmente hacia el joven pintor en condescendiente gesto. Una tercera figura sirve también para ilustrar el momento, la de Ricardo Wall, pintada por Louis-Michel van Loo con motivo de su nombramiento como embajador español en Inglaterra en 1753 (National Gallery of Ireland, Dublín). El autor emplea el simbolismo tradicional que se solía usar para los retratos de grandes señores, al pintar a Wall de pie al lado de un sillón y una mesa dorada y ricamente tallada, cerca de una inmensa columna, emblema del poder, y bajo una cortina de terciopelo oscuro, que sirve para resaltar la cabeza y la peluca del retratado y enaltecerlo. Viste casaca de terciopelo gris bordado con hilo de oro, y la banda roja y la venera de la orden de Santiago. También ostenta coraza, lo que aumenta mucho el empaque del cuerpo, aludiendo al grado militar de teniente general que poseía. Los pliegues de la cortina y el manto dan vida y movimiento al retrato, lo mismo que la posición de los pies del retratado, su mirada enérgica y la carta extendida que lleva en la mano derecha.

La larga etapa de Carlos III, de fines de 1759 a fines de 1788, prosiguió la tónica del reinado anterior con un lógico incremento de efectismos simbólicos; la misma imagen del monarca, quien llegaba de Italia con una amplia experiencia de gobierno, iniciada en Parma y fundamentada en Nápoles, adquirió similar protagonismo al de Fernando VI, lo que se puede apreciar en numerosas efigies. Las más conocidas son las de Mengs, vistiendo armadura (Museo del Prado, Madrid) (Fig. 5) y Maella, ostentando el hábito de la Orden de Carlos III (Palacio Real, Madrid), aparte de otras muchas más o menos populares, como la de Tramulles, que le describe en un acto oficial en Barcelona o la de Antonio González Velázquez, concebido a modo de escultura viviente elevado

sobre un pedestal, revestido del manto de su orden y circundado por entidades alegóricas de tradición clásica (Museo Cerralbo, Madrid). Tanto los Príncipes de Asturias, futuros reyes Carlos IV y María Luisa, como los infantes siguen parecidos modelos, aunque rebajando la prosopopeya de carácter áulico reservada al soberano.

Sin embargo, Carlos III no encargó retratos de grupo –su esposa Mª Amalia de Sajonia había fallecido a poco de llegar a España– ni tampoco ecuestres, aunque existen de él, pero pertenecientes a su dilatado período italianoA efectos de reflejar aspectos del ejercicio del poder fue Luis Paret y Alcázar quien mejor supo destacar al monarca en medio de ambientes de un entorno cortesano brillante pero sometido a sus imperativos. Se advierte en dos cuadros, uno casi miniatura, *La cena de Carlos III*, y otro, mucho mayor, *Las Parejas Reales*, los dos pertenecientes al Museo del Prado. En el primero se observa la diaria ceremonia que preside el soberano quien come solo en un salón imaginado del Palacio Real de Madrid, con la suntuosidad requerida, visible en la vajilla de oro, las alfombras y los tapices, así como en la actitud de quienes le rodean, aristócratas y criados, respetuosamente en pie cumpliendo las misiones de acompañamiento o de servicio. El segundo describe una fiesta cortesana en el exterior del Palacio de Aranjuez, en cuya tribuna principal está el rey acompañado por la Princesa de Asturias y rodeado por un amplio grupo de miembros de la corte, mientras el futuro Carlos IV aparece sobre un equino al frente del desfile de apuestos caballeros. Todo se encuentra perfectamente organizado y el festejo se desarrolla de manera armoniosa y controlada.

En lo que concierne a la alta sociedad, que evoluciona algo más deprisa que en las décadas de los dos primeros tercios del siglo, la internacionalización de las efigies da lugar al empleo de escenarios de interior, colmados de elementos alusivos a su acomodada vida doméstica basada en su elevada posición. Se advierte una paulatina acumulación de pormenores del mundo de las artes decorativas y del saber: muebles, alfombras, relojes, libros, instrumentos científicos y demás detalles alusivos a cargos o privilegios. Los elegantes ropajes también lo reflejan multiplicándose las insignias sobre ellos, a modo de guías identificadoras de posiciones de distinción y supremacía.

Por comparación con sus antecesores, Carlos IV empleó frecuentemente como indumentaria oficial los uniformes, siguiendo una moda que se había extendido por Europa después del ejemplo dado por Federico II de Prusia que, militarismos aparte, con la sencillez de aquellos atuendos no sólo se aproximaba teóricamente a los miembros de sus ejércitos que con tanto acierto dirigía, sino también se ahorraba los costosos ropajes cortesanos representativos con profusión de bordados, encajes y pasamanería. Ello no condicionó totalmente al último Borbón español del XVIII y, tanto él como su esposa –que también en ocasiones se hizo representar de uniforme (recuérdense los retratos ecuestres de la real pareja, pintados por Goya, existentes en el Museo del Prado)–, aparecen en numerosas obras luciendo una indumentaria lujosa, de carácter palaciego, de caza o militar, mostrando en su proximidad la corona, el cetro o los fastuosos mantos correspondientes a su alta jerarquía si el carácter oficial de la obra lo demandaba.

Un lienzo célebre, obra de Paret y Alcázar, documenta un acto especial en el que la pompa cortesana y la gracia interpretativa se dan la mano para conseguir la plasmación de un fascinante acontecimiento, esencial en cualquier monarquía del planeta: la jura del príncipe heredero como tal, en este caso el futuro Fernando VII (Fig. 6). Es un gran lienzo en el que se describe el interior de la madrileña iglesia de los Jerónimos, convenientemente engalanada para acoger una de las más importantes ceremonias de la tradición hispánica. Los reyes Carlos IV y María Luisa, acompañados por los miembros de su familia y rodeados por las más altas jerarquías del reino, reciben el juramento de fidelidad de su hijo, magnificados por la pompa eclesiástica y palaciega, en el interior de uno de los edificios que con mayor fuerza están ligados a las tradiciones religiosas de la corte madrileña, no en vano se encontraba en terrenos colindantes con los del Real Sitio del Buen Retiro.

Figura 6. Luis Paret y Alcázar, *Jura de Fernando VII como Príncipe de Asturias,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

Figura 7. Agustín Esteve y Marqués, *Martín Álvarez de Sotomoyor, Conde de Colomera,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

El cuadro ofrece una escenografía compleja y deslumbrante en la que lucen los más exquisitos ropajes de damas y caballeros, así como los de los miembros de la jerarquía de la Iglesia. Este lienzo es raro en la historia de la pintura española y supone un hito, tanto por el acto en sí, que describe con precisión de miniaturista, como por el amplísimo muestrario de personajes del momento sobre los cuales reina Carlos IV, todavía sin limitaciones ni cortapisas. Se conoce un dibujo preparatorio (Cabinet des Dessins, Museo del Louvre, Paris).

Excelente ejemplo de efigie ilustrativa de un personaje de alto rango, de la milicia y la política, es la del I Conde de Colomera, Martin Antonio Alvárez de Sotomayor y Soto-Flores, pintado por Esteve en 1798 (Museo del Prado, Madrid) evocando sus triunfos bélicos por medio de *cuadros dentro del cuadro* y su elevada posición. Le describe en figura de cuerpo entero y despliega muchos de los recursos del retrato narrativo del período Barroco, aun cuando pertenezca a una etapa declinante del estilo, propia de la última década del siglo XVIII. El modelo aparece con el uniforme de ministro y lleva faja de capitán general, ostentando la gran cruz de la Orden de Carlos III, con su banda correspondiente cruzándole el pecho, sobre la que destaca la venera de la Orden de Santiago (Fig. 7).

Ciñe una espada y en la mano derecha mantiene un bastón, mientras hace el ademán de indicar con la izquierda un cuadro apoyado en el suelo, que describe Gibraltar y la bahía de Algeciras con un campamento militar en primer término. Está emplazado en una habitación que decora un sillón del tipo Carlos IV, sobre el que aparece un tricornio emplumado. El fondo lo cierran un

amplio cuadro, con un paisaje alusivo a la campaña de Navarra –con el monte de San Cristóbal de Pamplona– y un cortinaje que reposa sobre el marco del lienzo aludido. Se trata de un distinguido militar que sirvió en el Ejército español durante varios reinados. Una larga inscripción en el área inferior del lienzo informa acerca de su vida y hazañas, atestiguando también la autoría de la obra.

La representación protocolaria del caballero, en actitud entre declamatoria y solemne, posee un grado de rigidez que otorga un marcado hieratismo a la figura, lo que le acerca al concepto del retrato oficial de la época en el que todos los elementos contribuyen a enaltecer al modelo, revelando su posición, a fin de diferenciarlo de otros y marcar con claridad su estatus social. Tal envaramiento no interfiere en la valoración de otras consideraciones positivas concernientes a la composición, el cromatismo, la iluminación y la precisa atención a los muchos pormenores que acreditan a la obra como una creación notable dentro de la producción madura de Esteve.

Conviene subrayar que del retrato burgués hay excelentes ejemplares. A título informativo puede resaltarse el llevado a cabo por Maella de un activo comerciante: Juan Sixto García de la Prada (1735-1800). Miembro del gremio de lienzos (Museo de la R. Academia de B.A. de S. Fernando, Madrid), y natural de La Penilla (Santander), se estableció en una casa de la calle de Postas en Madrid en 1764, a los veintinueve años. Con el tiempo llegó a ser uno de los cuadro directores de los cinco gremios mayores y miembro del consejo Real como ministro honorario de la Junta de Comercio, Moneda y Minas. Recibió la orden de Carlos III en 1794, y Maella le haría el retrato por entonces, cuando estaba a punto de cumplir los sesenta años, ya que lleva la insignia de la orden en la solapa de su casaca. El retrato incluye referencias a diversos aspectos de su vida y pone de relieve la importancia de su carrera. La mesa, la escribanía con muchas plumas y la correspondencia reflejan, sin duda, su actividad comercial; el escudo de su familia subraya el orgullo que sentía por sus orígenes hidalgos y los puestos honoríficos desempeñados por él y sus familiares en su patria chica; el fondo marítimo con barcos subraya la importancia fundamental del comercio internacional en su vida.

Otra interesante creación vinculada al mundo burgués es la del retrato de *Froilán de Berganza*, que también pintó Maella, hacia 1798, en un lienzo de sorprende calidad, excepcional energía y exquisitez de tratamiento (Museo del Prado, Madrid). Tal y como cabe apreciar, fue caballero de la Orden de Santiago, según se advierte por la cruz que luce sobre la casaca y mantiene en sus manos un memorial. Lejos ya de la influencia de Mengs, en el género retratístico, Maella avanza aquí, marcando un antecedente de lo que será el retrato burgués decimonónico –que tan brillantemente llevará a cabo su discípulo Vicente López– y ofrece un equilibrio entre la representación pública del retratado y su personalidad íntima, con precisión dibujística, agradable cromatismo y hondura en la expresión. Maella le muestra en pie, ante una mesa de trabajo sobre la que se observan una escribanía con dos plumas, varios libros y un texto, recortándose sobre un fondo de arquitectura resuelto mediante un gran cortinaje a la derecha, todo lo cual contribuye a dar ambientación y prestigiar la efigie singularizando un decorado verosímil, al modo en que a fines del XVIII, en pleno reinado de Carlos IV, se ennoblecían los interiores con gusto y suntuosidad (Fig. 8).

A falta de poder mostrar y analizar *La familia de Carlos IV*, de Folch de Cardona, interesante cuadro de 423 x 510 cm., que en un desastroso estado de conservación se encuentra en los almacenes del Prado, y siendo universalmente conocida la obra maestra de Goya, con el mismo asunto, e idéntica localización, aunque siempre expuesta al público, resulta curioso reparar en otra pieza, en este caso de Vicente López, también del Museo, pintada en 1802, en la que el doble poder de la política y la ciencia se alían en una creación original: *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia*.

Es un lienzo grandilocuente y espectacular en el que aparece la Familia Real de España, presidida por los reyes Carlos IV y María Luisa, sobre un estrado cubierto por una suntuosa alfombra, en el

Figura 8. Mariano Salvador Maella, *Froilán de Berganza,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

Figura 9. Vicente López Portaña, *Carlos IV y su familia homenajeados por la Universidad de Valencia,* Madrid, Museo del Prado. Foto Museo del Prado.

acto de recibir el homenaje de la Universidad Literaria de Valencia, representada por una sólida matrona en reverente genuflexión que les presenta a las diferentes Facultades. La obra muestra tres grupos, bien diferenciados dentro de un espacio arquitectónico monumental, de severas líneas neoclásicas, enmascarado por nubes y cortinajes. El conjunto principal de personajes lo constituyen los monarcas elegantemente ataviados y luciendo una gran profusión de condecoraciones, acompañados por sus hijos y parientes. Carlos IV ostenta las órdenes del Toison de Oro y Carlos III, mientras la reina lleva la Cruz Estrellada de la Casa de Habsburgo y la Orden de María Luisa. Al lado de ambos puede verse al infante Francisco de Paula Antonio, al futuro Fernando VII (1784-1833), a la Princesa de Asturias, María Antonia de Nápoles (1784-1806), al infante Carlos María Isidro (1788-1855), a la infanta María Luisa, Reina de Etruria (1782-1824), al infante don Antonio Pascual (1755-1817) y al Rey de Etruria, Luis I (1773-1803).

El segundo grupo, dirigido por la Universidad y protegido por Minerva, luciendo casco, armadura y lanza, muestra a la Facultad de Teología, que mantiene en su mano izquierda la "Biblia Sacra", la Facultad de Derecho con la espada de la Justicia y la Facultad de Filosofía que sujeta una esfera celeste; detrás un hombre barbado, personificación de Esculapio, con un bastón y un áspid alude a la Facultad de Medicina, y, aún más atrás, varias cabezas pueden significar tanto otras Facultades como el alumnado universitario, aunque siendo rostros femeninos, es probable que sean las indicadas en primer lugar. Por último, y en un ámbito celeste, sobrevolando a los

anteriores, se advierte al tercer grupo, compuesto por la Paz, la Abundancia y la Victoria, con sus elementos simbólicos.

Esta rica y compleja pintura histórico-alegórica, que cuenta con seres reales, mitológicos y emblemáticos fue un encargo hecho a Vicente López por el rector Francisco Blasco con ocasión de la visita que los reyes iban a efectuar a Valencia, de paso para Madrid, regresando de Barcelona, en donde habían tenido lugar las bodas de Fernando con María Antonia y de la infanta María Isabel con el príncipe heredero de Nápoles, Francisco Jenaro. El acontecimiento académico tuvo lugar el 25 de noviembre de ese año y su plasmación en pintura constituyó el punto de partida de la carrera palatina de Vicente López.

El cuadro es magnífico, en lo concerniente al efecto deseado, aun cuando, desde el punto de vista compositivo resulte algo pesado y cargado de una prosopopeya excesivamente lisonjera. Técnicamente refleja la maestría del pintor y alcanza un virtuosismo de relieve bordado en muchos de los detalles de la indumentaria, destacando el acierto en las calidades táctiles, siendo excepcionales las de joyas y condecoraciones (Fig. 9).

Para finalizar, cuando está a punto de caer el telón sobre el siglo XVIII, que prolonga su existencia real hasta el cataclismo de 1808, obligando a desaparecer a un mundo que había sufrido los primeros avisos de su próximo derrumbamiento entre 1789 y 1793, hay una figura que encarna todos los peldaños del acceso al poder y cuya representación alcanza en torno a 1807 el ápice de la conjugación de los símbolos de éste en perfecto equilibrio de adición, a fin de constatar una culminación que le coloca en el escalón inmediatamente inferior al del plano en el que se sitúan los protagonistas de la institución monárquica: es Manuel Godoy, que concentró en sí mismo la mayor acumulación de títulos y cargos en una persona, vista hasta entonces en la corte de las Españas. Recuérdese, a tal efecto, que poco menos que partiendo de cero llegó ante las regias personas como un joven militar desde su Extremadura natal. Sin embargo no es éste el lugar para establecer el repertorio de logros de tan singular valido; baste considerar que, debido a complejas circunstancias políticas, en su madurez llegó a soñar con un trono que arteramente le sugirió Napoleón, a fin de atraérselo y convertirle en instrumento de sus retorcidos designios. Casado con una prima carnal de Carlos IV, la famosa Condesa de Chinchón, hija del infante Don Luis, hermano de Carlos III y por tanto tío del rey, nada parecía obstaculizar sus planes y, consecuencia de aquel *cursus honorum* extraordinario, fue el retrato que encargó a Esteve y que hoy sólo se conoce por el grabado.

Resultado de tal obra es la presente estampa llevada a cabo por el grabador francés Jean-Baptiste Fosseyeux, que se propuso como frontispicio del célebre *Voyage d'Espagne* de Alexandre de Laborde, publicado en 1807 con dedicatoria a "Su Alteza Serenísima el Príncipe de la Paz". El ministro, en el ápice de su poderío, aparece recortado sobre un paisaje imaginario, con fondo costero en guerra, junto a una balaustrada, elegantemente erguido y ataviado de manera extraordinaria. Viste de acuerdo con el último nombramiento de que había sido objeto, gran almirante de España y las Indias (13 de enero de 1807), con anclas bordadas en las solapas y puños de su uniforme de capitán general, realzado por el fajín de generalísimo. Luce las insignias y placas de nueve altas órdenes (Toisón de Oro, Carlos III, Santiago, etc…) y en la hebilla del cinturón las iniciales G.P.G. (Godoy Príncipe Generalísimo). A su lado, sobre el pedestal de la escalinata, el orbe, un ancla y un timón.

Se trata del más acabado compendio de la iconografía honorífica que en aquel momento podía ser plasmada sobre un individuo en España, con la clara constancia de que aquellos halagadores símbolos se correspondían con realidades tangibles que evidenciaban la omnipotencia de tan ambicioso receptor de cargos, títulos y prerrogativas, a cual más indicativo de un escalamiento social que aparentaba carecer de límites, tal era la confianza ciega que los reyes habían depositado en su súbdito y la convergencia de privilegios que concurrían en él.

Comparando este retrato, ya de comienzos del siglo XIX, -que supone la vanidosa culminación de la dignificación cortesana, resuelta en términos insignes de representación jerárquica con su correlativo de lectura compleja y aquilatada- con la sobria y elegante efigie de Felipe IV, pintada por Velázquez (Museo del Prado, Madrid) algo después de subir el monarca al trono, se puede colegir el largo proceso recorrido durante casi dos siglos en la combinación de los términos artístico y político, lo que evidencia sensibles transformaciones en la idea de la representación del poder en pintura y ello teniendo en cuenta que se ha escogido, para mostrar correctamente a Godoy, la creación de un respetuoso, y hasta meritorio, por ingenuo, Esteve, porque de haber requerido la ayuda de los pinceles de Goya, ya bien vistos en un lienzo suyo, raramente lisonjero y sutilmente cruel (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) el contraste resultaría no sólo más hiriente, sino también demandaría mucho más espacio que el que estos párrafos permiten, para tratar de centrar el análisis comparativo, puesto que, no obstante la potente singularidad de la obra, se entraría en el terreno más espinoso de la caricatura, que no es precisamente al que las presentes líneas pretenden hacer referencia.

Baste imaginar los motivos que condujeron al todopoderoso Godoy a solicitar entonces los servicios del complaciente valenciano y no los del imprevisible, pero genial, aragonés, para dejar constancia con cierto grado de sencilla efectividad, la imagen concreta que expresase sobre el lienzo el coronamiento de la cima de su, aparentemente inmarcesible, gloria personal. Corría el año 1807 y los acontecimientos iban a precipitarse en una irremediable sucesión de crisis que pondrían fin de manera violenta, tal y como ya se ha comentado, a aquel brillante mundo del siglo XVIII, inaugurado en España por la Casa de Borbón, en la persona de Felipe V, en noviembre de 1700.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA AMBICIÓN POR EL PODER: GODOY ANTES DE SER "GODOY"

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Se ha escrito mucho sobre la figura de Manuel Godoy, coincidiendo todos los autores en un rasgo de su carácter: su ambición de poder y de dinero. Tuvo la suerte de poder conseguir ambas cosas hasta las más altas cotas, llegando a ocupar el lugar más cercano al Rey en cuanto al poder y a superar a algunas de las grandes casas nobiliarias en cuanto al dinero y posesiones[1].

Godoy nació el 12 de mayo de 1767 en Badajoz. Es importante tener esta fecha presente a la hora de apreciar la rapidez de su ascenso. Era miembro de una familia de condición hidalga sin títulos pero con algunas tierras que les proporcionaban rentas anuales. Además, su padre fue Regidor del Ayuntamiento de Badajoz. Todo esto fue suficiente para que en alguna ocasión dijese que él era "sobradamente bien nacido para figurar en la Corte" una de sus vanidosas frases que tanto molestaban a los auténticos cortesanos y que fueron una de las muchas causas del desprecio que le manifestaban.

Su padre le dedicó a la carrera militar ingresando el 17 de agosto de 1784 en el cuerpo de Guardias de Corps. En 1788 entra en contacto con los Príncipes de Asturias y ahí comienza su ascensión que le lleva, en algo menos de un año, a ser nombrado coronel de caballería en ejercicio, saltándose distintas escalas y situándose en el núcleo de mando. Esto supuso una evidente mejora económica que le llevó a comprarse una casa en la calle San Leonardo. Tras conseguir el hábito de la Orden de Santiago a fines de 1789 y ser armado caballero en enero del año siguiente, el 25 de agosto de 1790 Carlos IV le concede la Encomienda de Valencia de Ventoso con derecho a gobernar y a percibir rentas. Es precisamente en este contexto, cuando está empezando su carrera, pero ya confiado en un prometedor futuro, cuando hay que situar la compra por parte de Godoy de su primera vajilla, la de gala, a la Fábrica de Platería Martínez. De ahora en adelante la ascensión será vertiginosa tanto en las carreras militar y política, como en los honores cortesanos, tierras y rentas, llegando a reunir un patrimonio incalculable. Pero este encargo lo efectúa al principio de todo esto[2].

---

[1] Quiero agradecer a la Dra. Isadora Rose el que me haya entregado los datos documentales aquí estudiados, así como bibliografía y numerosos consejos. Sin su generosidad no me hubiera sido posible redactar este trabajo.

[2] Todos los datos sobre la biografía de Godoy los he obtenido en E. LA PARRA: *Manuel Godoy. La aventura del poder.* Barcelona 2002. Las expuestas hasta aquí en pp. 53, 59, 64, 68 y ss.

La riqueza con que adornó sus casas se hizo famosa en Europa. Su formidable colección de cuadros la conocemos gracias a la investigación de la doctora Rose[3]. Esta colección estaba acompañada de muebles y objetos decorativos diversos en materias preciosas. En 1792, en función de su nuevo cargo como Jefe de Estado Mayor del Cuerpo de Guardias de Corps, se traslada a vivir a la planta baja del Palacio Real en unas habitaciones amuebladas con todo lujo por orden del rey Carlos IV y en ellas daba comidas a personajes de la Corte en las que imitaba la suntuosidad real[4]. Pero cuando ya vivía en sus propias casas, siguió con este ritmo de vida. El Embajador William Beckford estaba en Aranjuez el 1 de diciembre de 1795 para presentar sus respetos al Rey. No pudo entrar en el Palacio Real, pero comenta: "… Paseando me vi junto a un enorme edificio recién construido para Alcudia, el favorito. La opinión popular lo acusa de estar amueblado con más magnificencia que la residencia real…"[5]. Este es un detalle que demuestra que en estas fechas, con 28 años, incluso el pueblo era consciente de su ostentación. Sentía verdadera obsesión por deslumbrar a los demás, por afirmar su superioridad ante sus rivales los aristócratas, salvar los límites de su origen y resaltar su grandeza de mil maneras.

Por otro lado hay que tener en cuenta que durante el reinado de los Austrias, la etiqueta borgoñona rigió cada uno de los movimientos diarios de la familia real. Encaminada a resaltar su grandeza y su poder, cada ceremonia se rodeaba de un lujoso escenario en el que las Artes Decorativas ocuparon un lugar fundamental. Tapices, muebles, piezas de plata y oro arropaban las ceremonias, de las cuales la más importante era la de la comida en la que usaban enormes vajillas de plata[6]. Aunque con los Borbones hubo muchas que se simplificaron o se suprimieron, la de la comida siguió muy de cerca la antigua etiqueta. Sobre todo Carlos III que al ser viudo comía solo como los reyes de la Casa de Austria. No sólo se conservan las normas a seguir en cada acto de la vida de los monarcas en el Archivo de Palacio, sino también crónicas de los Embajadores extranjeros a los que la etiqueta obligaba a estar presentes en las comidas. Son especialmente elocuentes, para los últimos años de Carlos III, las del barón de Bourgoing, el Mayor Darlymple y William Eden Auckland[7].

Este lujo que rodeaba la vida diaria de la familia Real fue imitado a lo largo de los siglos, hasta donde era posible, por la nobleza y el alto clero, tal y como podemos apreciar en los relatos de viajeros, embajadores, la literatura e, incluso, en la pintura de las distintas épocas. Es sobre todo en los banquetes, el momento en el que los objetos de plata dejaban más a las claras el status social y el poder de sus dueños, así como su vanidad.

Un caso excepcional es el de Manuel Godoy, ya que no era parte ni de la nobleza, ni del alto clero. Pero la fulgurante ascensión en su carrera cortesana le dio la posibilidad de vivir con el mismo lujo que aquellos estamentos y, por lo tanto, dar muestras de gran ostentación en todos los actos de su vida para deslumbrar a los demás. Con ello intentaba afirmar su superioridad ante los aristócratas y cortesanos que lo eran por nacimiento.

---

[3] I.J. ROSE WAGNER: *Manuel Godoy. Patrón de las Artes y coleccionista.* Madrid, 1983.

[4] E. LA PARRA: *Ob. cit.* en nota 2 supra, pp. 78-87.

[5] W. BECKFORD: *Un inglés en la España de Godoy (cartas españolas).* En la ed. Madrid, 1966, p. 148. Esta carta no figura en la edición inglesa que acaba con la correspondencia escrita el 27 de enero de 1788.

[6] R. DOMÍNGUEZ CASAS: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques.* Madrid, 1993, especialmente las pp. 557-653.

[7] B. DE BOURGOING: "Un paseo por España", en J. GARCÍA MERCADAL: *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* T. III, Madrid, 1962, p. 953; M.W. DARLYMPLE: "Viaje a España y Portugal", en J. GARCÍA MERCADAL: *Ob. cit.,* p. 663.; W. E. AUCKLAND: *The journal and correspondence of William Lord Auckland,* T. II, London, 1861, pp. 43 y ss., en cartas a su madre se muestra especialmente asombrado del ceremonial de las comidas, que describe minuciosamente ya que lo presenció en numerosas ocasiones durante los años 1788 y 1789 en los que fue Embajador de su país en España.

Sabemos por Isadora Rose que los primeros cuadros de su colección los constituyen varios retratos suyos pintados entre 1585 y 1590 [desde los 18 años] "siguiendo la senda más lógica de un caballero vano y advenedizo del S. XVIII", según sus palabras[8]. Pero aparte de esto, es la ya citada vajilla encargada en 1790 la primera piedra de lo que iba a suponer su ostentosa casa. Estaba empezando, no tenía aun los cuantiosos ingresos que vendrían después, pero ya se preparaba para el futuro con el que tanto había soñado y que ya estaba seguro de que iba a poder alcanzar. Empezaba a dar muestras de poder mediante la exhibición. Tenía 23 años.

Esta primera vajilla de gala pesaba 14.409 onzas de plata, es decir 400 kilos y medio y constaba de un número considerable de piezas que transcribiremos más abajo. Este mismo encargo incluía una guarnición de plata para caballos que pesaba 212 onzas y un velón grande de 144.

Pero los encargos a la Fábrica de platería Martínez siguieron con el tiempo. En 1792 completa la vajilla de gala y encarga una nueva de diario. Las piezas para esta última son muy variadas y van desde veintidós platos grandes, ochenta y cuatro platos trincheros, sesenta cubiertos y sesenta cuchillos, hasta soperas, candeleros, salseras etc. Este mismo año le fabrican varias piezas sueltas: Una escribanía, dos candeleros para una papelera, una escribanía mediana, un velón para velas y aceite. Especialmente interesante es el encargo de dos escudos para el volante, un escudo, un sable y un puño para bastón para el portero y doce escudos para los guardas. Es decir que empieza a encargar otro tipo de piezas para la casa y diversos aderezos para la servidumbre, que ya debía de ser numerosa por el número y variedad de piezas que se hicieron. Los encargos de objetos de plata continúan en 1793 (siempre hay piezas de vajilla y otras diversas, en este caso, por ejemplo, una jeringa), 1794 (una escribanía grande, dos braserillos para fumar, dos piezas de adorno para los cazadores, un orinal, un tocador completo etc.) y en todos los años siguientes. A partir de 1799 los encargos son menores, siendo los últimos de 1808, que es el año de su caída.

El peso total de todo lo que se hizo entre 1790 y 1808 es de 32.672 onzas, es decir algo más de 937 kilos de plata. Estos datos los hemos obtenido de la "Lista de las alaxas de plata hechas en la Fábrica Platería de Martínez de orden del Sor. Manuel de Godoy Príncipe de la Paz", que hizo el secretario de dicha Fábrica Pablo Ybarra el 20 de abril de 1808, como parte del proceso de incautación de los bienes de Godoy y que incluye otra lista más pequeña de joyas de oro. Ybarra especifica que todos los objetos fueron encargados y pagados por él de su bolsillo, pero añade que asimismo se habían hecho otras piezas para el favorito "de orden de varios sugetos". Desconocemos el valor y alcance de estos regalos, pero, sin duda, demuestran que sabían como halagarle[9]. Por otro lado sólo damos noticia de los encargos hechos a la Platería Martínez. Pero en esos años había un buen número de plateros en Madrid que realizaban obras de alto valor artístico y económico para la corte. Es muy posible que Godoy les encargara a ellos otros trabajos que desconocemos de momento. Sin duda tendremos más noticias cuando esta época sea estudiada más a fondo.

El malestar contra Godoy que se venía gestando desde hacía muchos años, desembocó en el motín de Aranjuez que tuvo lugar el 17 de marzo de 1808. Produjo la caída de Godoy y la del propio Carlos IV que abdicó en favor de su hijo Fernando. Las casas del favorito fueron asaltadas y sólo se salvó la del Almirantazgo porque se hizo público un bando urgente en el que se decía que este palacio había pasado a ser propiedad real con todo su contenido. El día 18 se dio orden inmediata de hacer inventario de todos los bienes que el Príncipe de la Paz dejó atrás, después de su encarcelamiento y posterior marcha a Francia, y el 20 de su confiscación. Así el 22 de marzo, Felipe

[8] I. ROSE: *Ob. cit.,* en nota 3 supra, p. 159.

[9] AHN. Consejos, Leg. 17.806. La primera vajilla o vajilla de gala, así como otros objetos que demuestran el lujo con el que vivía Godoy, son citados por muchos autores, entre ellos E. LA PARRA: *Ob. cit.* en nota 2 supra, pp. 266-267.

Canga, Gobernador interino del Consejo acude a la "Casa de doña María de Aragón", como también se conocía el Palacio de Godoy, en la que hace inventario exclusivamente de la vajilla grande de plata, que estaba en nueve cajones, y a continuación, tras su comparación con la lista entregada por el Jefe de la Repostería, la trasladaron al guardajoyas del Palacio Real, en calidad de depósito[10]. El propio Godoy hace referencia a este hecho en sus *Memorias*. Tras alabar las obras del platero Martínez, dice que de sus manos salió su "rica vajilla", que "… no pereció en los destrozos de mi casa, sino que fue llevada y entregada en palacio por uno de los ministros encargados de la ocupación de mis bienes. Allí hubo de quedarse"[11]. No hicieron inventario del resto de la casa pues se destinó a residencia de Murat que entró en Madrid poco después.

El 20 de abril Pablo Ybarra hace la lista de piezas encargadas a la Real Fábrica por Godoy a la que ya hemos aludido en párrafos anteriores. Sin duda el encargo se debió a un deseo de controlar hasta sus últimas consecuencias sus posesiones.

El 14 de septiembre de 1808 Juan Antonio de Ynguanzo, Mayordomo Mayor interino, como comisionado en el secuestro de los bienes de Godoy, escribe al Marqués de Mos, Contralor General de la Real Casa, ordenándole que le entregue la vajilla para que, en cumplimiento de una resolución del Consejo, sea enviada a la Casa de la Moneda para que se "refunda, acuñe y reduzca a dinero". Dice que se había traído el 26 de marzo "para servirse de ella Su Majestad"[12].

Pero esta orden no se llevó a cabo en ese momento. Del 15 de septiembre hay una nota sin firma en el mismo expediente con el siguiente texto: "la vajilla de plata de D. Manuel Godoy se funda, acuñe y reduzca a dinero [¿la de diario?]; Y que de la vajilla grande de dicho Godoy se vea al modo de cambiarse disponiendo se forme una lista de plata vieja, comprendiendo en la dicha lista en nº de onzas que tenga dicha vajilla". Probablemente es del Contralor a la que hace referencia un oficio de 2 de octubre, en la que se notifica al Conde de Gausa que Ynguanzo y el Conde de Pinar, también comisionado en la ocupación de bienes de Godoy, que el Contralor de Palacio, al recibir la orden de entrega de la vajilla para su amonedamiento, había escrito un oficio el Consejo, solicitando se quede en Palacio para el servicio del Rey. Asimismo aconseja que, ante la necesidad de dinero, se envíe a la Casa de la Moneda toda aquella plata vieja o fuera de uso que hubiese en Palacio en cantidad igual al peso de dicha vajilla. El Consejo ha aceptado la propuesta y se pasa orden al Contralor para que cumpla su cometido de hacer la lista de piezas escogidas. El 16 de octubre se da la orden correspondiente solicitando se dé cuenta de lo que se haya hecho[13].

El 8 de noviembre del mismo año se hacen inventarios de los bienes que se encuentran en el Guardajoyas de Palacio. La mayoría pertenecen a la familia Real, pero también hay una "Relación de diversas alhajas de plata que se hallan en el oficio de Guardajoyas como por vía de depósito y no pertenecientes a la Real Corona" que consta de dos inventarios, uno es una relación de objetos entregados por el Duque de Berg y son los componentes de dos tocadores pertenecientes a la Princesa de Asturias y un tercero de hombre. El otro inventario es la "Vajilla que fue de D. Manuel Godoy y se custodia en dicho oficio en 26 de marzo último". Figuran las nueve arcas con todo su contenido. Hay que añadir un segundo inventario de las piezas procedentes de esta, pero que estaban en otro lugar pues estaban siendo usadas. Comparada con la lista hecha en la Fábrica, se puede comprobar que sólo falta una taza grande que quizá se les pudo pasar por ser una de los que estaban en uso[14].

---

[10] Archivo General del Ministerio de Justicia, Madrid. Armario Reservado de Fernando VII, Leg. 8, doc. 100.

[11] Príncipe de la Paz: *Memorias,* en la ed. de Carlos Seco Serrano, T. I, Madrid, 1965, p. 209, nota 196.

[12] AGP. Reinados, Fernando VII, Caja 308, expediente 26.

[13] AGP. Reinados, Fernando VII, Caja 308, expediente 26. Archivo General del Ministerio de Justicia. Madrid. Armario Reservado de Fernando VII, Leg. 8, doc. 609.

[14] AGP. Administración, Legajo 770, expediente 83.

En un archivo particular de Bilbao se conserva un dossier muy completo de documentos en los que se pueden seguir todos los pasos que se dieron en la incautación de bienes de Godoy y todo el proceso posterior promovido por él mismo para recuperarlos[15]. Uno de los documentos hace referencia a las alhajas de oro y plata que pasaron a la Tesorería General. En él consta que la vajilla "rica" ha sido solicitada por el Mayordomo Mayor, y se enumeran numerosas piezas que, quizá, pertenecieron a la de diario y otras en número considerable, también de vajilla, pero de oro, así como objetos de adorno y de iluminación, un ajuar litúrgico completo etc. De todo esto no volvemos a tener noticias[16].

A través de los documentos de este archivo podemos ver como Godoy, desde muy pronto, inició las gestiones para recuperar sus bienes. Después de muchos años de trámites lo consiguió y el 2 de diciembre de 1848 el Consejo de Árbitros emite un laudo arbitral en el que se falla la devolución inmediata de sus bienes. En uno de los párrafos dice: "... se dispone se reintegre a Godoy... y lo que resulte valer los 88 marcos y 6 onzas de oro (21'92 kilos) y 2.387 marcos de plata labrada (530 kilos) que se habían transformado a moneda...". Numerosos trámites posteriores e interesados retrasos hicieron que Godoy nunca llegara a recibir personalmente lo que el laudo disponía. Pero está claro que sus alhajas de oro y plata no existían en aquel momento, parte habían sido amonedadas para pagar los cuantiosos gastos de la guerra y otra parte, quizá se la llevaron los franceses. Parece ser que, también, algunos de sus bienes o del dinero obtenido en su subasta pasaron al patrimonio Real e incluso a algunos miembros de la familia del Monarca[17].

Amelia Aranda ha dado a conocer en una reciente publicación las circunstancias en las que fueron desapareciendo las joyas de la corona. Unas fueron vendidas para pagar la guerra, otras usurpadas porque "les llamaba la atención su valor y belleza". La documentación, promovida en su mayor parte por la preocupación de Carlos IV en el exilio por la situación de las joyas de la corona, no hace referencia a la plata, pero, sin duda, tanto la del Rey como la de Godoy, tuvo el mismo destino que las joyas[18]. Sabemos, por otro lado, que el Palacio de Godoy fue ocupado por Murat, como ya se dijo en párrafos anteriores, y que, cuando salió de él, los objetos preciosos habían desaparecido casi por completo, quedando una mínima parte de lo que había antes de su llegada[19].

La vajilla de gala de Godoy constaba de ochocientas ochenta y tres piezas, contando cada plato y cubierto por separado. Por el número de platos y cubiertos y según la documentación encontrada por Blanca Santamaría, parece que podía ser utilizada por unos cuarenta comensales[20]. Es difícil hacerse una idea de lo que suponía en aquellos momentos, ya que la cuantía de la plata civil en las grandes casas está aun por determinar, según la autora citada. Pero para tener una idea aproximada la he comparado con la vajilla más importante de Carlos IV, procedente de talleres franceses y que también estaba depositada en el Guardajoyas. Contaba con quinientas veintitres piezas, bastantes menos que la del favorito[21]. Eso sí, formaban parte de ella diez centros de mesa grandes y pequeños –sourtout–, de los cuales podemos saber, al estar descritos minuciosamente

---

15 J. BELMONTE DÍAZ y P. LESEDUARTE GIL: *Godoy. Historia documentada de un expolio.* Bilbao, 2004.

16 J. BELMONTE DÍAZ y P. LESEDUARTE GIL: *Ob. cit.* en nota 15 supra, pp. 447, 448, 451.

17 J. BELMONTE DÍAZ y P. LESEDUARTE GIL: *Ob. cit.* en nota 15 supra, pp. 124-125.

18 A. ARANDA HUETE: "Las joyas de la Corona de España y su usurpación durante la invasión napoleónica", en J. RIVAS CARMONA (ed.): *Estudios de Platería. San Eloy 2005.* Murcia, 2005, pp.37-47.

19 J. BELMONTE DÍAZ y P. LESEDUARTE GIL: *Ob. cit.* en nota 15 supra, p. 451.

20 B. SANTAMARÍA: "La platería madrileña y la Duquesa de Osuna", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* T. XXXVIII, 1998, pp. 99-142.

21 Esta vajilla consta en dos inventarios del Guardajoyas. Uno se hizo en 1795 y el otro en 1808 (AGP. Administración, Legajo 770, expedientes 74 y 94).

en uno de los inventarios, que eran espectaculares. Estos adornos, especialmente caros, marcaban claramente la categoría del dueño de la casa y, a veces, se hacían en porcelana porque, evidentemente, resultaban más baratos. Parece ser que Godoy, en lo que sabemos, no contó con ninguno.

La vajilla "de gala adornada" de Godoy, estaba "compuesta de las piezas siguientes: 121 platos trincheros; 30 dhos soperos; 150 cubiertos; 144 cuchillos; 2 tarinas completas montadas; 2 soperas yd; 8 coperas; 8 cubos grandes; 8 dhos medianos; 30 dhos chicos; 18 fuentes redondas de barios tamaños; 18 dhas ovaladas yd; 8 platos redondos con tapas; 4 dhos quadrados con yd; 4 dhos quadrilongos con yd; 4 tapas más para platos trincheros; 2 bandejas grandes; 8 salvillas de varios tamaños; 8 candeleros de a dos mechas; 8 dhos regulares; 4 braserillos para calentar la vianda; 18 cucharones de ragut; 12 cuchillones y trinchantes; 2 chocolateros; 2 cafeteras; 2 azucareros montados; 2 portavinagreras yd; 4 salseras con sus platos; 12 saleros dobles con colupna; 48 cubiertos para dulce; 58 cubiertos y 48 cuchillos dorados para desert; 2 platillos con sus espabiladeras; 2 palas para pescados; 4 mostazeras completas; 2 tazas grandes; 2 dhas chicas; 4 pares de tenacillas; 16 abujas para asar botoncillos; 2 cucharas caladas; 4 fuentes redondas; 4 dhas quadradas y 4 dhas quadrilongas; 12 tapas para dichas fuentes; 24 platos trincheros de lustre".

La "Bagilla grande hecha en Francia cincelada y tallada para el Rey" por su parte la componen: "144 trincheros; 8 terinas compuestas de cuerpo, alma, tapa y plato; 2 cucharones para ellas; 4 platos reales grandes de entrada; 12 Yd medianos; 8 platos ovalados ondos con quatro pies cada uno y sus almas; 4 platos grandes ovalados para asado; 8 Yd medianos; 4 Yd más chicos; 28 platos redondos flamenquillas de entremés; 4 salseras con asas; 4 saleros con un cupido y dos huecos cada uno; 8 platos quadrados chicos y una olla o jarro para caldo con tapa y contratapa de tornillo; 4 pares de portavinagreras; 24 saleros pequeños; 6 cubos grandes; 6 Yd chicos con dos asas cada uno; 2 Yd mayores que los primeros; 4 candeleros de tres luces, con sus boquillas sueltas; 8 Yd de una luz; 6 cazuelas de mano con mangos de madera; 1 cafetera grande con tapa y mango de madera; 1 chocolatera con tapa, mango de madera y tres pies de hierro; 2 salvillas medianas ochavadas; 30 cucharones doce grandes, y de ellos dos calados y diez y ocho chicos; 144 cubiertos completos; 6 cucharones grandes, los quatro de pala larga y dos redondos para sopa; 12 cucharones pequeños para guisados; 4 candeleros de a tres luces con figuras de dragones y mecheros sueltos; 10 sortues: Uno grande de tabla ovalada con un peñasco y en él Baco y Ariadna; Otro Yd con un carro triunfal y en él el dios Plutón; Otro Yd con una cacería; Otro Yd que representa el Monte Parnaso; Otro mediano con alusiones de unión, amor y fama; Otro Yd con la figura de Neptuno; Otro pequeño con tabla redonda y en ella dos figuras de Venus y Adonis; Otro también pequeño con alusiones de música; Otro Yd más chico con un cazador y una ninfa; Otro aun más chico con las figuras de Venus y la abundancia"[22].

A pesar de la diferencia del número de piezas entre las dos vajillas, claramente favorable a la de Godoy, la Real servía al mismo número de comensales a tenor de los cubiertos y platos, ya que el resto de las piezas nunca tenían ni un número ni una tipología fija por más que algunos se repitan reiteradamente. Santamaría ha revisado a fondo la documentación de los Duques de Osuna, caso especial por el número de piezas de plata que llegaron a poseer, y ha deducido que las comidas se distribuían en dos servicios más el de los postres. Cada uno de ellos requería cubiertos y platos distintos y a veces éstos se cambiaban en cada servicio. En el caso de la vajilla de Godoy el número de piezas de cada una de las tipologías coincide en líneas generales con las que se citan en el anexo documental nº III de la documentación de los duques de Osuna publicado por

[22] He transcrito el inventario hecho en 1808 (AGP Administración, Leg. 770, exp. 94). Este es más explícito en líneas generales, aunque los sortues están minuciosamente descritos en el de 1795, pero no los copio por falta de espacio (AGP Administración, Leg. 770, exp. 74).

Santamaría y en el que se enumera lo necesario para una mesa de cuarenta cubiertos. En el caso de la del Rey tiene, asimismo, un número de piezas muy parecido en cada tipología, aunque de algunas el número sea marcadamente mayor[23].

Todos estos números, que es la parte más farragosa de este trabajo, son muy ilustrativos acerca de la importancia de la vajilla de Godoy al menos en lo que a número de piezas se refiere, comparable a la de la familia Real. Desgraciadamente no es posible hacer lo mismo en cuanto a su importancia artística al no existir ninguna de las vajillas. Sólo podemos hacer una aproximación.

He dejado este aspecto, el de su valor artístico, para el final. Sería el más importante en unas Jornadas de Arte, pero, desgraciadamente, no puedo hacer más que pasar con sigilo por él. Se conocen muy pocas piezas de Antonio Martínez. Existen, entre otras, dos escribanías en el Museo Municipal y una tercera en colección particular madrileña de las que Godoy tenía varias, unos candeleros que acompañan a una cruz en Patrimonio y cálices en Peñacerrada (Álava), Catedral de Sigüenza y Cebreros (Ávila) ajuar litúrgico que también constaba entre sus bienes[24].

En la lista que se hace en la Platería Martínez en 1808, no hay el más mínimo indicio acerca de cómo era la vajilla de gala. Tampoco en los inventarios posteriores. El único dato lo aporta el propio Godoy en sus Memorias. En ellas alaba a Antonio Martínez y la Fábrica por él fundada, introduciendo un párrafo muy propio de su manera de ser. Dice "... la rica fábrica del célebre Martínez, que casi a expensas mías, dándole constante ayuda, hice yo prosperar, hasta el punto de ser sus obras aplaudidas y buscadas por los extranjeros..."[25]. La Fábrica había sido fundada en 1778 alcanzando rápidamente notoriedad. Es muy poco lo que sabemos de ella, por lo que es posible que Godoy, de alguna manera, ayudase con sus encargos. Pero estos se producen desde 1790 y Martínez muere en 1798. Sus sucesores supieron defenderse muy bien en la Corte[26].

---

[23] B. SANTAMARÍA: *Ob. cit.,* en nota 20 supra, especifica minuciosamente qué piezas se usaban para servir y comer en cada servicio. También son muy ilustrativos los artículos siguientes: M.C. SIMÓN PALMER: "Evolución del gusto en la Mesa Real"; F.A. MARTÍN: "Etiquetas y servicios en la Mesa Real"; M.J. HERRERO: "Dessert del Príncipe Carlos (Carlos IV)", los tres en *Tres siglos de formas y objetos en los palacios y monasterios reales: en torno a la mesa.* Madrid, 2000, pp. 31, 51 y 69.

[24] F. A. MARTÍN: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional.* Madrid, 1987, pp. 116-117; idem: *Catálogo de la plata. Museo Municipal de Madrid.* Madrid, 1991, pp. 58 y 64; R. MARTIN VAQUERO: "La Real Escuela de Platería "Martínez" de Madrid y su relación con las Escuelas de Dibujo en Álava", *Ondate. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* nº 21, 2002, pp. 275-291. J.M. CRUZ VALDOVINOS: "Primera aproximación al platero Antonio Martínez", *Goya,* 1981 (160), pp. 194-201, publica varias piezas y dice conocer treinta.

[25] Príncipe de la Paz: *Ob. cit.* nota 11 supra, p. 209.

[26] Aun no se ha hecho un estudio documental y estilístico de la Fábrica de Platería que abarque no sólo la etapa de su fundador, sino también los años posteriores hasta su cierre. A falta de él, tenemos algunos trabajos parciales, entre los que se encuentran, desde simples citas más o menos extensas en obras generales, hasta artículos completos dedicados a este tema. Entre lo escrito: LARRUGA: *Memorias Políticas y Económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España,* t. IV, Madrid, 1789; Anónimo: "Real Fábrica de Platería de Martínez", *Semanario Pintoresco,* 1836, p. 97; M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Barcelona, 1869, en el que se citan los numerosos pintores que expusieron en la Real Fábrica, aspecto curioso de la misma; N. SENTENACH: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*. Madrid, 1909, pp. 140-141; J. CAVESTANY: "La Real Fábrica de Platería", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1923, pp. 284-295; L. PÉREZ BUENO: "Del orfebre D. Antonio Martínez. "La Escuela de Platería en Madrid". Antecedentes de su establecimiento años 1775-1776 y 1777", *Archivo Español de Arte,* 1940-41, pp. 225-234; F.A. MARTÍN: "La platería Martínez en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado,* 1980, 1, (3), pp. 163-164; idem: "La Platería Martínez al servicio de la Real Casa (I). Piezas en el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios,* 1980, 17 (66), pp. 11-16; idem: "La Platería Martínez al servicio de la Real Casa (II). Piezas en el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios,* 1981, 18, (67), pp. 11-16; idem: "La Platería Martínez al servicio de la Real Casa (III). Piezas en San Lorenzo de El Escorial", *Reales Sitios,* 1981, 18, (68), pp. 11-16; J.M. CRUZ VALDOVINOS: "Primera aproximación al platero Antonio Martínez", *Goya,* 1981, (160), pp. 194-201; M. TRALLERO: "Los discípulos catalanes de Antonio Martínez", *D'Art,* 1986, pp. 181-197; J.M. CRUZ VALDOVINOS: *La Real Escuela de Platería de don Antonio Martínez.* Madrid, 1988; F.A. MARTÍN: "En el segundo centenario de la Fábrica de Martínez", *Villa de Madrid,* 1992, pp. 59-76; J.M. CRUZ VALDOVINOS: "Datos para una Historia económica de la Real Fábrica de Platería de don Antonio Martínez",

Tras este párrafo, fruto sin duda de su soberbia, añade: "Obra de este artífice fue mi rica vajilla, donde su ingeniosa mano había trazado al vivo las mejores producciones de los dos reinos, vegetal y animal, que se sirven en nuestras mesas". Y aquí es donde viene nuestro desconcierto. Martínez abrió la Fábrica tras un viaje por Francia e Inglaterra, realizado gracias a un préstamo de la Real Hacienda y el aval del propio Rey. Se conocen muy pocas piezas con su propia marca. Pero a través de ellas podemos ver a un artista que ha absorbido las formas y motivos decorativos franceses e ingleses, aunque reproducidos con evidente personalidad. Las piezas de Martínez se caracterizan por su perfección y pureza de líneas y contornos, ya que, claramente, da más importancia a los aspectos estructurales que prevalecen sobre los decorativos. Estos son muy clásicos: contarios de perlas, estrías, de carácter geométrico, en algunos casos remates en forma de piña o de bellota y escasísimos relieves figurados o de tema vegetal. Sin embargo Godoy, precisamente, dice que había trazado al vivo animales y vegetales reproducción de los que servían en las mesas. La doctora Rose, que tan bien conoce la vida y creo que hasta la personalidad del favorito, opina que sus Memorias no son fiables al cien por cien. A veces exagera, fantasea o mezcla los recuerdos, por lo que quizá haya que tomar su descripción con cierta prevención[27].

Es ciertamente frustrante no poder aproximarnos a su aspecto, ni siquiera por comparación con otras piezas de vajilla existentes. No pierdo la esperanza de que, quizá ahora que se están dando a conocer colecciones particulares hasta el presente de difícil acceso para los investigadores, aparezca alguna pieza que nos dé una idea del aspecto artístico de la vajilla de Godoy.

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 1993, pp. 73-122; C. ESTERAS MARTÍN: "La Real Escuela-Fábrica de Platería de Madrid y su relación con América", *Manufacturas Reales. Patrimonio Nacional,* Madrid, 1995; R. MARTÍN VAQUERO: "La Real Escuela de Platería "Martínez" de Madrid y su relación con las Escuelas de Dibujo en Álava", *Ondate. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* nº 21, 2002, pp. 275-291.

[27] Me lo comunicó oralmente tras haber expuesto la comunicación.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# EL TRATAMIENTO DEL PODER EN GOYA: LA DEFENSA DE UNA PROFESIÓN

MERCEDES ÁGUEDA VILLAR
Universidad Complutense de Madrid

La imagen romántica de Goya nos ha dejado una personalidad díscola con el poder pero la pregunta es ¿con toda clase de poder?, ¿con el poder político, militar, eclesiástico, académico? Sólo sus palabras, actos y las composiciones por él creadas nos pueden mostrar la realidad de este axioma generalizado desde el siglo XIX. Precisamente en estos hechos documentales se va a basar mi exposición, en la comparación entre la descripción que nos ha legado el mundo romántico y la documentación conservada y referida a determinados sucesos considerados claves en la biografía del artista.

Los dos textos fundamentales de donde parte la idea de un Goya pendenciero y bravucón son las biografías de Matheron e Yriarte[1]. Para el primero una pelea con muertos es la causa de su marcha a Roma, muchos años después, Wellington habría sido también objeto de su ira e incluso un escritor tampoco se habría librado de sus malos modos por el simple hecho de criticar un cuadro del aragonés. Yriarte no hizo sino confirmar la leyenda del carácter brusco de Goya aumentando el número de anécdotas de este tipo; la biografía de Zapater y Gómez quiso poner orden a esta situación y después de censurar la posición de la crítica francesa que había convertido a Goya en *un frondista francés*[2] añadió un párrafo que no hacía sino confirmar el supuesto carácter impetuoso del pintor diciendo *Los arranques del genio de Goya no obstante ser casado, súbdito y pintor de los Reyes Carlos III y Carlos IV, confirman es verdad su independencia y hasta su irritabilidad y violencia; pero no son datos suficientes para calificar al pintor aragonés como duelista de profesión por el mero placer de despachar a un prójimo; que era infiel a sus deberes de esposo y de padre, y que luego prevalido en sus fuerzas hercúleas y de su destreza en la esgrima, hollaba las leyes de una monarquía europea, quedando impune la falta, tal vez porque los tribunales no se atreverían a fallar, en aquellos tiempos, por temor los jueces de alguna estocada.*

Nada hace pensar, hasta lo que sabemos, de este genio pendenciero en la personalidad de Goya, ya que en la extensa correspondencia mantenida con su amigo y paisano Martín Zapater[3]

---

[1] Laurent Matheron, *Goya,* Paris, 1858, cito por la edición española, Madrid, 1890, págs. 20, 47, 71. Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*. Paris, 1867, cito por la edición española, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1997, págs. 180-184.

[2] Francisco Zapater y Gómez, *Goya. Noticias biográficas.* Zaragoza, 1868, págs. 4 y 23.

[3] Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*. Ed. Mercedes Águeda Villar, Madrid, 2003, p. 94.

sólo en una ocasión, en 1781 y con motivo de los frescos del Pilar se lee una frase famosa y tantas veces repetida en la que denota una furia contenida: *por que en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo*. Muchos años después, en 1825, su amigo Leandro Fernández Moratín escribía desde Burdeos *Goya dice que él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme. Dentro de dos meses, va a cumplir ochenta años*[4], esta frase hace pensar que su supuesto genio bravucón le perduraba en su vejez.

La dilatada biografía y obra de Goya no nos permite analizar en todos sus aspectos este carácter brusco y enérgico que se le atribuye, por ello hemos querido detenernos especialmente en su respuesta ante el poder generalmente académico y en defensa de su profesión. La elección de este aspecto viene dado en primer lugar porque podemos aportar un nuevo documento a la biografía de Goya y en segundo lugar porque los honores conseguidos a lo largo de su vida no demuestran una actitud clara de oposición ante otros tipos de poder sino una posición reservada que podríamos resumir en "nadar y guardar la ropa", escogiendo para definirlo un refrán del acervo popular, vocabulario que con tanta insistencia utilizó nuestro genio en las leyendas de sus dibujos.

Como todos sabemos, toda su vida mantuvo Goya una dura pugna con su cuñado Francisco Bayeu, pero esta oposición siempre estuvo referida al concepto y dignidad que debía tener la pintura o el oficio de pintor. Estas ideas eran muy diferentes en Bayeu que consideraba obligatoria la fidelidad y respeto al maestro como él se había comportado con Mengs, aunque el discípulo hubiese volado de su taller hacía mucho tiempo. Goya pensaba que una vez establecido como pintor sólo se debía al ejercicio de su profesión con independencia de sus orígenes y que ésta debía ser ejercida con plena libertad. Como sabemos las primeras discrepancias surgieron en 1781 con motivo de los frescos del Pilar, aunque todavía en 1791 y con motivo del retraso en la entrega de cartones para los tapices que se debían tejer para el despacho del Rey en El Escorial, Goya se lamentaba de su carácter, aunque no de su proceder: *le pido a Dios con el mayor fervor que me quite el espíritu que me sobra en estas ocasiones, para no incurrir en nada que parezca soberbia, y me reprima siempre en lo que me resta de vida para con tranquilidad, cumpliendo lo mejor que pueda, sean menos malas mis obras*[5]. El análisis de este comentario nos deja una sensación extraña, porque aunque sabemos la alta estima que Goya tenía de su arte, sus últimas palabras destilan una falsa humildad o hipocresía que ponen de manifiesto una vez más el ímpetu con el que el pintor defendía sus derechos o lo que él creía que debían ser sus derechos.

Ninguna otra referencia documental tenemos de su temperamento vivo y pendenciero aparte de algunas anécdotas creadas durante el siglo XIX y siguiendo la línea marcada por Matheron e Yriarte; tampoco la revisión de las imágenes de su ingente obra confirman su carácter violento, por el contrario es evidente la denuncia de la violencia de todo tipo y sirva como ejemplo el Capricho 25 que lleva la leyenda *Si quebró el cántaro* (Fig. 1), en donde se manifiesta en contra del maltrato a los niños o las numerosas escenas de *Los Desastres de la guerra* en donde la crítica a la brutalidad no perdona a franceses o españoles. Sólo algunos dibujos del Álbum F[6] permiten suponer que Goya practicó la esgrima, la precisión y realidad de este grupo de dibujos en donde algunos de los practicantes llevan armas e indumentaria del siglo XVII así parece aconsejarlo además a este dato podríamos añadir las palabras de Moratín antes citadas. Siempre se han interpretado estas imágenes como una evocación de sucesos de épocas pasadas, pero hay uno de ellos que nos hace dudar de este razonamiento se trata del F.10 (Figs. 2, 3 y 4) en el que uno de los espadachines tiene un misterioso parecido con la que se supone la propia efigie del pintor.

---

[4] Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*. Ed. René Andioc, Madrid, 1973, p. 646.

[5] Gregorio Cruzada Villaamil, *Los Tapices de Goya*, Madrid, 1870, págs XXIII-XXIV, doc. 18.

[6] Pierre Gassier, *Dibujos de Goya. Los Álbumes*. Barcelona, 1973, nº 10, 11, 12, 15 y 16.

Figura 1. Francisco de Goya. *Si quebró el cántaro*. Capricho 25.

Figura 2. Francisco de Goya. Álbum F. Madrid, Museo del Prado.

Figura 3. Francisco de Goya. *Autorretrato*. Madrid, Museo del Prado.

Figura 4. Francisco de Goya. *La novillada*. Madrid, Museo del Prado.

Resumidos así algunos testimonios documentales y gráficos, nos gustaría ahora examinar con más detenimiento los textos autógrafos en donde Goya se ha mostrado descontento con determinadas actitudes y que a su vez han dado lugar a algún tipo de respuesta que nos permita suponer la existencia de ese carácter violento que la historiografía decimonónica le ha otorgado. Curiosamente las únicas diatribas entre Goya y sus corresponsales encontradas entre los numerosos manuscritos que tenemos del pintor sólo están referidas a cuestiones meramente artísticas o relativas a su profesión y más concretamente se relacionan exclusivamente con temas concernientes a la libertad que debe tener el artista para crear su obra.

Cronológicamente la primera confrontación escrita que conservamos, como ya hemos comentado, está referida a la pintura de los frescos de la Basílica del Pilar en Zaragoza ejecutados en 1781 y de los que poseemos abundante documentación y de cuyo desarrollo y ejecución se ha ocupado de manera extensa Arturo Ansón[7]. Siguiendo sus investigaciones, parece evidente que una vez terminada su intervención en las bóvedas que rodean la Santa Capilla del Pilar en 1776, Francisco Bayeu se comprometió a seguir la labor decorativa con la ayuda de su hermano Ramón Bayeu y su cuñado Francisco de Goya y que estos estarían siempre bajo su dirección. Cuando en 1780 la Junta de Fábrica quiso reanudar la decoración no se dirigió a Goya directamente, sino que se puso en contacto con Francisco Bayeu, nada sabemos de las condiciones que debieron intercambiar pero suponemos que serían las mismas acordadas años antes y también ignoramos si Goya tenía conocimiento de éstas cuando a primeros de octubre de 1780 llegó a Zaragoza. Las primeras críticas surgieron sobre la forma de ejecución excesivamente rápida y la técnica muy inacabada, el resultado fue que cuando se descubrieron las cúpulas de Francisco Bayeu y Goya la diferencia era tal que a Goya se le exigió que para hacer las pechinas debía hacer algunos cambios y someterse a la supervisión de su cuñado. De este momento se conservan dos memoriales dirigidos a la Junta de Fábrica de la basílica con variantes en su redacción en donde Goya expone sus quejas por el trato recibido[8] y las razones de su actuación. Sin embargo poco o casi nada se ha hablado de otro manuscrito conservado también en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, citado por Juan Antonio Yeves[9] y en el que nadie parece haber reparado.

---

[7] Arturo Ansón Navarro. *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza, 1995, págs. 127 – 141.

[8] Conservados en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid el primero fechado en 17 de marzo de 1781 fue dado a conocer por el Conde la Viñaza *Goya. Su tiempo, su vida y sus obras.* Madrid, 1887, págs. 168-173. El segundo sin fecha, por José Camón Aznar *Francisco de Goya*, Zaragoza, 1980, I, págs. 129-132.

[9] Juan Antonio Yeves, "José Lázaro Galdiano. Bibliófilo y Editor y Goya". *Goya*, nº 252, 1996, p. 334, nº 16. Agradezco J. A. Yeves la consulta de dicho manuscrito y todas las facilidades prestadas para su trascripción. A continuación trascribimos el texto manteniendo la ortografía original, pero acentuando las palabras para una mejor comprensión del escrito y también hemos eliminado las enmiendas bien en forma de tachaduras o borrones. La signatura dentro de la Biblioteca Lázaro Galdiano es Mss. 15648, folios 35-41.

*Solicitó la obra don Francisco Bayeu con noticia de Goya pero creido este que él se la havia de hacer por si solo como le contestó Bayeu, por que siempre lo ha practicado asi en quantas se le han ofrecido por las que se ha hecho acredor al concepto y honor que todos le hacen en la Corte y (*en interlineado *ha merecido a las Personas Reales en las obras que les ha travajado) a la Academia de San Fernando que lo creó Academico de Merito de ella y seria temeridad imaginar que un cuerpo de savios que la componen procediese por preocupación ni otra causa que la de conocer por la obligación que tienen que era digno de aquel honor.*

*A mayor abundamiento escrivió Goya a los sujetos que aquí interbinieron en las conversaciones con el Sr. Allué que de ninguna manera se susmeteria a hacer la obra con dependencia de nadie por ser contra su honor y contra el de la misma Academia: Estos lo trataron así con dicho Sr. Allué y este expresó.*

*Sin embargo hizo Goya el boceto o Diseño primero y por un efecto de la buena armonia que deseava tener con Don Francisco Bayeu se lo hizo ver y le pareció bien.*

*Vajo la buena fe de lo que trató con Bayeu y la de haverle ofrecido este que en nada se metería con el vino a Zaragoza y (tachado nadie le ha insinuado que Bayeu aria antes ni hasta que estava al concluir la media naranja que era convenido que*

Del análisis del texto (Fig. 5) se desprende que sería un primer borrador para el memorial remitido a la Junta de Fábrica, parece escrito por dos manos y posiblemente con algunos párrafos autógrafos de Goya, en donde sus palabras ponen de manifiesto los equívocos que se sucedieron entre la Junta de Fábrica, las opiniones de Francisco Bayeu y la intervención del administrador el arcipreste Matías Allué. El tono vivo y las palabras espontáneas muy matizadas en el documento final conocido, reflejan el sentimiento de Goya respecto a todo el asunto pero sobre todo los numerosos tachados y rectificaciones expresan las dudas y vacilaciones entre el amanuense o copista y el inspirador del texto que no debió sino ser el mismo Goya.

---

*Goya avia de trabajar vajo la Dirección de Bayeu: Se sorprendió) empezó la obra: Antes continuando la misma armonia consultó con Bayeu sobre el parage en que le parecía podia colocarse la fachada principal, y se acomodó Goya al que le pareció a aquel no obstante de que su idea era distinta.*

*Continuó la obra y estando mui adelante llegó a entender que el combenio con Bayeu era de ser este el que havia de intervenir en prebenir a Goya quanto quisiese y que este lo devia hacer por lo que respeta a la execucion, colocacion de figuras, gusto de colorido, etc. Como era enteramente opuesto este inytento a lo que con Goya trató Bayeu ( y el Sr. Allué con sugetos que lo depondran si fuese necesario) no pudo dejar de sorprenderse al considerarse engañado y sacrificado (*frase tachada pero perfectamente legible *por que en este caso el honor que le resultase de la obra seria mercenario y se exponia a no poder hacer uso de su talento queriendo ligarle a concretar su estilo con el de Bayeu).*

*Presentó los Diseños al cavildo y los aprovó: no ha hecho mas que poner en grande lo que alli aparecía en pequeño pero como no le resultava a Bayeu ninguna gloria por no tener (tachado haver tenido) parte en la obra, sin proceder como era regular a hacer saber a Goya que a el se le havia ofrecido esto y que el echo de obrar por si era contra lo que se tenía tratado en cuio caso Goya le hubiere expresado que el estava en otra inteligencia respecto al ajuste, dio Bayeu el intempestivo paso de hacer saber a la Junta que no salia responsable a la bondad de la obra: El mas preocupado comprenderá que el espíritu de este intempestivo paso se dirijia solo a introducir desconfianza en la suficiencia de Goya por mas que después haya querido dotarla. A ninguno mejor que a Bayeu le constan los honores que Goya ha merecido en la Corte asi a las Personas Reales como a quantos han visto sus obras y save que jamas ha travajado vajo la Direccion de nadie y que solo hizo un Quadro vajo la de Bayeu: tal vez esta independencia y el pretender conseguir aquí lo que no ha podido nunca le motivaría a dar aquel paso.*

*Desde entonces a observado Goya los efectos de la malicia pues por quantos medios han podido excogitar se ha intentado ejercitarlo pretendiendo obscurecer su merito.*

*Un profesor no tiene otro vinculo que el concepto de su suficiencia y el pretender erirle en ella es erirle en el honor que por obligación deve defender no pudiendo mirar con indiferencia el que Personas que por su Dignidad devían estar esentas de las preocupaciones vulgares se hayan complacido en propagar las especies que solo podia concebir una cavilosidad poco cristiana.*

*Por parte de Goya no ha faltado a las Leyes que prescribe la Religión ni la politica.*

*Las afectaciones de deseo del lucimiento de Goya que se han supuesto por parte de Bayeu para colorir su malicia contradicen a echos pues si entendia que por seguir sus maximas le avian de resultar algunas, devia amistosamente averle prevenido y no dar un paso que solo después de una obstinación podia tener algun viso de la justificación que ha querido aparentar.*

*Para llevar adelante la idea se ha valido Bayeu de todos los medios: ha vertido especies que después se ha puesto de parte de ellas queriendo sostener lo contrario y defender el merito de Goya: Esta felonia solo podia tener el objeto de hacer problematicos los echos que se le podían increpar.*

*Nada le ha dicho Bayeu a Goya ni antes de empezar la obra (ni después tachado) sobre el modo de ejecutarla, ni después de los sentimientos que ha aparentado vajo el especioso velo de ser él el obligado aparentandose integro y exacto en cumplir.*

*Ha tenido la fortuna de que ha savido insinuarse con las gentes y sin pararse estas a hacer un examen o crisis de sus dichos y contradicciones se lo han crehido por que si tanto estima a Goya como quiere manifestar devia prebenirlo antes.*

*Ha sufrido Goya con resignación quanto se ha dicho de su obra cuio merito conoce Bayeu: Supo que deseava el Cavildo la aprobación de este: lo buscó en su casa: reyteró las visitas: no ha merecido a su encono que si quiera para evitar escandalo se las volviese: fueron a ver la obra con el Sr. Allué: la aprovó Bayeu expresó que era mentira quanto le avian informado vió este los Diseños de las Pichonas*(sic. por pechinas)*: le parecieron bien.*

*Las Pichinas es una parte, la mas inferior de la obra y el mas preocupado debe suponer que quien save hacer lo general sabrá disponer lo accesorio.*

*Sin embargo como los contrarios de Goya han inventado desde que se descubrió la obra que mude algunas figuras para imprimir este borron en su merito ya que no pueden separarle del que Dios le ha dado y miran con emulación y han visto que se ha negado por estar satisfecho de que nada le falta han excogitado el medio de desayrarlo como lo manifiesta la carta etc…*

*Desea Goya manifestar los deseos que tiene de complacer al Cavildo.*

*Save que vajo la Direccion de nadie hubiese echo mas que lo que ha echo por que el querer concretar los estilos de Pintar es quimera pues cada uno tiene el suyo y en los varios que se conocen han florecido los grandes hombres que todos veneran muchos de estos y los mas tubieron el que Goya sigue.*

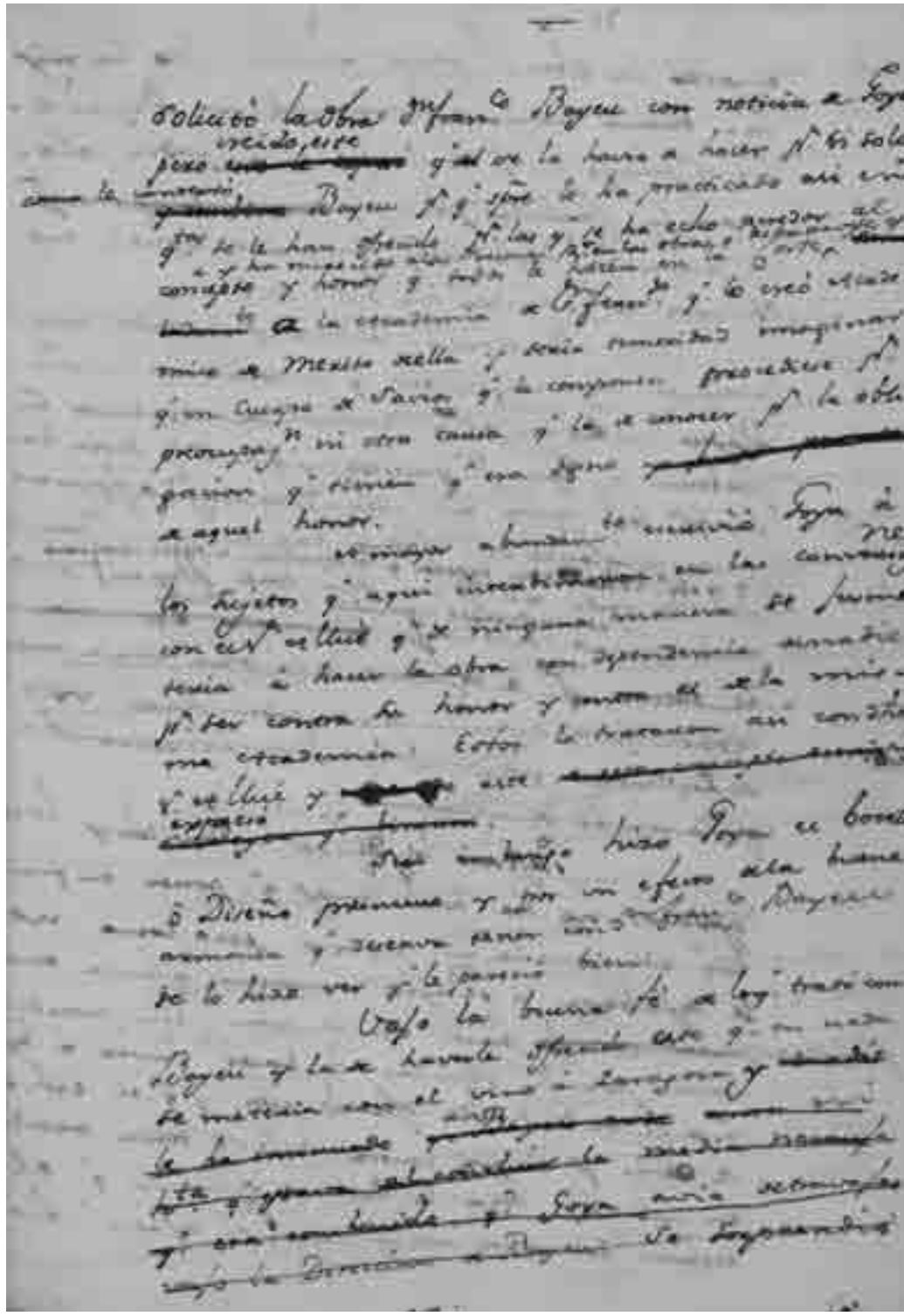


Figura 5. Mss. 15648, fol. 35. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

La lectura de este manuscrito pone de manifiesto la absoluta seguridad que Goya tenía de que la cúpula debería ser pintada por él en exclusividad y sin ninguna intervención de su cuñado *Presentó los Diseños al cavildo y los aprovó: no ha hecho mas que poner en grande lo que alli aparecía en pequeño pero como no le resultava a Bayeu ninguna gloria por no tener* (tachado haver tenido) *parte en la obra, sin proceder como era regular a hacer saber a Goya que a el se le havia ofrecido esto y que el echo de obrar por si, era contra lo que se tenía tratado en cuio caso Goya le hubiere expresado que el estava en otra inteligencia respecto al ajuste, dio Bayeu el intempestivo paso de hacer saber a la Junta que no salia responsable a la bondad de la obra: El mas preocupado comprenderá que el espíritu de este intempestivo paso se dirijia solo a introducir desconfianza en la suficiencia de Goya por mas que después haya querido dotarla. A ninguno mejor que a Bayeu le constan los honores que Goya ha merecido en la Corte asi a las Personas Reales como a quantos han visto sus obras y save que jamas ha travajado vajo la Direccion de nadie y que solo hizo un Quadro vajo la de Bayeu: tal vez esta independencia y el pretender conseguir aquí lo que no ha podido nunca le motivaría a dar aquel paso.* Este párrafo profundamente modificado en la redacción final del memorial nos proporciona un dato que corrobora lo expresado por Goya en una carta a su amigo Martín Zapater, *El borroncito que tu tienes es de Francisco la invención y mía la execución y todo importa tres caracoles que no merece la pena de que sea mío ni tuyo ni vale un cuerno*[10]. Se trataba del boceto para el cartón "Baile a orillas del Manzanares" que poseía Zapater y que le había sido enviado por Goya desde Madrid y de cuya calidad no parece estar muy contento[11], pero paradójicamente en la cuenta de la entrega del cartón a la Real Fábrica esta composición figura como *de mi invención*[12] ¿se atribuyó Goya la idea de una composición que no era suya? En el recibo del cartón anterior Goya había dejado muy claro que había trabajado bajo la dirección de Antonio Rafael Mengs[13], se trataba de "La Merienda" entregado el 30 de octubre de 1776, pero en febrero del año siguiente Mengs había partido hacia Roma y Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella se habían quedado encargados de sustituirle en la labor de la dirección artística de la Fábrica de Santa Bárbara. Sólo caben dos posibilidades, o bien Goya abandonó la composición propuesta por Francisco Bayeu en el cartón definitivo y de ahí se infiere lo *de mi invención* o bien Goya mantuvo la composición y suplantó la personalidad del creador de la idea tal y como la conocemos hoy, desgraciadamente el boceto o bocetos se encuentran en paradero desconocido.

En este primer borrador del manuscrito para la Real Fábrica se habla también por primera vez del alto concepto que desde fecha tan temprana tuvo Goya sobre la profesión de pintor: *Un profesor*

---

*El estado en que mira el asunto estimulao de su propio honor le obliga a separarse absolutamente como se separa de la obra.*

*Para satisfacion del Cavildo de que está como deve se sujeta a la censura del Academico de Pintura de la Real de San Fernando que el Cavildo gustare y hará benir Goya a expensas suyas.*

*El pretender que se comuniquen los entendimientos es quimera: jamas puede concevirse por dos una misma cosa. La fuerza de la imaginación solo la explica el Pintor con la execucion y encediendo la mano a aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Estos se llama ser original en sus obras que de otra forma copiador o mercenario…*

*Desde el principio se ha observado que la idea era el ejercitarlo, provocarlo y aburrirlo: la causa la sabran sus emulos más ninguno ha dado a Goya y por si fuese el interés pecuniario o la Envidia de la gloria (que al fin le ha de resultar quando libres de preocupaciones se le haga la justicia que la misma obra reclamará) se mira en la constitución de sacrificar a sus enemigos el triunfo a que aspiran dejandoles libre el campo retirandose a la Corte dejando al tiempo que haga justicia.*

*Que la Junta haga benir a expensas de Goya a Don Mariano Maella o Don Antonio Velazquez que son los sujetos de merito conocido…*

10 *Cartas a Martín Zapater*, ed. 2003, carta 8, 9 de enero de 1779, p. 72.

11 Ibidem, carta 7, n. 8, diciembre de 1778.

12 Sambricio, Valentín de *Tapices de Goya*. Madrid, 1946, doc. 28.

13 Ibidem doc. 22

*no tiene otro vinculo que el concepto de su suficiencia y el pretender erirle en ella es erirle en el honor que por obligación deve defender no pudiendo mirar con indiferencia el que Personas que por su Dignidad devían estar esentas de las preocupaciones vulgares se hayan complacido en propagar las especies que solo podia concebir una cavilosidad poco cristiana.*

También explica y justifica su comportamiento que a todas luces considera correcto: *Por parte de Goya no ha faltado a las Leyes que prescribe la Religión ni la política,* en definitiva nuestro artista no se enfrenta al poder instituido sino que su actitud es producto de las intrigas y cambios de criterio de Francisco Bayeu: *Nada le ha dicho Bayeu a Goya ni antes de empezar la obra* (ni *después* tachado*) sobre el modo de ejecutarla, ni después de los sentimientos que ha aparentado vajo el especioso velo de ser él el obligado aparentandose integro y exacto en cumplir.*

Y adelanta el concepto de variedad que existe en la práctica de los estilos artísticos, este razonamiento lo desarrollaría después en el documento de 1792 sobre la reforma de los planes de estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[14]: *Save que vajo la Direccion de nadie hubiese echo mas que lo que ha echo por que el querer concretar los estilos de Pintar es quimera pues cada uno tiene el suyo y en los varios que se conocen han florecido los grandes hombres que todos veneran muchos de estos y los mas tubieron el que Goya sigue.* En definitiva, la resistencia al poder constituido por la Junta de Fábrica es una defensa de sus derechos como pintor y creador frente a la habitual falta de libertad con que trabajaban algunos pintores, adelantando conceptos que más tarde repetiría en otros escritos: *El pretender que se comuniquen los entendimientos es quimera: jamas puede concevirse por dos una misma cosa. La fuerza de la imaginación solo la explica el Pintor con la execucion y encediendo la mano a aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en sus obras que de otra forma copiador o mercenario…* Sobre este particular ya se había expresado con anterioridad en una carta a Zapater de 1777, al parecer se le había pedido algún boceto o dibujo en definitiva una idea para que luego Fray Manuel Bayeu la llevase al lienzo y Goya se expresaba con estas palabras *y dile que mis demasiadas ocupaciones no me permiten mas y que es muy odioso el ynbentar para otro, a mas que Fray Manuel no necesita que otro lo inbente…* Sobre esta práctica habitual en su época, Goya se manifiesta totalmente en contra desde su juventud, recordemos la firma de uno de sus primeros grabados *Goya invt. et fecit,* fórmula tipo que no volvería a utilizar; sus entregas de cartones en donde suele utilizar la frase *de mi invención* como he citado con anterioridad y por último recordemos que su hijo Javier declaraba orgulloso la originalidad de su padre tres años después de su muerte de esta manera *Observador con veneración de Velázquez y de Rembrandt, no estudió, ni observó más que la naturaleza, que decía era su maestra*[15]… Esta idea del aprendizaje e imitación de los maestros de otras épocas pertenece al pensamiento idealista de Mengs, al que Goya sigue fielmente durante sus años de juventud y antes de valorar la imaginación como fuente creativa, aspecto que comenzará a desarrollar a partir de los años noventa.

El texto que aquí se da a conocer es una muestra temprana del pensamiento de Goya y su defensa de la libertad del artista y de su arte frente a las rígidas normas dictadas por las Academias en la época de la Ilustración. Este pensamiento será desarrollado con más amplitud en su Informe para la reforma de los estudios de Pintura de 1792, solicitado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[16]. Para terminar sobre este punto, querríamos añadir algo sobre el

---

[14] Sobre este punto y consulta del documento vid. AA. VV. *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792.* Madrid, 1992.

[15] Esta frase está extractada de la biografía que Francisco Javier Goya envió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1831 y fue reproducida en *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya, precedidos de un epistolario del gran pintor y de las noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 1860.* Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1924, pp. 59-60

[16] Vid. n. 14.

autor material del escrito, cuando Goya se traslada a Zaragoza junto a su familia en 1781 todavía no tenía escribiente que le fue concedido en 1787[17]. Por lo que debemos deducir que la carta sería escrita por alguien de Zaragoza, sabemos que en todo momento estuvo Goya asistido y acompañado por sus dos amigos Juan Martín Goicoechea y Martín Zapater[18] y conocemos la letra del primero por las cartas conservadas en el Museo del Prado y cuya letra no coincide con la del manuscrito aquí analizado, pero sin embargo poseemos algunas anotaciones en la parte superior de las cartas que Goya enviaba a Zapater que parecen coincidir en algunas formas o mejor dicho terminaciones de letras (Fig. 6), por lo que no sería de extrañar que su amigo Martín Zapater fuese el escribiente de estos párrafos que a manera de notas servirían después para la confección y redacción del escrito enviado por Goya a la Junta de Fábrica del Pilar, este dato está además apoyado por la redacción en tercera persona del escrito mientras que su composición final está en primera persona y firmado por Goya. Todavía se podría dar otra posibilidad y es que la letra correspondiese a algún secretario de Martín Zapater que sabemos que tenía en 1786 como Goya lo hacía constar en una carta: *Siento mucho que no tengas amanuense y que te ayas de fatigar*[19].

Todavía una vez más el temperamento brusco de Goya se pondrá de manifiesto en un documento de carácter artístico y nuevamente será en defensa de la pintura y de sus creadores. Fue en 1801[20] cuando redactó su famoso informe sobre la restauración de algunos lienzos realizada por Ángel Gómez Marañón y su escrito estaba dirigido al Secretario de Estado Pedro Ceballos en esta ocasión defendía la idea de la imposibilidad de recuperar los tonos en la pintura desvanecidos por el paso del tiempo, en él Goya reconocía *con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía*. De cómo sería el tono de la conversación con el restaurador nada sabemos, aunque nos tememos que el hecho de incluir en su carta esta frase indica que sus reconvenciones a este pintor no serían muy correctas en su forma.

Ante todo lo expuesto cabe preguntarse el porqué de esta conducta poco prudente y quizás prepotente ¿se comportaba así Goya solamente por el convencimiento de su superioridad como artista o había alguna otra razón? El documento dado a conocer ahora conserva un primer párrafo que no aparece en el memorial definitivo de Goya y que fue añadido en un interlineado en el que pone como testigos a las Personas Reales del aprecio que le tienen en la Corte. Por los testimonios que Goya transmitía a Martín Zapater sabemos lo orgulloso que se sentía desde su establecimiento en Madrid en 1775[21] de sus relaciones con personajes de la Corte y el conocimiento de alguno de los integrantes de la familia real era considerado un triunfo no sólo en lo social sino por lo que podía suponer para su arte. Así en enero de 1779 expresaba su satisfacción por el conocimiento del rey y los príncipes con estas palabras *Si estubiera mas despacio te contaria lo que me onro el rey y el principe y la princesa que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarles cuatro cuadros, y les besé la mano que aun no abia tenido tanta dicha jamás, y te digo que no podia desear mas en cuanto a gustarles mis obras, según el gusto que tubieron de berlas y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho mas con sus Altezas. Y despues con toda la grandeza gracias a Dios, que yo no merecía ni mis obras lo que logré*[22].

---

17 *Cartas a Martín Zapater*, ed. 2003. Carta 95, p. 259, 12 de mayo de 1787 *…y más ahora que tengo escribiente y moledor que me lo paga el Rey con que no abrá pereza…*

18 Vid. Ansón, 1995.

19 *Cartas…,* ed. 2003, Carta 76, p. 219, 11 de marzo de 1786.

20 Vid. Angel Canellas Sánchez, *Diplomatario*. Zaragoza, 1981, doc. 217, págs. 331-332.

21 *El cuaderno italiano*. Madrid, 1994, p. 47, Goya escribe *Salimos de Zaragoza para/ Madrid día 3 de enero del/ año de 1775. Y llegamos el 10.*

22 *Cartas a Martín Zapater,* ed. 2003. Carta 8, p. 72.

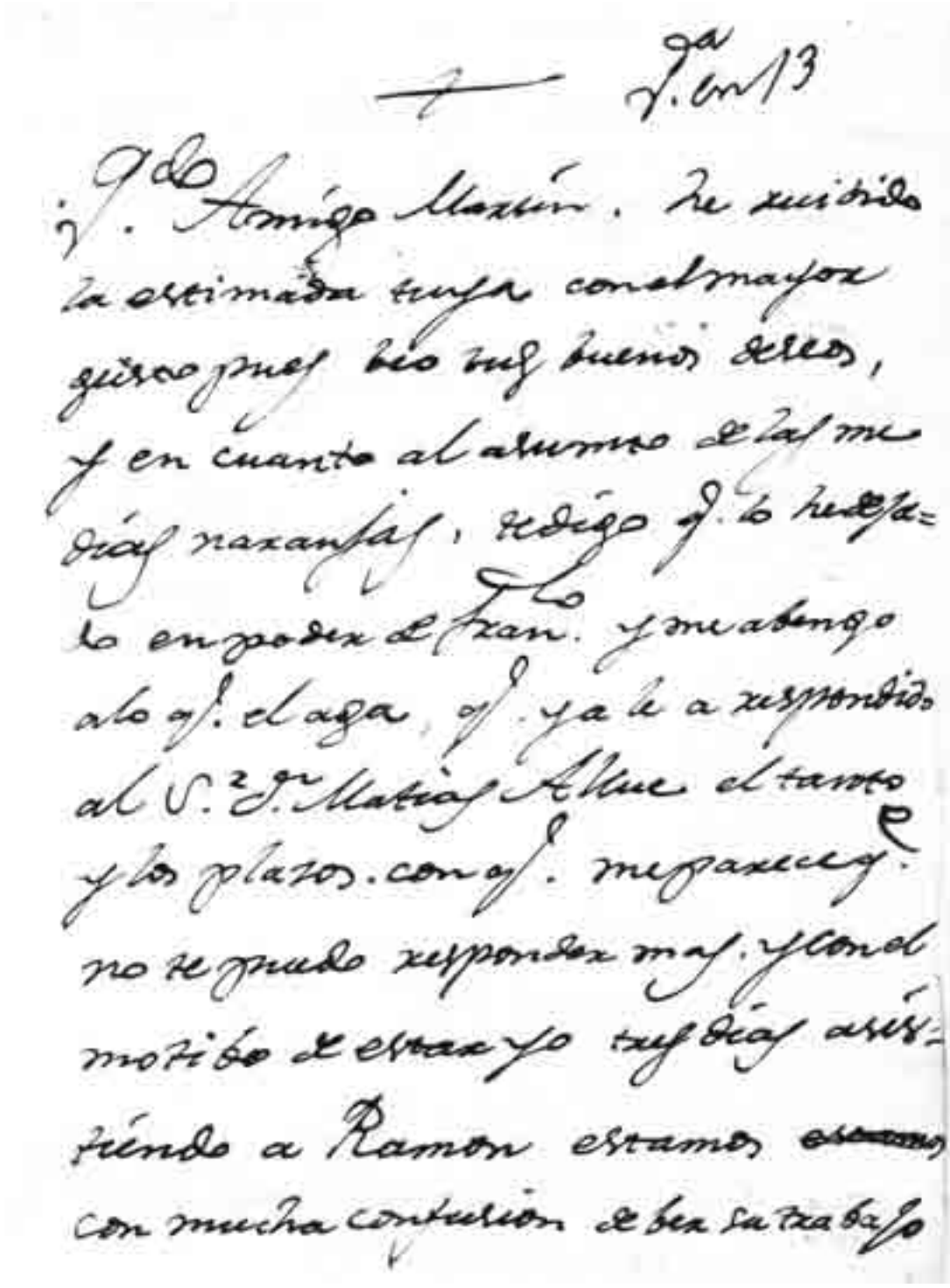


Figura 6. Francisco de Goya. *Carta a Martín Zapater,*10 de mayo de 1780. Madrid, Museo del Prado.

Parece evidente que en España las críticas a la monarquía eran muy tenues en el Antiguo Régimen pero el siglo XVIII aportó esa ironía no exenta de crítica, atemperada por las buenas maneras de la educación cortesana que este siglo cultivó y aunque no hay testimonio documental ni vestigio de un cierto desdén o desprecio por la institución monárquica o sus personas; sin embargo, la tradicional ironía y burla del carácter goyesco se pone de manifiesto con la muerte de Carlos III afirmando que no se pone de luto *por lo lejos del parentesco*[23]. Parece ser que este tipo de comentarios eran habituales en la época en forma de pliegos de cordel o panfletos manuscritos que corrían por Madrid y también parece que Goya era muy aficionado a ellos porque ya en 1781 le escribía a su amigo Zapater: *Le darás esa carta a nuestro Goicoechea con el padre nuestro y que sea con cautela que aquí va muy oculto*[24]. Del carácter del libelo nada sabemos pero el deseo de mantenerlo oculto nos da pie para pensar que se trataba de alguna crítica al poder.

De la inmersión de Goya en el ambiente cortesano y de su admiración por el lujo y la ostentación que existe en la Corte tenemos dos ejemplos muy significativos. En 1785 declaraba su admiración por la visión del cortejo real camino de la Basílica de Atocha: *Ayer fue el rey a Atocha a las 5 de la tarde, muy contento con el Príncipe a su izquierda y la Princesa y la Carlota al vidrio, Los Infantes detrás en otra carroza y en la que se seguía la Infanta con todo el tren real que hacia una vista muy vista muy buena*[25]. Este suceso está relacionado con la boda de la infanta Carlota, hija de Carlos, Príncipe de Asturias y María Luisa de Parma con don Juan. Infante de Portugal y los festejos que con este motivo tuvieron lugar. Una vez más nos confiesa Goya su admiración por los lujos de la Corte, en 1789 y entre las fiestas destinadas a conmemorar la proclamación de los nuevos reyes tras la muerte de Carlos III se dio un concierto por el que Goya expresa su asombro por el número de músicos reunidos: *Esta noche, les dan a los reyes una música excelente, los músicos de la ópera y los de los corrales, a las nueve de la noche*[26].

Una vez instalado Carlos IV en el trono, en 1790 Goya se encuentra absolutamente feliz de la confianza que significa que el rey le toque y le hable en tono afectuoso y en broma: *Hoy he entregado un Quadro al Rey que me había mandado hacer él mismo, para su hermano el rey de Nápoles, y he tenido la felicidad de aberle dado mucho gusto de modo que no solo con las expresiones de su boca me ha elogiado sino con las manos por mis ombros media abrazandonos, y hablandome mal de los Aragoneses y de Zaragoza*[27]. O bien unos meses más tarde *Oy he ido a ver al rey mi Señor y me ha recivido muy alegre, me ha ablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabía) le he dado razón y me ha apretado la mano y se ha puesto tocar el violín*[28].

Podríamos pensar que esta actitud deferente destinada sobre todo a seguir impresionando a sus compatriotas zaragozanos a través de la figura de Martín Zapater, tendría que haber cambiado a partir de 1793, fecha de su regreso a Madrid después de la grave enfermedad que le deja sordo y momento en el que se pone de manifiesto según la crítica tradicional un cambio de actitud social y política en Goya, pero todavía en 1799 sigue sintiéndose muy orgulloso de la efusividad con que le tratan los reyes: *Ya te escriveré por menor que es muy tarde y estoy rendido, los Reyes están locos con tu amigo*[29]. Este comentario tiene un claro sentido, Goya ha sido nombrado primer pintor del rey, es le momento de la última serie de retratos reales que tiene el maravilloso colofón de

[23] Ibidem, carta 108, p. 285.
[24] Ibidem, carta 24, p. 102.
[25] Ibidem, carta 64, p. 198.
[26] Ibidem, carta 114, p. 294.
[27] Ibidem, carta 118, p. 303.
[28] Ibidem, carta 125, p. 320.
[29] Ibidem, carta 141, p. 359.

*La familia de Carlos IV*, en el cenit de su carrera profesional y de su arte Goya no puede dejar de estar agradecido a quien le ha mantenido la confianza durante tantos años.

Si recopilamos las negativas de Goya al servicio real a lo largo de la extensa vida profesional, estas quedan resumidas a sus renuencias a seguir pintando cartones para tapices, comentadas ya en muchas ocasiones. Aunque existe otra queja, más tardía, que también tiene que ver con el ejercicio de su profesión, en ella el pintor protestaba por tener que llevar a cabo un encargo que cree que no le corresponde por ser ya Primer Pintor del Rey. En marzo de 1800 se quejaba ante Miguel Cayetano Soler, secretario de Estado y Hacienda que *como el exercicio de éste su Criado ha sido unicamente en lo historial y de figuras, y por tanto desconfía poder desempeñar en lo perteneciente a adornos por no haverlos echo jamas*[30]. Se le contestó que debería hacerlos con la clásica frase "por orden del rey" y Goya se debió avenir a ello, cuáles sean estos diseños para adornos es algo que nunca ha sido aclarado.

Si alguna conclusión se puede sacar de esta exposición, es la defensa a ultranza que Goya hizo de su profesión como ejercicio independiente al poder de sus maestros y de la Academia, no dudando en utilizar para ello si era necesario el favor que le dispensaban los miembros de la Monarquía. Su concepción de que el honor de un artista residía en la originalidad de sus planteamientos y de su técnica y no en el servilismo a las ideas de otros, le proporcionó muchos problemas debido a su carácter brusco y en determinados momentos inconveniente, aunque sin llegar nunca a una ruptura que le supusiese el abandono del camino por él elegido. Ni siquiera su enfermedad supuso un desvío en su carrera, sólo los sucesos de la Guerra de la Independencia nos mostrarán un claro cambio en sus relaciones, su mundo y su profesión.

[30] Vid. Cruzada, 1870, págs. XXXI-XXXII, doc. 30.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# SALVADOR DUCHEN DEL PRINCI. GRABADOR DE CÁMARA EN ORO SOBRE CRISTAL

PALOMA PASTOR REY DE VIÑAS
Directora del Museo Tecnológico del Vidrio.
La Granja de San Ildefonso

*Disecador del Real Gabinete de Historia Natural, Grabador Honorario de Cámara en el ramo de cristales dorados, profesor de la escuela de dibujo de adornos, litografías y disecador de animales, socio de mérito de la Real Sociedad Matritense y de otras, vocal de la junta de disección del Real Colegio de Sordo-Mudos de esta Corte, condecorado con las cruces de distinción de las batallas de Bailén y Albuera y la Flor de Lis por S.M. Cma. Luis 18...*[1] así encabezaba Duchen una carta en el mes de marzo del año 1824[2]. Habían pasado ya más de 22 años desde que comenzara a trabajar en la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso en el ramo de dorado. Un largo periodo cargado de éxitos y penurias, como fue su nombramiento de grabador honorario de cámara en el año 1819, o su huida a Portugal en 1808 como consecuencia de la invasión francesa. Un personaje polifacético en su tiempo, pues son muy poco frecuentes los grabadores sobre cristal que hayan sabido compaginar su actividad de grabador con la labor litográfica, la de disecador de animales o la docente, y que a pesar de sus múltiples cargos y su valía profesional, es un personaje que ha pasado prácticamente inadvertido hasta la actualidad.

Las primeras informaciones nos documentan a Salvador Duchen como valenciano, trabajando en la Real Fábrica de Cristales de La Granja hacia 1802, y su cometido era dorar en frío, con pan de oro, cazuelas de arañas[3], técnica que los grabadores alemanes trajeron a mediados del siglo XVIII a la Real Fábrica de Cristales y que poco después la perfeccionan, al tiempo que se descubre el secreto de dorar en caliente por disolución o molido, un procedimiento que se aplicaba con pincel, lo que encarecía el valor de las piezas debido al elevado porcentaje de oro que consumía[4].

Hasta los primeros años del S. XIX no se plantea en la Real Fábrica de Cristales la necesidad de perfeccionar las técnicas de dorado, tanto en frío, como en caliente, y para ello se trae a un gran especialista napolitano, llamado Crescencio Donatis conocedor de la técnica "églomisé", empleada para dorar en frío toda suerte de vidrios planos, como medallones, adornos de camas, muebles, coches, e incluso cazuelas de arañas, procedimiento que mantenía en riguroso secreto a la

---

[1] Archivo. Museo Nacional de Ciencias Naturales, 181. Salvador Duchen, Madrid, 13 de marzo de 1824.

[2] Archivo. Museo Nacional de Ciencias Naturales, nº 181, Madrid, 13 de marzo de 1824.

[3] Archivo General de Palacio (AGP), legajo 97, San Ildefonso, 27 de septiembre de 1802. Aguirre y Gadea al conde de Montarco.

[4] PASTOR, P., "Los vidrios españoles, una aproximación a su estudio", *Vidrio español del Museo de Artes Decorativas de Praga*, Segovia, 2001, pp. 82-83.

espera de ser recompensado con la elevada suma de 100.000 rs.[5] La técnica églomisé[6] consistía en aplicar sobre los vidrios hojas de pan de oro y en raras ocasiones, de plata, para posteriormente grabarlas con un fino buril. Al ser una decoración en frío, y por lo tanto muy vulnerable, solía aplicarse sobre el reverso de los vidrios y luego protegerse con un barniz, hoja de metal, tela, lámina de vidrio o cartulina; una técnica muy apreciada en Europa que los vidrieros alemanes y bohemios ponen de moda a finales del S. XVIII y principios del S. XIX. Donatis antes de ser premiado por su nueva técnica debía dar muestras de su valía ensayando el nuevo método, como en otras ocasiones, en una dependencia de la Real Fábrica debidamente cerrada, ocultándose del resto de trabajadores del obrador. Pero como era de esperar, sus ensayos no pasaron desapercibidos, ya que en un momento de descuido, Ventura Mª Sani[7], conserje del palacio y director de la academia de la Real Fábrica logra averiguar por fin el preciado secreto del napolitano, el cual al verse traicionado, decide despedirse voluntariamente de la Real Fábrica. Con la ayuda de su escribano, y otros operarios del obrador, Ventura Mª Sani se vio obligado a innumerables ensayos y pruebas antes de acertar con el verdadero método de Donatis. Corría el año 1803, cuando Sani y sus ayudantes descubren también un nuevo método para dorar en caliente con oro batido o de hoja, más económico, duradero y delicado que el anterior con pincel, por disolución o molido, un método que por su perdurabilidad resultaba más apropiado para decorar contenedores de líquidos, como vasos, copas o garrafas. Prueba de los resultados tan polémicos de estos descubrimientos son las cartas anónimas de un tal J.J. que se difunden en el "Diario de Madrid" de ese mismo año ridiculizando el escrito del 3 de marzo de un tal A.H. que declaraba haber inventado el método de dorar en frío[8].

Una vez contrastados los progresos con el dorado, el Soberano concede a Sani 3.000 rs. de vellón anuales de ayuda de costa y a su escribano, Hortigosa, el nuevo cargo de factor del almacén general de San Ildefonso que había solicitado. Al maestro Gabriel López, que trabajó en las pruebas del quemado, 2.000 rs. de sobresueldo y al maestro Joseph Pascual, otros 1.000 rs. más, por las mismas circunstancias[9]. Duchen quedaba, por lo tanto, completamente al margen de estas retribuciones. Gracias a estos adelantos en el dorado, la sala se divide en dos: sala de pintado a molido, dirigida por el maestro Patricio Sanz y sala de dorado a pan, dirigida por Duchen, nombrado este último regente del obrador[10], pues su carácter inquieto y temperamento altivo le impidieron conseguir la plaza de maestro dorador, como era su deseo, incluso a pesar de sus intentos por demostrar su valía con piezas extraordinarias[11]. Además, su afán por trabajar a escondidas de sus oficiales mientras no fuera debidamente recompensado[12], sumado a los defectos que en algunos de sus dorados se producían al obscurecerse como consecuencia del mal recocido en la mufla

5 AGP. Fábrica de Cristales, legajo, 49. Aranjuez, 21 de junio de 1803, el conde de Montarco al Exmo. Sr. D. Miguel Cayetano Soler.

6 El término églomisé deriva del nombre de un escritor y artista francés del siglo XVIII, llamado Jean-Baptiste Glomy (+ 1786) que utilizó la técnica en numerosas ocasiones. Sin embargo, la técnica de grabar hojas o láminas de oro ya se utilizaba desde la Antigüedad por los egipcios y romanos (fondos de oro). En el siglo XVIII se empleó mucho en Bohemia (swischengoldglas), e incluso en Italia, Venecia, Bolonia y otros lugares europeos.

7 Hijo de Domingo María Sani, aposentador de Palacio.

8 *Diario de Madrid*, Sábado 26 de marzo, Lunes 4 de abril, y Domingo, 27 de marzo de 1803.

9 A.G.P. Fábrica de Cristales, legajo, 49, Miguel Cayetano Soler, Sr. conde de Montarco, San Ildefonso, 24 de agosto de 1803.

10 Como "grabador de láminas y de toda clase de dorados en cristal, e inteligente en dorados y barnices", el día 17 de mayo de 1804.

11 Temperamento que se demuestra en las informaciones que se remiten sobre sus violentos actos contra una madre y una hija que resultaron heridas con una espada, sobre pretexto del acusado de darlas una satisfacción. Problema que se resolvió con el pago de las costas procesales, de la curación y con un serio apercibimiento. A.G.P. Personal, caja 16860, exp. 13, 11 de marzo de 1819.

12 A.G.P. Fábrica de Cristales, caja 98. Salvador Duchen al Sr. Conde de Montarco, San Ildefonso, noviembre de 1804.

del horno, fueron motivos más que suficientes para que el director de la Real Fábrica Miguel Manuel Calvo rechazara sus consecutivas solicitudes. Una situación que produjo constantes enfrentamientos que derivaron en la expulsión final de Duchen del obrador en 1805, una vez que fuera acusado por el director de ausentarse sin licencia del obrador[13]. Tras su partida, las dos salas de dorado vuelven a unirse bajo la dirección de Patricio Sanz[14].

La información que disponemos sobre Duchen tras su expulsión del obrador resulta confusa, pues en sus memoriales de años posteriores en lugar de confesar que fue expulsado de la Real Fábrica de Cristales en 1805, declara en cambio que siguió trabajando hasta la llegada del gobierno francés en 1808, cuando se refugia en Portugal en la ciudad de Lisboa, donde siguió trabajando, pues conocemos que realizó una obra encargada por el Consul Pascual Tenorio Moscoso para la hermana del Rey[15]. Al terminar la guerra, suponemos que Duchen regresaría a España, consiguiendo, el 12 de septiembre de 1814[16], la plaza de disecador del Real Gabinete de Historia Natural[17]. Un año más tarde, la Sociedad de Amigos del País le honra con el título de Socio de Número[18], y el 21 de abril de 1819 por sus méritos alcanzados, los honores de grabador de cámara en oro sobre cristal, sustituyendo a Vicente Mariani[19]. Casa con Josefa Artal y fallece en Madrid, el 11 de marzo de 1837, dejando a su hijo, Juan José Duchen, a cargo del laboratorio de taxidermia del Real Gabinete.

En agosto de 1818 Duchen abre en Madrid con Pedro Mencía una escuela de dibujo y disecado de animales y plantas, bajo protección de la Sociedad de Amigos del País, ubicada en la antigua biblioteca que tenía la Sociedad en la Calle del Turco, en la planta baja de los antiguos almacenes de cristales[20]. Fueron comisionados como inspectores, primero Paron y Chimioni y, tras el cese de este último, Vallejo, y como protector José Mª Celay[21]. Un año más tarde, en 1819, Duchen y Mencía publican para la instrucción de sus discípulos una *cartilla de geometría aplicada al dibujo de adorno en general y particularmente al de vegetales"* y un *"primer cuaderno de los 8 que componían la cartilla de dibujo de adorno aplicado a los vegetales*; cartillas que fueron impresas en Madrid, con la ayuda de 2.000 rs. provenientes de los fondos de arbítrios piadosos. Ambas cartillas fueron dedicadas, como no podía ser de otra manera, a la Real Sociedad Económica Matritense [22].

---

13 A.G.P. Fábrica de Cristales, caja, 99, Miguel Manuel Calvo al Sr. Conde de Montarco, San Ildefonso, 11 de enero de 1805.

14 A.G.P. Fábrica de Cristales, legajo, 213 bis. Reglamento para unir las dos salas de dorar y pintar a molido y de dorar a pan a fuego y en frío. 7 de febrero de 1805.

15 A:G.P. Sección personal, caja 308, Salvador Duchen, Madrid, 8 de abril de 1816.

16 Museo Nacional de Ciencias Naturales, microfilm, 540. Oficio del duque de San Carlos al encargado interino del Gabinete de Historia Natural, aprobado de R.O. las cuentas y nombrado disecador a don Salvador Duchen, 1814, 12 de septiembre, Palacio.

17 "... en consideración al estudio particular que tenía hecho en este ramo y sus méritos contraídos..." Museo Nacional de Ciencias Naturales. Microfilm, rollo 60. Real Gabinete, 540. 12 de septiembre de 1814, Palacio.

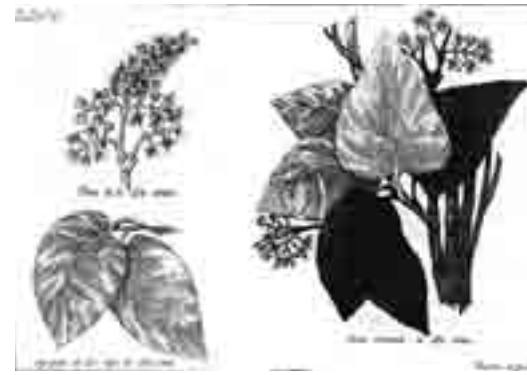
18 En el año 1817, Duchen intenta volver a trabajar, aunque sin éxito, en la Real Fábrica de Cristales, pues un nuevo competidor, en esta ocasión el inglés Thomas Hill, le arrebatará la plaza de esmaltador en una oposición celebrada en la Real Academia de San Fernando en ese mismo año. Archivo Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, 15-7/1.

19 A.G.P. Caja, 308/13. R.O. Conde de Miranda al Jumiller de Corps. Palacio, 21 de abril de 1819.

20 La Academia no hacía exámenes públicos y los alumnos abonaban 5 rs. cada dos meses. Hasta que no se perfeccionaban en la pizarra no pasaban al papel. Biblioteca Sociedad Económica Matritense, 302/4. Salvador Duchen, Madrid, 12 de abril de 1821.

21 A.G.P. Caja, 273/12. Agustín Pascual, censor, Madrid, 3 de julio de 1819.

22 El soberano Fernando VII y su esposa visitaron la Real Sociedad y la escuela de dibujo de Duchen el 18 de diciembre de 1824. Duchen presentó a SSMM las obras ejecutadas por sus alumnos. Biblioteca Sociedad Económica Matritense, 228. 20 de diciembre de 18924.



Figuras 1 y 2: Segunda *Cartilla de adorno a los vegetales*, Salvador Duchen y Pedro Mencía, Madrid, 1819. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

La segunda cartilla, de dibujo de adorno, que acabamos de mencionar, pensamos que es la que se conserva inédita en la Biblioteca Nacional de Madrid. Contiene 12 estampas, unas grabadas y otras litografiadas, e incluso algunas en color, además de tres páginas de portada, dedicatoria y advertencia[23] (Figs. 1 y 2).

La portada, enmarcada por una cenefa de palmetas, rosetas, pétalos y roleos vegetales, coloreada a mano con guache amarillo, lleva inscrito *cartilla de dibujo de adorno a los vegetales, con permiso superior, Madrid, 1819*. Esta disposición de portada, con cenefa perimetral vegetal, recuerda como veremos más adelante los cristales "églomisés" grabados por Duchen. En la contraportada aparecen los nombres de los autores, D. Salvador Duchen y D. Pedro Mencía y García y la dedicatoria *A la Rl. Sociedad Económica Matritense*. La tercera hoja lleva una advertencia al público que dice así, haciendo alusión a los fines pedagógicos por la que fue creada: *Esta cartilla no deberá el público detenerse en la delicadeza de su hermosura, sino por la franqueza de su trabajo copiado del natural facilitando a la juventud el medio más sencillo por las hojas perfiladas y metidas dentro de las figuras geométricas y las otras para ver como están ejecutadas las sombras para no preocupar la imaginación a la juventud. Dicha cartilla constará de 4 cuadernos como este, 2º cuadernos con adornos y 2º de grupos de flores.*

Cada lámina incluye tanto el perfil como el sombreado de distintas hojas y ramas de uno o varios árboles frutales, entre otros, del lilo, ciruelo, roble, guindo, castaño, álamo blanco, albaricoque, naranjo común dulce, etc.., se trata en definitiva de dibujos muy naturalistas, con gran profusión de detalles, persiguiendo siempre fines didácticos.

El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional tiene media encuadernación y papel verjurado crema con filigrana, marca romani. Las hojas conservan la huella de la plancha y en algunas ocasiones el sello circular de la B/N. Tres de los grabados fueron coloreados con guache de distintas tonalidades: la cenefa de la portada en amarillo, la lámina nº 5 con dos tonos de verde y lila, y la lámina nº 6, con dos tonalidades de verdes, marrón, azul claro y marrón amarillento. Duchen firmó en la parte inferior las láminas por él dibujadas, grabadas, o litografiadas, es decir, prácticamente todas.

[23] Elena Páez Ríos. *Repertorio de grabados españoles*, Ministerio de Cultura, Dirección General de BBAA, Archivos y Bibliotecas, 1981, pág. 307. Biblioteca Nacional, ER-950. Cartilla de dibujo de adorno aplicado a los vegetales. D. Salvador Duchen de Princi y D. Pedro Mezquía, Madrid, 1819.

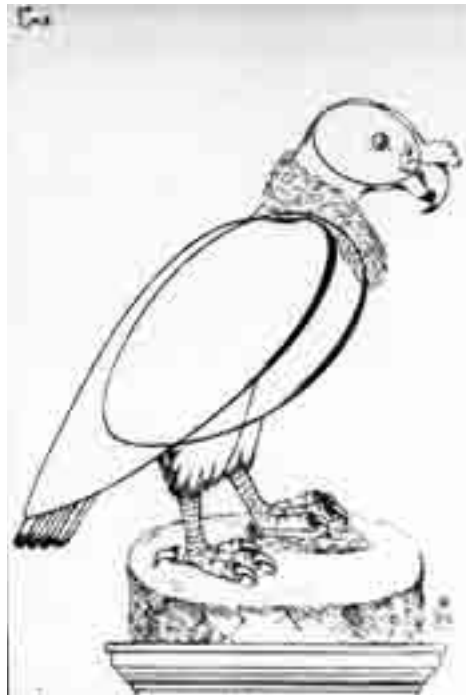
Aunque no hemos localizado la primera cartilla que Duchen realizó sobre geometría aplicada al dibujo de adorno, por el contrario, hemos hallado en la Biblioteca Nacional una tercera cartilla también inédita y fechada en 1827, titulada: *Cartilla de aves del Real Gabinete de Historia Natural* que Duchen dedicó al soberano Fernando VII[24] y que fue destinada también a la misma escuela. Este ejemplar, con papel más grueso y tosco, parece ser una reproducción de una litografía, debido a que las hojas no conservan la huella de la plancha. Contiene 12 láminas, con portada, índice y advertencia. La hoja de la portada, haciendo alusión al tema tratado en la cartilla, aparece muy adornada con dos cabezas de carneros alados con cuerpo escamado y aletas, además de cabezas de aves e insectos, acompañados de motivos de plumas y hojas de acanto formando roleos. En disposición centralizada se puede ver dos reservas, la principal, en forma de venera, aparece flanqueada por dos angelitos alados portando delfines conteniendo el título de la cartilla: *Cartilla de aves del Real Gabinete de Historia Natural* y la dedicatoria: *dedicada al Rey N.S. D. Fernando VII, que dios guarde muchos años*. La segunda reserva, más sencilla que la anterior, lleva los nombres de los autores: *por D. Salvador Duchen y Poyo del Princi*, (por primera vez Salvador Duchen firma con Poyo del Princi) *grabador honorario y pintor de cristales transparentes al estilo inglés por S.M., Socio de mérito de la Real Sociedad Matritense, y otras y Disecador del Real Gabinete de Historia Natural. Año de 1827* (Fig. 3). La segunda hoja se compone de un índice con los nombres de los distintos huesos de los esqueletos, numerados del 1 al 31 (Figs. 4,5 y 6), enmarcados por un cortinaje portado por un gran águila con alas desplegadas. La hoja de advertencia detalla que los nombres de los animales aparecen en castellano y en latín, según se encuentran numerados en el Real Gabinete de Historia Natural y que sus fines son meramente didácticos, enseñar a dibujar de forma sencilla la anatomía comparada de los animales, no sólo su aspecto exterior, sino también su esqueleto y perfil. Se representan hasta tres tipos de buitres, el normal, el negro y el rey de los buitres, todos ellos sobre pedestal y en una disposición de perfil, como si se tratara de animales disecados, copiados de los existentes en el Real Gabinete. Todas las láminas litografiadas por Duchen fueron firmadas en la esquina derecha.

Persiguiendo los mismos fines pedagógicos, Duchen presentó a la Sociedad para el estudio de su escuela otras dos litografías de un capitel jónico y otro corintio compuesto, cuyos dibujos originales aún se conservan inéditos en la Biblioteca de la Real Sociedad Económica Matritense[25]. Ambos dibujos se encuentran firmados por Salvador Duchen. El capitel compuesto lo forman dos filas de hojas de acanto muy naturalistas, fuste acanalado y equino también con volutas, ovas y flechas, rematado todo ello por una sencilla moldura convexa. Hojas que nos hacen recordar las que aparecen en la lámina nº 4 de la primera cartilla de adornos de vegetales que realizó Duchen en 1819 y vimos anteriormente. El capitel jónico es estriado, con aristas muertas y con volutas en el equino, además de ovas y flechas, y se encuentra rematado por un ábaco decorativo con motivos vegetales (Fig. 7).

En el año 1821 la lista de discípulos matriculados en la academia de Duchen sumaban un total de cinco alumnos en disecado, 27 en el ramo de adorno, cuatro alumnos en el de sordomudos y cuatro discípulos "de temporada". A la academia acudían sobre todo pintores y dibujantes iniciados, grabadores, ebanistas, disecadores o estampadores. Para impulsar el fomento y el progreso, la Sociedad se encargaba de nombrar una comisión cuyo objetivo era examinar los trabajos y premiar a los alumnos más aventajados, como fue el caso de la comisión celebrada en noviembre de 1822, cuando el Presidente de la Sociedad hizo entrega, en junta ordinaria del 22 de junio de ese mismo año, a cada uno de los cuatro alumnos premiados Francisco de Iribarren, Eusebio Rey,

[24] Biblioteca Nacional, ER. 2799.

[25] Biblioteca Sociedad Económica Matritense, legajo, 299/1. Luis Fernández, Madrid, 17 de enero de 1821.



Figuras 3, 4 , 5 y 6: Tercera *Cartilla de aves del Real Gabinete de Historia Natural*, 1827: portada, esqueleto, perfil y cuerpo del "Rey de los Buitres". Salvador Duchen. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

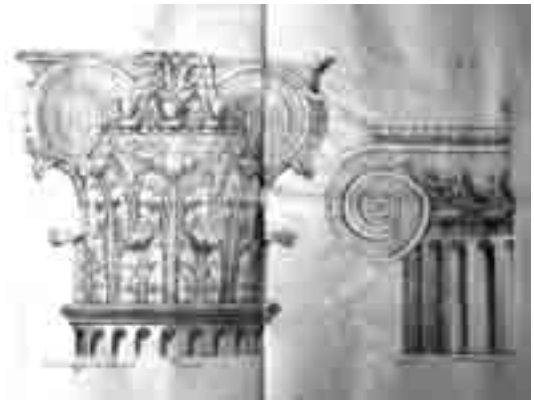


Figura 7: Dibujos de capiteles. Salvador Duchen. Biblioteca de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.

Figura 8: Dibujo de Manuel de Rojas, discípulo de Duchen. Biblioteca de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.

Figura 9: Dibujo de greca. Salvador Duchen. Biblioteca de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.

Santiago García y Fernando Rodríguez una medalla de plata de peso de dos onzas y la certificación honorífica correspondiente, como así lo indicaba la noticia publicada en el periódico "El Universal", del viernes 21 de noviembre de 1822[26].

En otras ocasiones, los mejores trabajos de los alumnos se ofrecían como regalo a distintas personalidades influyentes de la época, como fue el caso de dos urnas de pájaros y varios dibujos de cuadrúpedos y aves que fueron donadas al Infante D. Francisco de Paula, en el año 1821[27].

En la Biblioteca de la Sociedad Económica Matritense se conservan dos dibujos inéditos vinculados a la labor pedagógica de Duchen, el primero de ellos, de uno de los alumnos más aventajados de la escuela, llamado Manuel de Rojas, como así indica una inscripción que aparece al pié del dibujo (Fig. 8): *lo dibujó Manuel Rojas, discípulo de Duchen*, se compone de un motivo vegetal de hojas de acanto estilizadas que parecen brotar de un cuerno de la abundancia, donde aparece enrollada una serpiente tentada por un ramo frutal. El segundo dibujo (Fig. 9), en este caso firmado por Duchen, ilustra como motivo principal un detalle de un friso con roleos de acantos y

[26] Biblioteca Nacional, microfilm, 739.

[27] Biblioteca de la Sociedad Económica Matritense, 302/5, 18 de mayo de 1822.

Figura 10: Églomisé con la *familia real de Carlos IV*. Salvador Duchen, 1805. Museo de Artes Decorativas de Praga.

Figura 11: Placa églomisé de *Isabel Francisca Braganza*. Salvador Duchen, circa 1818. Colección particular.

Figura 12: Placa églomisé de *Nuestra Sra. del Socorro del Honrado Concejo de la Mesta*. Salvador Duchen. Colección particular.

niño en el lado opuesto con una urna funeraria. Todo ello enmarcado por una cenefa de motivos vegetales inconclusa, muy similar a la greca que aparece en la cartilla de Duchen, de 1819, que vimos anteriormente.

En el año 1823 la escuela de dibujo de Duchen se separa de la protección de la Sociedad Económica Matritense para vincularse a la protección del Ayuntamiento de la Corte de Madrid, con la obligación de enseñar hasta 60 discípulos y la dotación anual de 200 ducados. Desconocemos el motivo por el cual Duchen decide desvincularse de la Sociedad Económica[28]. En cualquier caso, en diciembre de 1834, la Sociedad por escasez de espacio le obliga finalmente a desalojar los locales que le fueron concedidos para la docencia[29].

Una vez vista la actividad pedagógica de Duchen pasamos a conocer su faceta propiamente artística que conocemos a través de la documentación:

En una carta escrita por Duchen el 28 de marzo de 1819, solicitando la plaza de dorador y grabador honorario de Cámara, detallaba las obras por él ejecutadas[30]: ... *los retratos de VM* (medallones) *y de sus Augustos Padres, como también todos los adornos de las camas mandadas hacer por D. Andrés del Peral para el primer enlace de VM* (Fernando VII), *los de la sillería y cristales del coche construido en casa de Don Fernando Duran con el mismo objeto para la hermana de VM*, *la Sra. Reyna de Etruria* (Dña. Mª Luisa de Borbón)*, con otros varios trabajos de la misma especie que existen en la Real Casa del Labrador del Sitio de Aranjuez, construidos por el exponente* (Duchen) *por encargo de D. Felipe Viergol a indisposición de D. Vicente Mariani, grabador y dorador honorario de Cámara en dicho ramo, y últimamente los adornos de los cristales hechos para el coche construido por Ysidoro Guerra en el año 1816 para el Srem. Señor Ynfante d. Carlos...*[31].

[28] Biblioteca Sociedad Económica Matritense, legajo, 312/3. Madrid, 17 de enero de 1823.
[29] Biblioteca Sociedad Económica Matritense, legajo, 312/3, Junta de 6 de diciembre de 1834.
[30] A.G.P. 308/13. Salvador Duchen del Princi, S/F, S/F.
[31] A.G.P., 308/13. Salvador Duchen del Princi, Madrid, 28 de marzo de 1819.

Efectivamente, entre la documentación consultada en Palacio del año 1805 aparece el encargo a Duchen de dos medallones "églomisés" con los retratos en oro de la familia real de Carlos IV, con su esposa, Mª Luisa de Borbón, y sus cinco hijos, en primer plano Fernando, Príncipe de Asturias, seguido por la Infanta Mª Luisa, la Infanta Mª Isabel, el Infante D. Carlos Mª Isidro y, por último, el Infante D. Francisco de Paula[32]. Uno de estos medallones (Fig. 10) se conserva en el Museo de Artes Decorativas de Praga y según hemos comprobado en la documentación fueron realizados por Salvador Duchen en 1805 y valorados en la época en 2.000 rs.; obras que fueron presentadas a la Sociedad Económica Matritense y finalmente premiadas[33]. El grupo familiar aparece según la tradicional disposición de las medallas, es decir, de perfil, con una perspectiva en diagonal. En la Biblioteca Nacional existe un grabado anónimo con una representación muy parecida[34], lo que nos puede llevar a pensar que ambas obras fueran posiblemente realizadas por la misma mano. En la misma Biblioteca existe otro grabado con idéntica composición, realizado por el grabador francés Jean Baptiste Donas Roch, originario de la ciudad de Angers[35]. Representa un modelo iconográfico prácticamente idéntico con algunas pequeñas diferencias en algunos detalles de la ropa y tocados. El grabado de Donas Roch se encuentra rodeado por la inscripción *FAMILIA REAL DE ESPAÑA*, frase que también aparece a plumilla en el anverso del medallón de Duchen. Con una representación también muy parecida al medallón de Duchen existe una placa de bronce fundido en la colección Juan Claudio de Ramón,[36] con la diferencia de incluir en este ejemplar un sexto personaje, la Infanta Mª Amalia, que no aparece en los medallones anteriores.

Entre la documentación del año 1806 hemos encontrado el encargo de Vicente Mariani a la Real Fábrica de dos cristales para grabarlos y dorarlos según su propio dibujo, destinados a la Casita del Labrador de Aranjuez[37]. Eglomisés que bien pudieron ser los de las chimeneas de mármol blanco de la planta principal de las salas del Billar o Brambilla, representando dioses y temas mitológicos, combinados con motivos imperio de candelieri y medallones, al más puro gusto "etrusco", o los del gran reloj de caoba con maquinaria de Manuel de Rivas, decorado también con ricos églomisés de la misma sala del Billar, obras hasta ahora atribuidas al grabador sobre oro de Cámara Vicente Mariani y donde Duchen participó muy de cerca sustituyéndole durante su convalecencia.

Según el mencionado escrito, Duchen colaboró también en el taller real de grabadores sobre oro para decorar las camas construidas para el enlace de Fernando VII, entonces Príncipe de Asturias, con Mª Antonia de Nápoles, acontecido en 1802, así como en los églomisés de la sillería y cristales del coche que fueron construidos para el mismo festejo en casa de D. Fernando Duran, destinados a la reina de Etruria. Dato que viene a demostrar que Duchen antes de trabajar en la Real Fábrica de Cristales trabajaría muy posiblemente en los talleres reales como dorador, junto a otros grabadores sobre cristal.

Si estos fueron los "églomisés" donde Duchen declaraba haber participado, analizaremos a continuación las obras que le hemos podido atribuir hasta el momento actual:

---

32 PASTOR, P., "Las Reales Fábricas de Cristales de San Ildefonso", *Jornadas sobre las Reales Fábricas,* Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2004, pp. 201-225.

33 Uno de estos medallones se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de Praga.

34 B.N. Sig. 1712/65.

35 B.N. Sig. 1712/63.

36 Catálogo: *1802. España entre dos siglos y la devolución de Menorca.* Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, MAN, 2003, pág. Cat.56.

37 A.G.P. Libro de Registro, nº 4.358. Madrid, 20 de julio de 1806. "Para la Real Servidumbre de S.M. en la Casa del Labrador se necesita dos cristales del tamaño que dirá Vicente Mariani, dador de éste, para grabarlos y dorarlos según el dibujo que presentará a V.E."

Figura 13: Placa églomisé de *Wellington*. Salvador Duchen. Colección particular.

Figura 14: Grabado de *Wellington*. Jose Henrique Da Silva. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Una placa de vidrio églomisé grabada sobre oro firmada por Duchen enmarcando el busto de la reina Madre Isabel Francisca Braganza, esposa de Fernando VII, grabado por Rafael Estevé según dibujo de Vicente López (Fig. 11). Compuesta por un gran óvalo central de palmetas y otros motivos florales con elementos geométricos que funcionan como enmarcamiento del retrato de la reina y una doble greca perimetral rectangular, con los anagramas de María Isabel y Francisca Braganza a ambos lados, izquierdo y derecho. En la parte inferior, la greca se interrumpe mediante un rectángulo que encierra una alegoría funeraria, un cenotafio entre árboles y dos ángeles arrodillados portando un ungüentario y un quemador de perfumes. Bajo el óvalo aparece la inscripción, en letra cursiva, *María Isabel Francisca de Braganza, reina de España*, y bajo la alegoría, en el lado izquierdo, la firma de Duchen. Por su carácter claramente funerario parece ser una obra que le fue encargada inmediatamente después del fallecimiento de la reina, acontecido en el año 1818. La placa, de 54 x 43,5 cm., conserva su marco original en madera negra con filos dorados y pertenece en la actualidad a un coleccionista privado, al igual que las placas que estudiaremos a continuación.

Dentro del ámbito piadoso habría que destacar una placa de vidrio églomisé 42x33 cm. firmada también por Duchen enmarcando la imagen de Nuestra Sra. del Socorro del Honrado Concejo de la Mesta. Se trata en esta ocasión de un raro églomisé plateado, formado por un octógono rodeado de motivos florales estilizados. En la parte superior aparece un escudo de cortinaje con el ojo de Dios coronado por laureas y en la parte inferior otro con la leyenda: *Nuestra Señora del Socorro que se venera en el Convento de Capuchinos de Sevilla*. Marco de época en caoba, con filo y rosetas en latón[38]. La imagen de la Virgen con el niño fue también dibujada por Duchen inspirándose en el cuadro de

[38] La placa fue subastada en la Sala Retiro de Caja Madrid en la subasta extraordinaria celebrada el 10 y 11 de marzo de 2004 quedando retirada. Catálogo Subasta Extraordinaria, Sala Retiro, 10 y 11 de marzo, 2004, lote 770, pág. 141.

Figura 15: Placa églomisé de *San Antonio con el Niño.* Salvador Duchen. Colección particular.

Imagen 16: Placa églomisé de la *Purísima Concepción*. Colección particular.

Murillo de la *Virgen con Niño* como se indica en la inscripción. La firma de Duchen aparece en esta ocasión en el lado derecho (Fig. 12).

Uno de los églomisés de carácter alegórico más interesantes de Salvador Duchen con que contamos es una alegoría triunfal militar personificada en Wellington[39] (Fig. 13). La composición sigue el conocido fresco de *La Aurora* del Palazzo Pallavicini, de Roma, pintado por Guido Reni[40], con ciertas variaciones. Siguiendo a este pintor, Duchen mantiene la escena del carro tirado por dos caballos sobre nubes, rodeado por figuras femeninas danzantes representando las Horas, aunque en menor número y el amorcillo, con la antorcha encendida sosteniendo también las riendas, representado a Phosphoros. A diferencia del fresco de Reni, se añade la figura de un perro tumbado símbolo de la fidelidad y una niña portando una rama de laurel símbolo de triunfo o gloria. El cambio lógicamente más significativo es la sustitución del dios Apolo, por la figura del nuevo "héroe mítico" de Wellington que se presenta en el carro, de pie y volteado tres cuartos, mirando al frente. En su mano derecha sujeta un plano enrollado y en la izquierda posa su mano sobre la empuñadura de un sable. El personaje viste uniforme militar portugués compuesto por una casaca de gala con banda y condecoración de placa con ráfagas, siguiendo la iconografía de estampas portuguesas contemporáneas.

[39] Placa de vidrio octogonal con marco de madera de caoba rectangular, con cuatro rosetas metálicas en sus esquinas. Medidas: 32 x 54 cms. La placa se protege en su parte posterior con una tela de seda verde labrada con motivos florales. El fondo de la escena se rellena con pintura en frío, posiblemente temple azulado marmoleado. Duchen grabó su firma con *D.S. Duchen lo grabó y doró* en una zona próxima al perro. Esta placa apareció por primera vez en la Subasta parisina del 12 de diciembre de 2001 de Drouot-Richelieu, lote nº 4, como "Allegorie au Trionphe de Wellington". Dos años más tarde, la misma placa salió en la Sala de Subastas Segre de Madrid, de diciembre de 2003, lote nº 33, incorrectamente atribuida como una "Alegoría de Carlos XIV de Suecia".

[40] Stephen Pepper. *Guido Reni*, pp. 228-229, 1984.

Nos referimos a estampas grabadas por el italiano Francesco Bartolozzi[41], unas dibujadas por el pintor italiano Domenico Pellegrini[42], y otras por el portugués Jose Henrique Da Silva[43] (Fig. 14), siguiendo como vemos fielmente la imagen creada de Wellington por este último[44].

En este ambiente artístico portugués[45] habría que situar la estancia de Duchen en Lisboa que coincide con un momento histórico singular de celebración por las primeras victorias militares en la Península contra las tropas francesas y lógicamente habría que situar también la realización de esta placa[46].

Aunque no esta firmada, podemos atribuir a Duchen también esta otra placa de San Antonio con el niño (26,5 x 22 cm.) (Fig. 15). Tiene marco de palo de santo de gran calidad, con incrustaciones de bronce y ébano, rematado en el exterior por una moldura de bronce lisa y en el interior con una moldura de perlas de bronce. En las dos esquinas superiores conserva dos mascarones de bronce. El motivo principal es un bordado representando a San Antonio de rodillas en el momento de aparecérsele el niño Jesús sobre el libro. La placa églomisé aparece aquí a modo de ancho marco de flores estilizadas muy semejantes a la greca de Ntra. Sra. del Socorro de la Mesta, aunque en este caso con tres óvalos con fondo azulado cobijando emblemas alusivos al mar: dos anclas cruzadas con dos pendones con el escudo de España en el óvalo superior, barco navegando en el derecho y torreta con fondo marino en el óvalo izquierdo. Dos flores de lis aparecen en las dos esquinas superiores. Bajo la escena aparece un cartel con la inscripción: *Al Sermo. Sr. Ynfante D. Antonio dedica esta labor suya la Condesa de Castroterreño*[47]. No olvidemos la afición del Infante D. Antonio Pascual, cuarto hijo de Carlos III, por la costura y el bordado.

Para finalizar, un "églomisé" atribuible al entorno de Duchen es la placa de la Purísima Concepción (53 x 42 cm.) (Fig. 16). Tiene marco de época de madera de frutal y chapa trasera de pino. Conserva en las dos esquinas inferiores dos remaches o aplicaciones circulares de metal. Se trata de la imagen de la Purísima Concepción con sus atributos, es decir, con doce estrellas formando un nimbo entorno a su cabeza, la luna en cuarto creciente, la flor de azar, la palma y el espejo de pureza con el mismo fondo marmoleado en azul claro y obscuro que la placa de Wellington, salpicado en esta ocasión de pequeñas flores plateadas. Los atributos más relevantes e identificativos aparecen en oro (corona de estrellas, manto, espejo, cartela, flores de azar y palma), mientras que el resto aparece en plata. Bajo la Virgen se puede ver una cartela lazada con la inscripción *LA PURISIMA CONCEPCIÓN.* Imagen que nos recuerda a la de la Inmaculada Concepción del Escorial de Murillo, (Museo del Prado). Una greca vegetal sinuosa recorre el perímetro de la placa alternando pequeñas flores, con hojas de roble. En la parte inferior izquierda de la greca se puede leer grabada la inscripción *1815 en S. Yldefonso*. Aunque se ha perdido la firma, la inscripción hace alusión al año y al lugar donde fue realizada.

---

41 Ernesto Soares, *Francisco Bartolozzi e os sus discipulos em Portugal*, 1930.

42 Freeman O´Donoghue, *Catalogue of engraved British Portraits*, London 1908; Elena Páez Rios, *Iconografía britana, catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1948, Biblioteca Nacional, IBR 2931. Welington, Pellegrini pinxit/F. Bartolozzi sculp. 1810.

43 Freeman O´Donoghue, *Catalogue of engraved British Portraits*, London 1908; Ernesto Soares, Francisco Bartolozzi e os sus discipulos em Portugal, 1930, pp.24-25; Elena Páez Rios, *Iconografía britana, catálogo de los retratos grabados de personajes ingleses de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1948, Biblioteca Nacional, IBR 2932. Welington, pintado por H.I. da Silva pinx / F.Bartolozzi sculp a Agua forte.

44 Nuestro especial agradecimiento a Juan Herranz por su colaboración en la documentación de esta placa.

45 No olvidemos que Francisco Bartolozzi acepta el cargo de Director de la Academia Nacional de Lisboa en 1802, se vincula con la imprenta regia, y es el introductor y difusor en Portugal del nuevo método de grabado punteado.

46 No debe ser fruto de la casualidad que Duchen reconociera que fuera condecorado con las cruces de Bailén y Albuera, dos importantes batallas de las guerras napoleónicas y la mención de que Luis XVIII le distinguiera con la flor de Lis, rey que fue instaurado tras la derrota de Napoleón en 1814 que reinó entre 1814 y 1830.

47 La Duquesa de Castroterreño fue socia de honor y mérito de la Real Sociedad Económica Matritense y el 17 de febrero de 1801 pronuncia un discurso denominado: "Elogio de la Reina nuestra Sra".

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# IMAGEN Y PODER. LA PINTURA VALENCIANA EN LA ÉPOCA DE FERNANDO VII (1814-1833): DE LA ALEGORÍA A LA PINTURA CONMEMORATIVA

ESTER ALBA PAGÁN
Universitat de Valencia

El regreso a España del monarca Fernando VII, después de haber permanecido retenido por Napoleón en Valencay, supuso no sólo la restauración de la monarquía absoluta sino también la constitución de un ideario imaginado en el que se fragua en la conciencia colectiva del pueblo la imagen heroica del monarca. En este contexto de exaltación sentimental se inserta la abundante producción de pinturas que se realizaron en estos años. La Casa Real, a través de una real cámara de pintores renovados, Vicente López, José Aparicio, Madrazo, etc., se empleó activamente en reconstruir la imagen de la monarquía. El presente estudio propone una lectura de la pintura valenciana posterior a la restauración de Fernando VII en su contexto histórico, atendiendo especialmente a las cambiantes circunstancias políticas del momento y a la doble función de este tipo de pintura dirigida a obtener el favor real y exaltar la imagen del monarca. En los años de la Guerra de la Independencia, pero especialmente en el momento del regreso de Fernando VII asistimos a una abundante producción de imágenes visuales y de conceptos e ideas en torno a los que se aglutinan las representaciones simbólicas del monarca restaurado en el trono. Las obras de los primeros años del reinado fernandino constituyen una excelente muestra del tipo de pintura dedicada a la propaganda política de la época, inserta en un contexto de exaltación sentimental, ante el regreso del monarca[1]. En los primeros años de la restauración son frecuentes las obras de carácter conmemorativo y alegórico alusivas a la entrada triunfal de Fernando VII en España. Este carácter volverá a repetirse en el momento de la segunda restauración fernandina tras el Trienio Liberal (1820-1823).

Muchos fueron los pintores que aprovecharon el momento para realizar obras con la finalidad de conmemorar el hecho histórico, pero también con la intención de obtener el favor real y un posible nombramiento como pintor de cámara. En estas imágenes cobró fuerza la idea "mesiánica"[2] del

[1] En concreto, utilizando las palabras de Manuel Moreno, contribuye a la "fabricación" de la imagen del monarca como el *Deseado*, como un nuevo héroe contemporáneo junto al pueblo que había luchado por su causa. MORENO ALONSO, M., "La "fabricación" de Fernando VII", *Ayer*, 200, nº 41, pp. 17-41, analiza el tratamiento historiográfico de la figura del monarca. A la imagen negativa de Napoleón y lo francés habría que oponer sin duda el proceso de mitificación positiva de Fernando, cuya cautividad no hace sino engrosar las virtudes que se arrebatan a los franceses: el héroe cautivo, piadoso, patriota, etc. Una imagen interesante, en ese sentido, es la que nos ofrece el grabado *La valiente, fiel y constante España*, de la Biblioteca Nacional, en la que un victorioso Fernando VII es llevado en triunfal carroza, junto a la alegoría de la monarquía, aplastando a los enemigos de la patria, mientras unos putti atosigan con sus lanzas a los animales símbolo del enemigo francés y el león de España abate con su garra al águila napoleónica.

[2] Para la realización de estas obras los pintores se valieron de la aureola del monarca cautivo que revestía la figura de Fernando VII y que acaparaba prácticamente todo el espacio del imaginario político. Así lo muestran las numerosas láminas que se

Figura 1. Vicente López, *Fernando VII, con uniforme de Capitán General,* 1814. Museo del Prado.

regreso del rey, que se convirtió en símbolo no sólo de la monarquía restaurada, sino también de la llegada de una paz y estabilidad ansiada por el pueblo, lo que explica su exaltada demostración de afecto al paso de la comitiva real camino de la Corte.

El paradigma de este arte conductista y panegírico es, sin duda, el pintor valenciano Vicente López Portaña quien precisamente sería elegido, tan sólo un año después de su regreso, por el propio monarca como primer pintor de Cámara. En Valencia el monarca tendrá la oportunidad de conocer al que más tarde nombrará primer pintor de cámara, el académico Vicente López Portaña[3]. En la visita que el rey realiza al Ayuntamiento de Valencia pudo contemplar el fastuoso retrato de *Fernando VII con el manto de la Orden de Carlos III,* que López pintó para el Municipio en 1808. En este retrato un favorecido Fernando VII, en posición gallarda y heroica, se sitúa ante un rico y lujoso escenario. Es, sin duda, el primer gran retrato oficial de aparato de Vicente López, del que se realizaron varias copias o réplicas -las más conocidas son las de Xátiva, y Alicante, y

distribuyeron por la península en las que se representaba la prisión sufrida por Fernando VII en tierras francesas, como la ilustración grabada de *Fernando VII en la prisión de Valençay*, del Museo Histórico Municipal de Cádiz.

[3] En 1814, en el momento en que Fernando VII vuelve a España, y visita Valencia, Vicente López se encontraba en esta ciudad, participando en la gestación de las decoraciones efímeras de la ciudad, donde el rey según BOIX, V., *Noticia de los artistas valencianos del Siglo XIX*, Valencia, 1877, p. 43, algo taxativo, le obligó a regresar a Madrid como primer pintor de Cámara, con el cargo de enseñar los principios de arte a la reina Mª Isabel de Braganza y después a Mª Josefa Amalia de Sajonia, siendo nombrado individuo de mérito en 4 de diciembre de 1814 por la Academia de San Fernando. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX,* Madrid, 1883-4, p. 388.

la de la colección madrileña de la marquesa de Argüelles-[4]. Se trata de un retrato tradicionalista que agradó tanto a Fernando VII que supuso el inmediato nombramiento de López como pintor efectivo de cámara, y el encargo de dos retratos, uno suyo, vestido con uniforme de Capitán General (Fig. 1), y otro de su hermano el infante, Carlos Mª Isidro. Esta anécdota hacía preludiar la estética artística que el rey iba a potenciar en la corte.

Efectivamente, la corte de Fernando VII instaurará en Madrid un estilo artístico tradicional, consecuente con los valores reaccionarios que representaba y con la recuperación de los anteriores valores del Antiguo Régimen, completamente opuesto a las nuevas ideas morales, éticas y políticas forjadas en las corrientes del pensamiento liberal, e incluso revolucionario. Así, la máxima expresión de esa política artística será la elección como primer pintor de cámara de Vicente López, en 1815, formado en los gustos del tardobarroco. La instalación de la corte real en Madrid y la normalidad de las actividades palatinas supondrán la organización de la Real Cámara y la depuración política de todo aquel personal de palacio sospechoso de colaborar con el gobierno intruso. Con ello, será necesario comenzar a organizar y difundir la imagen del monarca, a partir de los modelos propuestos por López, y consolidar la posición de la monarquía en el reino, tras seis años de contienda. Para ello, la propaganda política pondrá a su servicio todos los recursos a su alcance, entre ellos las diferentes manifestaciones artísticas que a través de la imagen consolidaban y proporcionaban una ilusión de poder y autoridad.

Sin embargo, las primeras obras artísticas de contenido alegórico o político no se deberán precisamente a encargos reales, sino a planteamientos originales de los artistas, realizados en la mayoría de las ocasiones con la clara intención de adular al monarca y así obtener el tan ansiado nombramiento cortesano. Un primer ejemplo de este tipo de obras, será el dibujo, realizado en 1814, por Vicente López, *Alegoría del retorno triunfal de Fernando VII tras la guerra de la independencia*, grabado por Tomás López Enguídanos (1773-1814). En esta composición se hace evidente el fin propagandístico y laudatorio en aras de la legitimidad de la monarquía borbónica española, realizada con un lenguaje estético totalmente alegórico[5], aunque en nuestra opinión en esta obra, sin duda una de las primeras obras que López realiza para el monarca, se hace ya patente una clara intencionalidad conmemorativa, como demuestra la elección del obelisco o pirámide. Similar iconografía, aunque de estética diferente *Las Glorias de España,* de José Aparicio constituía un cuadro de alta significación política, en el que aparecían figuras alegóricas personificando a todas las provincias españolas, manifestando su lealtad, en defensa del legítimo titular de la Corona durante la invasión francesa de 1808[6]. Ambos compartían un claro fin propagandístico y

---

[4] Museo Municipal de Xátiva (Valencia, óleo sobre lienzo 2,40 x 1,16), Diputación provincial de Alicante (Nº Inv. 125; óleo sobre lienzo 1,31 x 1,08 (óvalo), (Col. Particular, óleo sobre lienzo 1, 28 x 1, 00).

[5] BARCÍA A.M., *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba.* Madrid, 1906, pp. 411-413, nº 4140. Este espectacular dibujo representaba la insurrección del pueblo de Madrid en 1808 y "al pie se ve la villa de Madrid en figura de una matrona, afligida y apoyada en su escudo, y sobre ella recostada la inocencia en acción del mayor dolor y abatimiento: el zócalo y urnas están adornados de baxos relieves alusivos al asunto; sobre él se leva un pedestal en que descansa una pirámide sostenida de cuatro leones como emblema de la fuerza y solidez de esta gran Monarquía, y grabado en ella las principales épocas de los acontecimientos políticos; en su base están colocados los retratos de nuestro amado Rey y Señor Don Fernando VII, y Jorge III de Inglaterra y el Príncipe Regente de Portugal, sostenidos por la Paz y la Amistad; y en los frentes de los lados un escudo y en él entrelazadas las banderas de las tres naciones, en señal de la triple alianza. En el centro del pedestal está un baxo relieve con dos globos enlazados y dos manos unidas para demostrar que ambos hemisferios componen un solo estado, y encima las armas de la Iglesia Romana en señal de ser la única Religión de la nación...".

[6] El cuadro, destruido tras ser depositado en los salones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, hoy es conocido únicamente a través del grabado de Bartolomeo Pinelli del que se conoce un ejemplar en el Museo del Prado. El cuadro perteneciente a las colecciones reales pasó a formar parte del Museo de pinturas del Rey, hoy Museo del Prado, hasta que en 1886 fue depositado en los salones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela. La humedad y el mal trato destruyeron completamente la pintura; DÍEZ GARCÍA, J.L. *La pintura de Historia del Siglo*

Figura 2. Vicente Rodés. *España coloca en el trono a Fernando VII*, 1818, Museo de Bellas Artes de Valencia.

laudatorio hacia la figura de la legitimidad de la monarquía borbónica española. De espíritu similar, aunque con variaciones interesantes, el grabado de Joan Masferrer, *Levantamiento simultáneo de las Provincias de España contra Napoleón en 1808*, presenta a las distintas provincias españolas, representadas con sus trajes típicos, alzadas en armas para defender a la monarquía española. Ésta, personificada en una matrona con corona que sujeta el busto de Fernando VII, es derribada por un francés mientras que un representante del pueblo la sujeta con su mano. A sus pies como preludio de la victoria, el león de España abate al águila imperial. A estas obras hay que añadir el cuadro alegórico realizado por Vicente Rodés, *España coloca en el trono a Fernando VII,* del Museo de Bellas Artes de Valencia (nº Inv. 654) (Fig. 2), realizado en 1818, que presenta una fuerte carga simbólica. Una de las pocas obras de este género que se realizarán en el seno de la Academia, y que muestra el espíritu global que en estos primeros años manifiesta el deseo de la representación áulica del soberano.

*XIX en España.* Cat. Exp., Madrid, 1992, pp. 72-73. Aguafuerte y aguatinta, grabado de contorno 402 x 513 mm, de Bartolomeo Pinelli, según pintura de José Aparicio, *Las Glorias de España.* Inscripción: "J. Aparicio inventó y pintó/ año 1814.- B. Pinelli lo gravó". Madrid, Museo Nacional del Prado (IGMP 1585). Al pie aparece la inscripción: "La Nación Española invadida pérfidamente en 1808 por Napoleón Bonaparte, se arma, combate y vence, en defensa de su REY, de su RELIGIÓN y PATRIA/ El Autor con el objeto de inmortalizar la gloria de su Nación ofrece dar al público otros diversos grabados al aguafuerte que presenten las acciones mas interesantes de la última guerra". Así pues, la intencionalidad del grabado de Pinelli no era otra que difundir al público general el mensaje implícito en la obra de Aparicio. Cuadro que fue valorado, en 1834, en 70.000 reales, lo que demuestra la alta estima que gozó en su día.

Idéntico carácter presenta el cuadro realizado, en Valencia en 1814, por Miguel Parra para conmemorar el *Paso del río Fluvià por Fernando VII en su regreso a España,* que como el resto de la serie que realizará este pintor se encuentra en la actualidad en Patrimonio Nacional. Su realización se debe, igualmente, al interés por buscar el favor real y obtener el nombramiento como pintor de cámara, máxima aspiración de todo artista de la época[7]. Al parecer, fue el propio Vicente López, que además de su maestro era por aquel entonces su cuñado[8] y que ya ocupaba el cargo de primer pintor de cámara, quien se encargó de introducirlo en la Corte. Con esta intención, Parra entregó al monarca, a su paso por Valencia, el lienzo que representa *El paso del río Fluvià por Fernando VII en su regreso a España*, obra que le valió el nombramiento de Pintor Honorario de Cámara en 1815[9]. Tras este primer lienzo, Parra realizó la *Entrada triunfal del Fernando VII en Valencia* y, gracias a la intervención de Vicente López, consiguió asegurar su vinculación a la corte mediante el encargo de ejecutar otros cuadros del mismo carácter que completaran la serie de entradas triunfales de Fernando VII en 1814, obras que realizaría desde Valencia debido a sus obligaciones familiares[10] y por las que recibiría una pensión de 600 ducados anuales. Al parecer, de los restantes lienzos de esta serie formada por *La entrada de Fernando VII en Zaragoza*, *El Paso de Fernando VII por San Felipe*, *Fernando VII a su paso por Chinchilla* y *La entrada de Fernando VII en Madrid*, Parra sólo llegó a realizar el primero, que concluyó en 1818.

El primer lienzo de la serie, concebido como una gran composición escenográfica, muestra el preciso momento en que el cortejo de Fernando VII, - la comitiva real llegó escoltada por Suchet con su estado mayor y un escuadrón de granaderos imperiales-, cruza el paso fronterizo del río Fluvià, donde es recibido por la comitiva formada por el ejército de Cataluña y su gobierno a las órdenes de su Capitán General, Copons y Navia, el 24 de marzo de 1814. Los distintos elementos que aparecen en el cuadro de Parra se ajustan fielmente a las descripciones del acontecimiento realizadas unos pocos años después, como la de Estanislao de Kostka Bayo[11]. El acontecimiento fue

---

[7] Un estudio pormenorizado de las pinturas de Miguel Parra dedicadas a conmemorar la entrada de Fernando VII a España y a las diversas ciudades que visitó en su camino hacia Madrid es el realizado por LÓPEZ TERRADA, M.J., y ALBA PAGÁN, E., "La imagen victoriosa de Fernando VII. Las entradas triunfales del pintor Miguel Parra (1780-1846)", en *Las Guerras en el primer tercio del siglo XIX en España y América,* Cátedra General Castaños, Sevilla, 2005. La serie de entradas triunfales de Parra hemos de situarlas en este contexto de exaltación sentimental, como otras muchas obras realizadas por la renovada cámara de artistas al servicio de la Casa Real, se dedicaba a reconstruir la imagen de la monarquía. Así se explica que estos lienzos muestren no solamente la figura de Fernando VII como un nuevo héroe contemporáneo, sino también el entusiasmo y la exaltación del pueblo que había luchado por su causa.

[8] Miguel Parra se casó con Juliana Piquer, hermana de la esposa de Vicente López, Vicenta Piquer. Archivo de Palacio Real. Expediente personal. Miguel Parra. Caja 791/14.

[9] El 29 de diciembre de 1814 se comunica al Sumiller de Corps que "*se ha servido del Rey concederle los honores de su Pintor de Cámara con las prerrogativas que como a tal le corresponden*". Archivo de Palacio Real. Expediente Personal. Miguel Parra. Caja 791/14.

[10] Archivo de Bernardo Majano López, 5 de junio de 1816. Citado en MORALES Y MARÍN, J. L., *Vicente López (1772-1850)*, Madrid, 1989, p.99, doc. nº 28 y DÍEZ, J.L., *Vicente López (1772-1850)*, T. I, 1999, p. 215.

[11] BAYO, Estanislao de Kostka: *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España: con documentos justificativos…*, Madrid, 1842, vol. II, pp. 7-8: "Avisado don Francisco Copons, general del primer ejército hispano, de que se acercaba el monarca, preparó sus legiones para tributar el debido homenaje al que venía a ceñirse otra vez una corona con tanta porfía disputada por el conquistador del siglo. Con este fin tendió sus tropas por la orilla derecha del Fluvià al alborear los primeros rayos del día 24, mientras los franceses se colocaban en la margen opuesta, formando entre ambas huestes una especie de anfiteatro. La armonía de las músicas militares, el estruendo de las salvas, el hacinamiento de los soldados y paisanos que se dirigían a bandadas de los lugares vecinos, separados amigos y enemigos por los cristales del río en que reflejaba su trémula lumbre el sol, aumentáronse con la señal de nueve cañonazos, que precedidos de un parlamento, anunciaron al rey Fernando. No tardó en aparecer el príncipe en la llanura izquierda del Fluviá acompañado de su tío el infante don Antonio y del mariscal Suchet, a quien seguían algunos caballos. Adelantóse Mr. de Saint-Cyr Nugues, jefe del estado mayor contrario, para participar al general Copons que S. M. iba á atravesar el río, y dejando la escolta francesa, á entrar en el ejercicio de su libertad. (…) Embriagados de gozo los españoles que presenciaron aquel acto, entregáronse a los transportes del entusiasmo que inspiraba la presencia de un monarca querido después de seis años de ausencia".

pronto difundido a través del grabado, como la lámina del *Paso del río Fluvià de Su Majestad el señor Don Fernando VII Rey de España y de las Indias en 24 de marzo de 1814 de vuelta de su cautiverio en Francia*, litografiada por Godefroi Engelmann, de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se representa un momento posterior al del lienzo de Parra, el momento en el que el monarca ya ha atravesado el Fluvià y se disponen a cruzar el resto de carruajes que formaban parte de la comitiva.

El segundo cuadro de la serie que realizó Parra fue la *Entrada triunfal de Fernando VII en Valencia*, cuya "idea" es propuesta por el Presidente de la Academia de San Carlos de Valencia, y Capitán General, Francisco Javier Elío[12]. En 1815 propone a la Junta de académicos la ejecución de un *cuadro alegórico de Fernando VII*[13], con la finalidad de regalárselo al monarca. Sin duda conocedor del cuadro anteriormente presentado por Miguel Parra a Fernando VII, el general Elío decide que se realice otro de similares características pero que conmemore la entrada a Valencia y el apoyo que el monarca recibió en dicha ciudad; donde le fue entregado el conocido *Manifiesto de los persas* de manos del diputado Bernardo Mozo Rosales, y firmó secretamente el no menos célebre decreto que anulaba la Constitución y toda la obra legislativa de las Cortes de Cádiz, como si nada hubiera ocurrido desde 1808, apoyado por el ejército capitaneado por el propio Elío. En esta representación de la entrada de la comitiva real a la ciudad el 16 de abril de 1814, Parra otorgó un gran protagonismo al escenario urbano. En ese sentido difiere de la imagen de la entrada de Fernando VII ofrecida por otros artistas, como el *Recibimiento de los ciudadanos de Valencia en su regreso a España en abril de 1814*, realizado al aguafuerte por B. Pinelli, según dibujo de F. Pomares, en el que se muestra la entrada del monarca a la ciudad a través del puente y puerta del Real, a la que otorga un aspecto medievalista que no se ajusta con la realidad. La puerta del Real no sólo presentaba una bella factura academicista, sino que además en ese momento estaba ornada con profusas arquitecturas efímeras y alegorías[14]. En el lienzo de Parra este espacio queda definido a la derecha por la fachada del antiguo Convento de Santo Domingo, que había sido convertido en Capitanía General tras su desamortización; al fondo se vislumbra la desaparecida Puerta del Real, por donde el cortejo ingresó a la ciudad amurallada, a la

[12] A petición de los académicos el Capitán General Elío será nombrado Presidente de la Academia por Fernando VII, "deseosa que tan heroico y culto personaje pudiera ser uno de sus miembros". Por R.O. el rey resuelve "que en la sucesión el capitán General de ese Reino sea Presidente de la Academia…". Archivo de la Real Academia San Carlos. Junta 34-1-1815. Desde ese momento Elío asistirá incansablemente a las sesiones de la Junta, proponiendo incluso proyectos como hemos visto. Con este cuadro Parra, pretendía, una vez más, conmemorar uno de los momentos políticos más importantes de la restauración fernandina y, así, exaltar la figura del monarca. Precisamente como hemos visto, será este segundo cuadro, encargado por Elío, el que Parra presente al monarca en 1815 junto con el ofrecimiento de realizar una serie completa de las entradas reales de Fernando VII en su viaje hacia la Corte, y así asegurarse una renta vitalicia.

[13] ARASC. Junta 5 de marzo de 1815. La intención de la obra propuesta por el general Elío como presidente de la Academia queda patente en Acta de la Junta, cuya intención sería representar el siguiente asunto: "Llega nuestro adorado rey a ocupar el cetro de San Fernando, y de resultas del trastorno se seis años de anarquía e intrigas, sus enemigos los revolucionarios, se lo habían trastornado, de modo que le ofrecen una corona rota, un cetro de madera muy próximo a quebrantarse del todo. Ve España con dolor este borrón a su fidelidad… pero nadie osa declararse, pues apenas se distingue al leal y fuerte del desleal y débil. Entre nuestro Rey en España, se le limitan sus debidos honores, y aún se le amenaza. Visita al poderoso Principado de Cataluña, al leal y esforzado Aragón, y sigue aún el silencio y el oprobio, pero llega a Valencia, y la lealtad de los valencianos y del ejército leal y valiente que en Valencia le reciben, rompe el silencio jura en manos de S.M. perecer antes de consentir se le defraude un ápice de sus prerrogativas, le acompaña hasta el inmortal Madrid y lo deja sentado íntegramente en el solio de San Fernando".

[14] La Puerta del Real que Parra reproduce, calificada por SIDRO VILLARROIG, F., *Memoria de los regocijos públicos que en obsequio del Rey nuestro Señor D. Fernando VII en su tránsito por esta capital dispuso la muy noble, leal y fidelísima ciudad de Valencia*, Valencia, 1814, p. 18 como "la gran puerta que compite por su belleza con el famoso arco de Constantino en la victoria de Maxencio", corresponde a la realizada en 1801 por el arquitecto murciano Juan Bautista La Corte, que fue derribada junto con las murallas medievales en 1867.

Figura 3. Miguel Parra. *Entrada triunfal de Fernando VII en Zaragoza*. 1818. Patrimonio Nacional.

izquierda se identifican las fachadas del Palacio de los Marqueses de Montortal y del Palacio de los Condes de Cervellón, donde se alojó el monarca. A la entrada de este último edificio se dirige la carroza real. En el centro de la composición se destaca claramente la figura ecuestre del General Elío. Seguramente por expreso deseo del Capitán General de Valencia, Parra reflejó la exaltada demostración de lealtad que recibió el monarca, a su llegada a Valencia, mediante la disposición de un desmedido número de ciudadanos en la plaza, los balcones e incluso en los tejados de los edificios. Este gentío se concreta en las figuras dispuestas en primer plano, entre las que Parra incluyó, con una evidente lectura política, a los diferentes representantes de los grupos sociales que le mostraron su apoyo, desde militares y clérigos, burgueses y campesinos[15].

Para el último lienzo de la serie, la *Entrada en Zaragoza del rey Fernando VII* (Fig. 3), realizado en 1818, se inspiró, para el fondo de la composición, en uno de los grabados de Gálvez y Brambila[16] de las *Ruinas de Zaragoza* (1808), apareciendo como telón de fondo el derruido

---

[15] SIDRO, *Op. Cit.,* pp. 58-59. Este entusiasmo desmedido también se manifiesta mediante los personajes que tiran de la carroza real, pues según el relato del realista Facundo Sidro: "Todo el camino estaba poblado de los vecinos de los lugares inmediatos … aumentándose a proporción que se iba acercando S. M. a los arrabales y señaladamente al Monasterio de San Miguel de los Reyes, acreciendo allí hasta lo infinito por el inmenso pueblo que salía en tropel a felicitar a su idolatrado Rey con las más tiernas y expresivas muestras de su enamorado corazón; siendo allí tan extraordinaria la exaltación de su júbilo, que con repentino arrojo, sin previo acuerdo ni prevención alguna, avanzaron al coche los labradores, quitaron respetuosamente los tirantes, se transformaron en atlantes para llevarlo sobre sus hombros y manejaron los tirantes para conducirlo como en triunfo a S. M. hasta apearle al zaguán de la casa de su alojamiento".

[16] ALCAIDE IBIECA, Agustín: *Memorias de las fiestas que la Inmortal Ciudad de Zaragoza celebró en los días seis, siete, ocho, nueve y diez de abril de mil ochocientos catorce, y demás pormenores ocurridos en los mismos con el interesante motivo e haberse dignado nuestro augusto soberano el señor Fernando VII venir en compañía del serenísimo Infante don Carlos a su*

edifico del grabado de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza*[17], que reprodujo con extraordinaria exactitud. Éste es uno de los aspectos más destacables de esta obra, la importancia concedida al espacio donde transcurre la acción, a las ruinas de Zaragoza, que hicieron de la ciudad un símbolo de heroísmo y patriotismo. No deja de llamar nuestra atención que en esta ocasión es igualmente un general, José Palafox[18], quien decidió, junto al Ayuntamiento de Zaragoza, inmortalizar la real visita del monarca a la ciudad. Los restantes detalles del cuadro del artista valenciano quedan ampliamente explicados gracias a la descripción de la entrada del monarca que realizó un testigo de los hechos[19]. Este documento indica, primeramente, el lugar exacto por el que transcurre la comitiva "*en el momento de dar vuelta a la Calle del Coso por la Plaza de la Magdalena*", siendo, por tanto, "*la fachada del fondo del cuadro…la del Seminario Conciliar que fue volado por un repuesto de mixtos en el tiempo del Primer Sitio*". Señala asimismo que "*las casas y edificios públicos en prospectiva deben presentar solo ruinas y sobre ellas las gentes vitoreando a Su Majestad*". Como explica más adelante, las ruinas y destrozos de las balas no debían ocultarse "*pues el General Palafox dio orden de que no se cubriesen para manifestar a Su Majestad la principal gala con que se adornan los hijos de Zaragoza*". El centro de la composición lo ocupa en este caso el carro triunfal con Fernando VII y el infante Don Carlos, sentados en la parte más elevada, reservándose el otro extremo para el Duque de San Carlos y el General Palafox[20]. La descripción concluye con dos interesantes observaciones. La primera apunta que: "*El día era bastante claro por lo que la luz del cuadro debe arreglarse a un regular día de los de primavera*". La segunda disuelve cualquier duda sobre su autoría: "*Todo el conjunto y bosquejo del cuadro es digno de una cabeza maestra, cuyas producciones en lo sucesivo harán honor a la Academia de Valencia y al genio feliz e inventor de su benemérito artista Don Miguel Parra*". En este caso se insertó en el lienzo un significativo grupo humilde de hombres y mujeres con niños que aparecen en el primer término. Gracias a las *Memorias* de Palafox, sabemos que él fue el responsable de que el monarca viera detenidamente los escombros y las ruinas de la ciudad, sobre las que mandó colocar, por toda la carrera, a los zaragozanos más afectados por la guerra[21].

---

*regreso de Francia después de seis años de opresión con el objeto de recorrer las memorables ruinas de este heroico pueblo…*, Zaragoza, 1814, pp. 135-136.

[17] Agradecemos sinceramente las indicaciones de Don Wifredo Rincón García que han hecho posible la identificación de esta fuente iconográfica. Precisamente, hemos de recordar que la finalidad de la serie grabada de las *Ruinas* era, precisamente, recordar el valor y la resistencia de los zaragozanos frente al ejército napoleónico durante el Primer Sitio que sufrió la ciudad entre junio y agosto de 1808. La precisión con que Parra reprodujo en su lienzo el grabado de las *Ruinas del Seminario de Zaragoza* explica las confusiones que siguen existiendo sobre su autoría. Como sucede con el cuadro que representa la *Entrada triunfal de Fernando VII a Valencia*, estas obras de Miguel Parra siguen atribuyéndose erróneamente al pintor de cámara Fernando Brambila y Ferrari.

[18] La visita del monarca a la capital aragonesa tuvo lugar durante la Semana Santa de 1814, concretamente del 6 al 11 de abril. Este cambio en el itinerario establecido surgió a iniciativa del Capitán General de Aragón, José Rebolledo de Palafox, que acompañó y atendió al monarca en todo momento.

[19] Archivo Municipal de Zaragoza. Caja 8225: 48-7/8. Citado y reproducido parcialmente por MAESTROJUÁN CATALÁN, F.J., "Escombros épicos o la exaltación patriótica de la ruina", en MÍGUEZ, V. (dir.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica, Castellón, 2000, vol. I: 238 que, sin embargo, anota: "No tengo noticia de que el cuadro llegase a realizarse".

[20] De este carro tiraban "*los mozos del pueblo todos en tropel*", mientras que "*las cintas de varios colores asidas al carro las llevaban las mocitas todas vestidas de blanco con ramos de flores en las manos*". A los lados del carro "*iban paisanos labradores y hacendados del campo, bien vestidos según su estilo y con sus escopetas y cananas vitoreando al Rey*". En el margen izquierdo del lienzo se nos permite ver la disposición delantera de la comitiva con "*varios generales a caballo*" y la tropa de infantería que "*estuvo tendida en dos filas a ambos lados y todo el pueblo detrás de ellas indistintamente*".

[21] "los más estropeados de heridas, las viudas e hijos de los que habían sellado con su muerte el más acendrado amor a S. M. y al paso que iba marchando la Real Comitiva, Palafox decía al rey: señor, no presento a V. M. ricas colgaduras ni adornos porque la pobreza es aquí nuestra opulencia; presento sólo lealtad, religión, honor y pruebas las más positivas del valor con que estos infelices me han ayudado a rescatarlo. V. M. se siente conmovido, pero todos lo estamos y todos gozamos hoy el día mejor

A estos cuadros de evidente carácter conmemorativo hemos de sumar la serie de decoraciones alegóricas que en estos momentos se inician en Palacio real, con una intensa carga simbólica de exaltación de la monarquía fernandina y la figura del monarca en relación con su nuevo matrimonio[22]. Como primer pintor de la corte, Vicente López será el encargado de dirigir y supervisar los diferentes proyectos decorativos. Uno de los primeros trabajos fue la decoración con sargas pintadas en grisalla, a modo de relieves fingidos, de la pieza ochavada del tocador de la futura reina. A pesar de su destino, no se utilizará una decoración alegórica alusiva al enlace matrimonial, como era frecuente en estos casos, sino que se proyectó una serie alegórica con escenas relevantes de la Monarquía Española y Portuguesa, mostrando, además simbólicamente las virtudes de ambos monarcas[23]. Se trata de un ambicioso conjunto, de complejo programa iconográfico, concebido para ensalzar las virtudes de Fernando VII y su segunda esposa, Isabel de Braganza, utilizando imágenes alegóricas de la "Historia de España y Portugal" [24]. El programa iconográfico comenzaba por *La unión de Granada a España* de Zacarías González, y *Isabel la Católica desprendiéndose de sus joyas para entregárselas a Colón*, ejecutado por Camarón Meliá, que sintetizaban perfectamente la idea de la unidad nacional a través de las figuras de Isabel I de Castilla y Fernando V de Aragón, los más célebres monarcas de la historia española, que curiosamente coincidían con los nombres de los soberanos que encargaban la decoración, Isabel de Braganza, y Fernando VII, que a través de su matrimonio enlazaban la casa española y la portuguesa. Posteriormente el ciclo continúa con los personajes elegidos para ejemplificar la conducta y virtudes de los monarcas. Por un lado, Fernando VII se verá personificado en la figura del príncipe visigodo Hermenegildo, representado, por López, en dos momentos de su vida, *San Hermenegildo sorprendido por los soldados de su padre,* y *El Bautismo de San Hermenegildo por San Leandro,* que narraba su conversión al catolicismo. Y, como modelo de la reina Isabel, se tomó la figura de Santa Isabel de Portugal representada en la escena realizada por Goya, *Santa Isabel de Hungría asistiendo a una enferma*, como ejemplo de piedad y caridad de la futura reina. Por último, la serie se remataba con la *Monarquía*

---

de nuestra vida". Este fragmento de las *Memorias* de Palafox (*ca*. 1825), que se conservan manuscritas en el Archivo Municipal de Zaragoza se cita, entre otros estudios, en el dirigido por GARCÍA GUATAS, M., *Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros*, Zaragoza, 2002, p. 297. Esta referencia se inscribe en el comentario al lienzo que analizamos que se reproduce con el número 79 y que figura como obra de Fernando Brambila.

22 Al poco de la restitución del monarca en el trono español, era necesario establecer rápidamente un compromiso matrimonial, para asegurar la continuidad de la monarquía a través de un heredero. La princesa elegida, sería María Isabel de Braganza, segunda hija de Juan VI de Portugal y Carlota Joaquina de Borbón, con quien contraería matrimonio en 1816. La regulación de las actividades normales de la corte y la llegada de una nueva reina requerían la realización de nuevas decoraciones en el Palacio real, residencia oficial de los monarcas, entre ellas las de las habitaciones de la reina.

23 Esta intencionalidad de carácter alegórico y exaltación de la monarquía ya aparece evidente en la misiva que el Duque de San Carlos, el 12 de enero de 1816, hace llegar al primer pintor de cámara, Vicente López, que muestra el interés de los círculos cortesanos por este tipo de manifestaciones: "…Celebro mucho que el rey Nuestro Señor se haya servido confiar á vmd la dirección de quatro Quadros para colocarlos en su dormitorio. Me alegraría saber su asunto, pues se acordará vmd que varias veces hemos hablado de los muchos y dignos que presentan la vida misma de S.M., y los sucesos heroicos de la Monarquía en estos tiempos. Estos sucesos merecen perpetuarse, pues no desmerecen ni de los nuestros antiguos, ni de los de la Mitología: de todos modos me alegro que esté en las buenas manos de vmd, y de los otros tres Profesores cuyos nombres quisiera saber también; conozco personalmente á los mas, y hé procurado siempre apreciar sus talentos". ABLM. MORALES, *Op. Cit.*, pp. 96-7, nº 20; DIEZ, *Op. Cit.,* vol. II, p. 54.

24 No era la primera vez que se planteaba este esquema, pues en las sobrepuertas de la alcoba del monarca, también aparecía este planteamiento, ejecutadas por Antonio Rafael Mengs. Sin embargo, es interesante la nueva idea de la Monarquía que expresa el conjunto, eliminando la tradicional rivalidad iconográfica entre la casa Borbón y la de Austria, buscando en las raíces históricas la legitimidad de la monarquía de Fernando VII, remontándose al momento de la unidad territorial española. MARTÍNEZ CUESTA, "Francisco Goya y la decoración del Tocador de la reina doña María Isabel Francisca de Braganza". *Reales Sitios*, 1996, n º 128, pp. 48-61.

Figura 4. José Aparicio. *La monarquía coronada por las virtudes.* Patrimonio Nacional.

*española coronada por las virtudes,* de José Aparicio (Fig. 4). En esta última, la personificación de la Monarquía española aparece coronada por las virtudes en las que debe basarse todo buen gobierno, la Prudencia, la Fortaleza y la Fe Católica[25].

A partir de ese momento comienzan los trabajos de López como decorador de techos, realizando algunas de sus más interesantes obras para la monarquía. La primera de ellas, es la ornamentación del techo del salón principal de palacete conocido como Casino de la Reina, hoy desaparecido, que el Ayuntamiento de Madrid regaló a la reina en 1816 con ocasión de su enlace matrimonial, y que López finalizaría en 1818[26]. Su iconografía se describe minuciosamente en la *Disertación Literaria Artística sobre la Alegoría pintada por el Primer Pintor de Cámara Don Vicente López en el Salón Principal de la Nueva casa de la reina Nuestra Señora*, redactado por Fabre en 1818, en la que recurre a Cartari, a Ripa y a la *Iconologie* de Cochin[27]. En esta pintura junto a la alegoría de la donación, se procuraba de nuevo la exaltación de la figura de la monarquía española, que en el centro de la composición, aparecía personificada en una matrona en el trono, rodeada de las imágenes de la Religión sosteniendo el árbol de la redención y el místico libro de los siete sellos, la Justicia y la Paz, además de la Gratitud, el Placer con el arpa, La Lealtad, con la llave con la que guarda los secretos y la Constancia sosteniendo el peso de la columna, y metiendo la mano en el brasero lleno de ascuas. La constancia y la lealtad representan las virtudes más señaladas de los madrileños, mostrando la disposición de su pueblo "a defender el

[25] A sus pies, el escudo con el león de España, y la maza de Hércules, muestran el origen mitológico de la monarquía española; al fondo, a la izquierda, aparece la Justicia, coronada de laurel, personificada en una joven, que porta la espada y la balanza.

[26] Se conserva el boceto, T/L, 9, 5 x 6, 5. Museo del Prado (nº 4.094).

[27] Sobre la obra de Fabre, LÓPEZ TORRIJOS, R., "El significado de la obra de Fabre en la Historiografía artística". En: *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX.* VII Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1995, pp. 254-260; "José Francisco Fabre y las Alegorías del Palacio Real de Madrid", *RS*, 1995, XXXII, nº 125. Además, López toma como referencia para su realización los frescos realizados por los pintores reales anteriores especialmente el de la bóveda de la escalera principal, que representa a *España rindiendo homenaje a la Religión y a la Iglesia*, obra de Mengs; y el fresco pintado por Maella en la bóveda del Salón de María Luisa de la casa del Labrador de Aranjuez.

trono y la nación por un efecto se su celoso patriotismo, como tantas veces lo ha manifestado en diversos tiempos y críticas circunstancias", junto a otras alegorías alusivas al matrimonio.

La continuidad de la obra decorativa se interrumpe tras el golpe de Estado de Riego, y el gobierno del Trienio Liberal (1820-1823). El 16 de agosto 1823 las tropas francesas de la Santa Alianza, los Cien Mil Hijos de San Luis al mando del duque de Angulema, sobrino de Luis XVIII, restauran la monarquía borbónica, y liberan al soberano y la familia real en Cádiz, donde había sido conducido prisionero por el Gobierno liberal. De nuevo, es necesario recurrir a la pintura conmemorativa alusiva, en esta ocasión, al rescate y a la entrada militar en Madrid, en la que se utilizará lenguaje y elementos compositivos similares a los lienzos correspondientes a la primera restauración fernandina. Tan sólo una semana después de los acontecimientos, José Aparicio eleva una instancia al Ayuntamiento de Madrid ofreciendo realizar un cuadro para conmemorar este acontecimiento, como obsequio al monarca, el *Desembarco de Fernando VII en el puerto de Santa María*[28], dejando de lado otros encargos, como un cuadro sobre la batalla de Bailén[29]. Compositivamente, el cuadro se asemejaba bastante a un telón escenográfico. La familia real aparecía en el centro de la composición acompañando al monarca, que descendía de la falúa. El duque de Angulema le recibía en tierra, mirando al cielo en acción de gracias por la liberación. La alegría del populacho se representó en el margen superior izquierdo, a través de un grupo de muchachos que aclamaban a Fernando VII. Mientras que en una segunda falúa aparecían los fieles cortesanos, que acompañaron al monarca a su cautiverio en Cádiz. Tras el infante Carlos se situó a los militares realistas, y al preste que presentaba la cruz a la familia real, junto a los miembros del Ayuntamiento del Puerto de Santa María. La escena se enmarcaba en el puerto, con el edificio de la Aduana al fondo, marcando las doce menos cuarto, hora exacta del desembarco regio[30]. La exaltación del pueblo ante la llegada del rey también será reflejado en algunos grabados de la época, como el que se conserva en el Museo Romántico de Madrid en el que junto al momento del *Desembarco* se muestran la multitud de barcas que acompañaron a la falúa del monarca, así como al pueblo que, junto a militares y políticos, esperaba su liberación.

---

[28] Se trataba de una obra ambiciosa y compleja, para la que necesitaba del mecenazgo de los regidores del consistorio madrileño, que aceptaron el encargo con el objeto de regalar el lienzo al monarca. Concedieron 3.000 reales al pintor para que se trasladara a Cádiz a dibujar los primeros esbozos, abandonando otros encargos pendientes. La noticia del proyecto llegó a Jerez de la Frontera y al ayuntamiento del Puerto de Santa María, que le encargaron a Aparicio sendas copias del cuadro que estaba realizando. El 14 de mayo de 1824 el corregidor de Jerez solicitó permiso al rey para que Aparicio se presentara a hacer el trabajo propuesto, para conservarlo en sus "Salas Capitulares". Petición que fue arduamente debatida, siendo denegada, acordando que el pintor alicantino trabajase con plena exclusividad para el municipio de Madrid. Archivo de palacio Real. Fernando VII, caja 400, exp. 5. La obra, en la que constaban multitud de retratos se prolongó hasta 1827, comunicando el pintor su conclusión el 20 de julio, tras obtener la aprobación de la Corona, y el día 31 fue ofrecido al Soberano. Como ya demostraron Campderá y Moral, el lienzo de Aparicio, como excelente pintura de un hecho histórico, plasmaba perfectamente el momento del desembarco, tal y como lo recogió años más tarde Benito Pérez Galdós: "La regia falúa, cuyo timón gobernaba el almirante Valdés, uno de los más glorioso marinos de Trafalgar, se acercaba al muelle. En ella venía toda la familia real, la monarquía histórica secuestrada por el liberalismo. (…). Fernando puso el pie en tierra (…) Angulema, hincando en tierra la rodilla, besó la mano del Rey, que luego se abrazaron todos (…). Los franceses gritaban, los españoles gritaban también, celebrando la feliz restauración de la Monarquía tradicional y la miserable muerte del impío constitucionalismo". CAMPDERÁ; B., MORAL, A.M., "El pintor José Aparicio y la corte de Fernando VII". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar",* 1998, LXXIV, p.122.

[29] La visita del monarca al estudio de Aparicio, el 4 de julio, para ver la obra terminada fue incluso recogida en la prensa madrileña, y en la valenciana: la noticia de la visita de Fernando VII al pintor de cámara "D. Josef Aparicio" con objeto de ver el cuadro en memoria de la libertad del Rey, encargado por el Ayuntamiento de Madrid, es recogido en la prensa madrileña, el 20 de julio, y en Valencia el 24 de ese mismo mes, siendo publicado en el *Diario de Valencia*.

[30] Como en sus obras anteriores, Aparicio no se olvida de su intención moralizante y ejemplar, dentro de los cánones del más puro neoclasicismo, tal y como el mismo especifica en el folleto explicativo: "Es un hermoso monumento y hecho célebre y grande de la patria. Estas imágenes, que pueden llamarse vivas, penetran el corazón con mayor vehemencia que las más elocuentes páginas de la historia, y elevando las almas las escitan con superior impulso á la noble emulación y heroísmo (…)".

Figura 5. *Entrada de Fernando VII en Madrid*, ca. 1823, Patrimonio Nacional.

Semejante propósito conmemorativo presenta el lienzo anónimo de la *Entrada triunfal de Fernando VII y el duque de Angulema en Madrid*[31], de 1823, conservado en Palacio Real de Madrid (Fig. 5). En el lienzo, el monarca, vestido de paisano aparece sobre un carruaje triunfal de estilo clasicista, tirado por jóvenes muchachos de la villa, acompañado de su mujer, Mª Amalia de Sajonia, tocada de un alto sombrero o cofia. Sobre el respaldo del asiento real, aparece otra representación alegórica, de tres figuras femeninas, una de ella porta la corona simbolizando a España, y las otras dos muestran sendas coronas de laurel. El carruaje aparece acompañado de los soldados del duque de Angulema, los Cien mil hijos de París, y a su paso son aclamados por el pueblo de Madrid que ha salido a recibirlos. Al fondo se ven a algunos de los voluntarios realistas que se habían mantenido fieles al monarca. La escena se inscribe a la perfección en el seno de las obras pictóricas dedicadas a conmemorar el evento de la entrada triunfal y servir de testimonio histórico del acontecimiento, con evidente espíritu propagandístico.

Muestra patente de la crudeza del despotismo real ejercido durante estos años de la época conocida como la "Década Ominosa"[32] son las decoraciones murales que a partir de 1825 se encargan a Vicente López en Palacio Real. La primera de ellas realizada para el techo del despacho de Fernando VII, representaba *La Potestad Soberana en el ejercicio de sus facultades* (Fig. 6), completada con

[31] Patrimonio Nacional. Palacio Real. Principal. Ascensor del Rey. (nº inv. 10007147), 1823-4, O/L, 104 x 158 cm. Tradicionalmente atribuida a Miguel Parra, la factura de este lienzo presenta notables diferencias con los que representan las entradas a España por el río Fluviá, Valencia y Zaragoza, por lo que se trata de un lienzo sin duda de otro autor.

[32] Durante esta época el rey se rodea de una camarilla real férrea y leal. Las intrigas y las sospechas, ante las continuadas conspiraciones liberales, agudizarán la cruda represión ejercida por el monarca y su gobierno.

Figura 6. Vicente López, *La potestad soberana en el ejercicio de sus facultades*, 1825-1826, Palacio Real de Madrid.

el fresco realizado por su hijo Luis López, en 1826, *Las Virtudes que deben adornar al hombre público*. Y, la más conocida y compleja de las realizaciones de López, *La Alegoría de la Institución de la orden de Carlos III*, finalizado en 1828, en la que posiblemente también participarían sus hijos, Luis y Bernardo, nombrados desde 1824 ayudantes del primer pintor de Cámara. Su descripción iconografíca viene proporcionada por Fabre en la *Descripción de las alegorías del Palacio Real de Madrid*, de 1829. En el primero de los frescos la Potestad o la autoridad, sentada en trono de nubes, presenta una guirnalda de laurel "para demostrar que una de su principales calidades es la de recompensar á los buenos", en clara alusión al favor real que han de gozar aquellos que se muestran leales a la monarquía. Aparece acompañada de la imagen de la Religión católica que sostiene la Cruz, de la que emana "un rayo de resplandor que ilumina á la Potestad, para demostrar que ésta, si ha de obrar rectamente, necesita del divino auxilio y de su ilustración celestial". Esta imagen estaba relacionada especialmente con la idea del derecho divino de la monarquía absolutista española, en clara alusión a las premisas doceañistas de los liberales, que reclamaban una monarquía constitucional y unas cortes parlamentarias. La acompañaban las virtudes propias del gobierno monárquico, la Prudencia, la Justicia con "la espada para dar á entender á los malvados que siempre está dispuesta para castigar sus excesos é iniquidades", la Prudencia y la Fortaleza, representada por Hércules sosteniendo la columna, como símbolo de la estabilidad del reino ante la que huyen la Rebelión y la Discordia[33]. Este lenguaje alegórico no será

[33] El fin de la representación era mostrar, según Fabre, que cuando la Autoridad "dirige sus operaciones fundada en los preceptos que dicta la Religión Santa, cuando hace triunfar con firmeza la razón contra los artificios é incitativos de las pasiones, y cuando práctica las máximas que establece la justicia y que aplica la prudencia, entonces es el manantial precioso de donde

exclusivo de las obras murales, sino que idénticas simbologías aparecen en algunas de las láminas grabadas, ampliamente difundidas entre el pueblo, como la que representa *El gobierno Paternal de Nuestro muy amado Rey el Señor Don Fernando,* de José María Bonifaz, según dibujo de Juan Rodríguez, que mantiene elementos en común con la obra de López, como las figuras de la Discordia y la Rebelión que son abatidas.

Así, estas obras se convierten en símbolo de la potestad del rey Fernando VII para ejercer un gobierno basado en el poder absoluto con plenitud, y castigar a los insurrectos, en clara alusión a los acontecimientos sucedidos entre 1820 y 1823. Como ha manifestado, Nicasio Gallego, se trata, sin duda, de un asunto idóneo para ser representado en el ámbito, en el que el rey ejercía a diario, y donde podía ser visto por aquellos que visitaban al soberano para despachar temas de Estado, como refuerzo de su autoridad ante aquellos posibles sospechosos de deslealtad[34]. Esta decoración se completaría con la que ese mismo año culmina su hijo, Luis López[35], para la antesala del despacho del rey, y que representa las *Virtudes que deben adornar a los que ejercen empleos públicos*[36]. Para Fabre la alegoría se corresponde a la perfección con el lugar que ocupa, apropiada para los "altos funcionarios en que el rey deposita la confianza", y que son los que tienen acceso al gabinete pintado por López. En esta decoración se eligió representar a Minerva, como diosa de la sabiduría, precedida de la Sagacidad, la Fidelidad y la Circunspección, consideradas necesarias para el gobierno correcto de una nación, y que supuestamente habían de reunir los funcionarios del rey Fernando VII.

Sin embargo, aún no se había puesto fin a la utilización del lenguaje alegórico en las decoraciones del techo del Palacio Real. En 1825, Vicente López recibió el encargo de completar la decoración al fresco del Palacio Real de Madrid, en el techo del antiguo dormitorio y lugar donde falleció Carlos III, que había servido en alguna ocasión como sala de reuniones de los Capítulos de la orden de Carlos III. Por ese motivo, López realizará allí una de sus composiciones alegóricas más brillantes y complejas, evocando la institución de la orden de Carlos III[37], que fina-

procede la felicidad pública. Y para expresar que delante de un poder reglado por semejantes principios desaparecen la detestable Rebelión y la fatal Discordia para ocultarse en los abismos, se ve una figura horrenda (…) que cae precipitada en el volcán que debe reducirla al exterminio á impulso del genio exterminador, ministro de la Autoridad soberana, que con una mano lleva la tea encendida para manifestar el rigor y el castigo, simbolizados en el fuego que todo los consume, y con la otra las palmas que prepara á los que trabajen con eficacia en destruir estas plagas, que siempre han ocasionado la ruina y desolación de los más florecientes Estados".

34 GALLEGO, "Vicente López. Galería de Ingenios contemporáneos". *El Artista*, 1835 t, II, p. 278. Ver también LÓPEZ TORRIJOS, *Op. Cit.,* p. 6; MORALES, *Vicente López,* Zaragoza, 1980, p. 126, nº 429; DÍEZ, *Op. Cit.,* II, p. 251, entre los autores que han tratado esta obra. Según López Torrijos, en el texto de Fabre "podemos saber también que los programas iconográficos de palacio, contemporáneos a él, eran compuestos por los propios pintores aunque, en ocasiones había otras personas interesadas en ellos como por ejemplo el padre José Mª Díaz Jiménez con respecto al techo de Vicente López, *La Potestad soberana en el ejercicio de sus facultades*".

35 En 1829 realizará otra composición de similares características, pero en esa ocasión, abandona la utilización de alegorías relacionadas con el poder, para realizar una de sus más bellas obras, *Juno penetrando en la mansión del sueño,* realizada en la antesala del dormitorio de la reina. La aparición de Juno, diosa del hogar, junto al Himeneo el dios de las bodas y del amor matrimonial, parece hacer más bien alusión al enlace matrimonial entre Fernando VII y su cuarta y última esposa María Cristina de Borbón, que tendría lugar en 1829, tras la muerte de su anterior esposa Mª Amalia de Sajonia.

36 El asunto representado lo conocemos gracias a la obra de Fabre, en el que ofrece la descripción de la "idea" o "emblema que ha de pintar D. Luis López en una de las salas de palacio", y que corresponde a la pintura del techo de uno de los gabinetes colindantes a la Real Cámara. Para la descripción Fabre cita de nuevo en el "emblema" ofrecido al rey a Cartari, Boudard, Cochin, Ripa, pero también los textos clásicos de Homero y Cicerón.

37 Esta orden es la más importante de las otorgadas por la Monarquía Española después del Toison, instituida en 1771 por Carlos III bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, el mismo día del natalicio el 13 de septiembre de 1771 de su primer nieto, el malogrado infante Carlos Clemente Antonio, primogénito del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, que fallecería a temprana edad. Se conoce un boceto preparatorio en el Museo del Prado.

lizó en 1828 con la ayuda de sus dos hijos[38]. El tema principal de fresco aparece resumido en el grupo principal, enmarcado por un grandioso templo dórico. Por una parte, se representa a la Monarquía Española recibiendo en su seno al Infante recién nacido, seguida de las alegorías de la Felicidad Pública y del Placer. Por otra, el voto de Carlos III instituyendo en honor de la Inmaculada la nueva Orden, cuyas insignias se disponen sobre un altar, junto al que se representan la Religión y la Piedad. Tras el monarca, se sitúa la Gratitud. El grupo de la izquierda está formado por la Paz rodeada de los atributos de la Agricultura y enfrentada a los genios del Mal y la Rebelión, que como en el caso del fresco de la *Potestad* "huyen despavoridos al aspecto imponente del orden público, obligados á sepultarse en las hondas cavernas de la tierra, cubiertas de obscuridad y de denso humo; como que su pernicioso influjo no tiene lugar cuando la sucesión está asegurada y donde la nobleza se distingue por las máximas y principios que dictan y enseñan la Virtud, el Mérito y el Honor", este grupo se encuentra frente a la Historia que arranca el pergamino de las manos del Tiempo. Sin duda, aunque el fresco hace alusión a un acontecimiento pasado, esta última composición la pone claramente en relación con el reinado de Fernando VII. Para algunos autores como Díez[39], el tema del fresco pudo estar relacionado con la disolución de la Orden por José Bonaparte y posterior restitución por Fernando VII. Sin embargo, como indica Mª José López Terrada y Felipe Jerez, las razones que llevaron a Fernando VII a encargar a Vicente López una obra de estas características parecen mucho más complejas y responden al momento histórico en que fue realizada. La escena del Mal y la Rebelión huyendo ante el orden público impuesto por la monarquía, pone en relación este fresco con el de la Potestad, realizado también por López, en alusión a los últimos acontecimientos de 1820, y a las continuadas revueltas y complots liberales que socavaban el poder real. El fresco es ideado por y llevado a cabo por López en los años inmediatos a la restitución de la monarquía tras el Trienio Liberal (1820- 1823), en el momento de la reacción fernandina más opresora que dará lugar a uno de los momentos más represivos de la historia de España. El rey necesitaba reforzar su autoridad perdida en todos los ámbitos de la vida pública, justificando su más desaforado despotismo absoluto, a través del cual, únicamente, se podrá poner fin a la inestabilidad política. Este contexto político explica que el monarca encargara un fresco basado en un acontecimiento del reinado de Carlos III, a quien propone como modelo de gobierno y de quien se considera sucesor[40].

---

38 De nuevo, gracias a la *Descripción de las alegorías del Palacio Real de Madrid*, de Francisco José Fabre, publicada en 1829, es posible conocer el sentido completo de la alegoría, en la que cita como fuentes principales utilizadas para su desarrollo, la *Iconología* de Césare Ripa, publicada en Roma en 1593, y uno de los compendios más utilizados por los artistas hasta el momento, la *Iconologie par figures* de Gravelot y Cochin publicado en París en 1791, de la que derivan la mayor parte de las personificaciones del fresco, citando además los textos del *Apocalipsis*, y los versos contemporáneos de Tomás de Iriarte, a la institución de la Orden. Sin embargo, como indican LÓPEZ; M.J., JEREZ, F., "Las alegoría de la Orden de Carlos III, de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre", en *Goya,* 1997, 258*,* p. 323, Fabre no menciona otras fuentes literarias españolas que, como se desprende de sus comentarios debió conocer y manejar. Es el caso del célebre *Museo pictórico* de Antonio Palomino o del *Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* de Francisco Martínez, que no sólo es un repertorio léxico sino también un importante tratado de simbología e iconología. Atendiendo a los textos citados por Fabre, y completándolos con éstos y con la lectura emblemática, estos dos investigadores analizan pormenorizadamente cada una de las imágenes del fresco buscando su antecedente iconográfico, ofreciendo una interesante lectura que hasta el momento es la más completa de las ofrecidas.

39 DIEZ, *Op. Cit.,*1992, p. 88; *Op. Cit.*, 1999, II, p. 254

40 De hecho, Fernando VII mandó colocar también en la sala el retrato de Mariano Salvador Maella, de su augusto abuelo, se trataba en definitiva de volver al modelo político del siglo XVIII, representado en la política del despotismo ilustrado. Tras el nuevo paréntesis liberal que sufre la monarquía en el primer tercio del siglo XIX, Fernando VII recupera esta intención política. Para ello no es extraño que eligiese como referencia la monarquía de Carlos III, cuyo reinado se convirtió en modelo del gobierno absolutista. Sin embargo, la elección de este tema no resulta novedoso, pues en 1814 la alusión a la monarquía de Carlos III, ya fue utilizada por José Aparicio, en el desparecido lienzo del *Rescate de cautivos en tiempos de Carlos III*.

Se puede pensar que el carácter de estas decoraciones alegóricas, incluso la realización de los ya mencionados cuadros conmemorativos, estaba dirigido al reducido círculo cortesano, donde se llevaban a cargo y eran realizados. No obstante, la importancia concedida a la implantación de la imagen real en el ideario popular, se pone de manifiesto en los esfuerzos del aparato de propaganda política del régimen fernandino por hacer llegar estas ideas al pueblo a través de la publicación de textos o *Descripciones* de los frescos, y de los cuadros. Tal es el caso del *Hambre de Madrid*, o de las *Glorias de España*[41] de Aparicio ampliamente reproducidos en estampa y difundidos entre la población, o el *Desembarco,* del que el propio Aparicio, propuso al Ayuntamiento imprimir una "*descripción"* de su obra, junto a una pequeña lámina, propuesta que fue denegada por el consistorio madrileño, asumiendo el pintor finalmente los gastos de la impresión del folleto, que se puso a la venta en la Real Academia de San Fernando, en el Real Museo y en la librería de Ibarra[42]. En el caso de los frescos realizados en el Palacio Real de Madrid, el caso más evidente es la obra de Fabre, con la completa descripción de las bóvedas, que Vicente López, el 26 de agosto de 1828, recomienda su traducción al francés e italiano "como se ha practicado con el catalogo de los cuadros del Museo –del Prado-"[43], llevándose a cabo su publicación en 1829.

Otro modo de hacer llegar el "asunto o idea" al público se dio a través de las exposiciones públicas. En el caso de los cuadros conmemorativos y alegóricos, especialmente los realizados por Aparicio, fueron expuestos al público en la Academia de San Fernando de Madrid. El lienzo del *Desembarco* se convirtió en el núcleo de la exposición celebrada en 1827, e incluso recibió el favor real de ser expuesto en los primeros días de octubre, antes de abrir la exposición, en el patio de la Academia, desalojando las obras de otros profesores que allí se encontraban. Cuando posteriormente, se creó el Museo Real de Pinturas, hoy Museo del Prado, se reservó un espacio para los cuadros de historia, entre ellos los monumentales lienzos de José Aparicio, *El Rescate, Las Glorias de España* y *El Hambre de Madrid,* a los que se añadiría en 1828, el retrato ecuestre de Fernando VII, realizado en 1821 por José de Madrazo, destinado a presidir este espacio de fuerte carga panegírica[44], mostrando, así, el interés por la manifestación pública de las ideas mostradas en los lienzos encaminadas a la exaltación del monarca.

En relación con esta idea la obra más sobresaliente de esta época es el gran lienzo de Vicente López, *Ciro el grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea* (Fig. 7)*,* que corresponde a un encargo del propio Fernando VII, tras su restitución en 1823, como alegoría destinada a reflejar sus valores como gobernante y destinado a ocupar un lugar preferente en el Museo Real[45], lo que expone claramente el objetivo político del encargo que había de ser expuesto al público. La composición de López, conocida, en la actualidad, a través del boceto del Museo de Bilbao y de varios dibujos preparatorios[46] (Fig. 8), muestra el horror del gobernador persa del siglo VI aC, Ciro el

41 Las *Glorias de España* fue, igualmente, difundido por el grabado de Pinelli entre la población española, añadiendo el grabador al pie, su intención de ofrecer al público "otros diversos gravados al aguafuerte que representen las acciones mas interesantes de la última guerra".

42 AHMM. Acta de las sesiones de los días 12 y 18 de septiembre. PARDO CANALÍS, "Arte y Política. Un episodio de 1834", *RIE*, 1985, pp. 138-139. Reproducido en el documento nº 7.

43 LÓPEZ TORRIJOS, *Op. Cit.* p. 2.

44 MAURER, "*La familia de Carlos IV* de Francisco Goya. Del Palacio Real al Museo del Prado". En Catálogo de la exposición, *Goya. La familia de Carlos IV.* Madrid, 2002, p. 248.

45 Se desconoce la fecha exacta del encargo, aunque aparece mencionado en 1826 en un recibo de Madrazo de 1 de octubre de 1826, BRAY, X., *Vicente López. La invención de un cuadro de historia*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002. López terminaría la colosal obra en 1839, pero ésta no llegó al museo hasta 1879 por donación del nieto del pintor. Fallecido el monarca, en 1833, la obra terminada en 1839 ya no presentaba ningún interés político, por lo que quedó en posesión del pintor.

46 El lienzo de López del Prado pasó al antiguo convento de las Salesas, en 1883, transformado en Palacio de Justicia, donde fue pasto de las llamas en el incendio que devastó el edificio en 1915.

Figura 7. Vicente López, *Ciro el grande ante los cadáveres de Abradato y Pantea*, dibujo, Museo del Prado.

Grande, ante la visión de los cuerpos sin vida de su aliado Abradato y su mujer Pantea en la pira funeraria levantada junto al río Pactolos, tras la derrota de la Batalla de Sardes (546 aC), según el relato que Jenofonte ofrece en su *Ciropedia.* Resulta peculiar la elección del tema si tenemos en cuenta que los reyes españoles, habían acudido tradicionalmente a Hércules como héroe mítico de la antigüedad o a San Fernando como héroe católico. Jenofonte ofrecía en su obra una visión ideal del monarca persa, como un rey tolerante y considerado por los antiguos persas como el padre de su pueblo y, en definitiva, arquetipo del absolutismo. A esta imagen hemos de añadir la visión positiva que de él ofrece la Biblia al considerarlo como el libertador de los judíos cautivos en Babilonia. La alusión al gobierno de los antiguos persas no era nuevo. A su regreso a España, durante su estancia en Valencia, Fernando VII había recibido de manos de Rosales el *Manifiesto de los persas,* el 15 de abril de 1814, en el que se pedía la reinstauración del absolutismo monárquico. El título del escrito hacia alusión a las primeras líneas del texto, "era costumbre en los antiguos Persas pasar cinco días en anarquía después del fallecimiento de su Rey, a fin de que la experiencia de los asesinatos, robos y otras desgracias les obligase a ser más fieles a su sucesor", lo que se ponía en relación con lo que la vuelta de Fernando VII había supuesto para los españoles, la llegada de la paz y el fin de la contienda. Tras el Trienio Liberal y reinstaurado el monarca en el trono parecía oportuno recordar a los súbditos las virtudes de la monarquía como garante de estabilidad y seguridad. Sin embargo, para Bray es significativo el episodio elegido, la muerte de un querido aliado. Parece que con ello se quiere hacer alusión al pesar de Fernando por la muerte de Luis XVIII,

Figura 8. Vicente López, *Ciro,* dibujo preparatorio. Colección José Milicua. Barcelona.

el 16 de septiembre de 1824, quien había enviado las tropas francesas de los Cien Mil Hijos de San Luis al mando del duque de Angulema, para liberar al monarca español de su cautiverio. Aunque no se trata de una alegoría, sino de un cuadro de historia, su significado simbólico está estrechamente unido a las anteriores obras analizadas, insertas en un discurso conducente a mostrar los valores y los beneficios del gobierno absolutista.

La representación conmemorativa y alegórica era entendida en su momento como una herramienta necesaria para el aparato propagandístico de la monarquía. Este espíritu utilitario de la obra artística es puesto de relieve por el propio López, quien en la *Descripción*[47] del fresco de la *Potestad soberana en el ejercicio de sus facultades*, menciona que siempre fueron aquellos hombres más célebres los que emplearon "la alegoría para manifestar de un modo brillante, encantador y agradable, las ideas que presentadas de otro modo, hubieran aparecido lánguidas, vacías y sin alma". Así, alegóricamente Fernando VII como un nuevo y moderno Ciro pretendió mostrarse ante la sociedad española como un monarca garante de la paz y de la estabilidad, sin olvidar, especialmente en los últimos años, dejar constancia de su carácter cercano al pueblo –por ello se retrata, en ocasiones, vestido de paisano-, y afligido ante la muerte de sus aliados utilizando composiciones alegóricas.

[47] *Descripción de la pintura ejecutada en el techo del Despacho del Rey Nstro Señor por Dn Vicente López Primer Pintor de Cámara,* 21 noviembre de 1825, Biblioteca Real.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# PODER Y ARQUITECTURA EN EL MADRID ISABELINO: PASCUAL Y COLOMER (1808-1870) Y EL ORIGEN DE LA CIUDAD DE LA BURGUESÍA

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO
Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid

La obra de Narciso Pascual y Colomer (1808-1870), el arquitecto más destacado del Madrid romántico, estrechamente ligado a la Corona y a la nueva aristocracia del dinero –representada por la conspicua figura del marqués de Salamanca–, se extiende por muy significativos ámbitos del poder, registrando elocuentemente el origen de la nueva ciudad de la burguesía. Habiéndose titulado en 1833, su ejercicio profesional –coincidió estrictamente con el período isabelino, al que caracterizó con su arquitectura y sus planteamientos urbanos; más en concreto, su rápido y sorprendente ascenso en el campo profesional y social, en torno al año 1843 –tras su triunfo en el concurso del Congreso de los Diputados–, se produjo con el final de los difíciles años de la Regencia y la apertura a un muy distinto panorama político.

El año de 1844 es relevante en su biografía. Fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–, y nombrado Arquitecto Mayor de Palacio, lo que le llevó a emprender destacados proyectos para Madrid. Ese mismo año se creó la Escuela de Arquitectura, a la que Colomer fue llamado –junto con otros representantes de la "última generación académica"–[1] y de la que, más tarde, sería Director[2].

El cese de su carrera profesional convergió también con la caída de la monarquía en 1868 y el nacimiento del nuevo régimen a partir de la Revolución de Septiembre (que marcaría, con múltiples empeños y reformas urbanas –muchas de las cuales quedarían en el papel–, una etapa bien diferenciada de aquella que caracterizó en Madrid la figura de nuestro arquitecto).

El profundo cambio en la organización social, económica y política de ese bien delimitado periodo isabelino, conllevaba naturalmente una nueva idea urbana. La flamante clase en el poder propuso –y, en parte, construyó– su idea de ciudad desde unos principios muy alejados de los que habían regido hasta entonces su desarrollo. Los grandes procesos desamortizadores habidos en la primera mitad del XIX liberaron una cantidad considerable de suelo urbano, alterando significativamente el régimen de propiedad y constituyendo el germen de una profunda transformación urbana; auténtico revulsivo en la estructura física y social de Madrid, constituyeron una eficaz herramienta al servicio de los intereses económicos de la burguesía.

---

[1] Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 108.

[2] Fue Director de la Escuela en los periodos 1852-54 y 1864-68. La creación de la Escuela, a partir de la Academia de Bellas Artes, se inscribe en el marco político de reformas institucionales que propició en esos años el asentamiento del régimen liberal, y supuso una radical reorganización de la formación de arquitectos.

La desamortización propició, por un lado, las grandes operaciones de reforma interior que caracterizarían el período y, por el otro, y como fruto de tales experiencias, contribuyó de modo determinante a la creación de un primer cuerpo legal, hasta entonces inexistente, acerca de los ordenamientos urbanos. En este sentido son significativas las ordenanzas redactadas por Colomer en 1850 sobre la construcción de los edificios de la plaza de Oriente[3], constituyendo una temprana contribución a la incipiente reglamentación urbanística madrileña (previa a la que se originó con motivo de la reforma de la Puerta del Sol).

Los procesos desamortizadores caracterizaron la actividad de Colomer, quien tuvo ocasión de intervenir en casos suficientemente representativos; nos referiremos aquí a algunos de estos casos, enmarcados en dos de los grandes y flamantes ejes urbanos que preparaban la futura transformación de la ciudad: eje Prado-Recoletos y eje de la nueva calle de Bailén.

## El Congreso de los Diputados

La construcción del Congreso de los Diputados, en el centro del XIX, marca un hito en la construcción de la nueva imagen de la ciudad. Fue determinante también en la peripecia vital de Colomer; cuando éste regresó a Madrid (1838), tras sus años de formación en Francia e Inglaterra, fue nombrado arquitecto ayudante del edificio que entonces ocupaba el salón de sesiones del Estamento de Procuradores: la iglesia del desamortizado convento del Espíritu Santo, en la carrera de San Jerónimo.

Del proyecto de transformación de la iglesia, debido a Pérez Cuervo[4], poco se conoce. Por medio de algunos grabados sabemos que la nueva fachada del conjunto era muy deudora de las arquitecturas efímeras del momento; básicamente estaba constituida por una gran puerta a modo de arco triunfal a la que se adosaban columnatas dóricas.

En 1841, dada la dificultad de mantener las sesiones en tan precario edificio, se decidió el traslado de las sesiones al Teatro de Oriente –el todavía sin inaugurar Teatro Real–, hasta que la nueva sede fuera construida en el mismo solar del convento, cuya demolición se inició de inmediato. Al año siguiente fue convocado el concurso para el nuevo edificio del Congreso de los Diputados, resultando ganador el joven Colomer; su proyecto seguía un limpio esquema en lo formal y en lo funcional, que proponía –en esos momentos en que se tanteaba el tipo arquitectónico parlamentario– un gran salón de sesiones en forma de hemiciclo. El edificio, que –tras algunas reformas del proyecto original– se comenzó en 1843[5] y se culminó en el centro del siglo, logró una excelente acogida por la sociedad madrileña, que situó con rapidez el nombre de Pascual y Colomer como el del arquitecto más notable de la Corte; a partir de ese momento alcanzaría importantes cargos –y encargos– profesionales.

El estrecho solar en que debía levantarse la construcción –junto a la circunstancia del pronunciado desnivel de la carrera de San Jerónimo– presentaba dificultades para la organización funcional del edificio, de las que Colomer supo salir airoso (como se comprueba al paralelar su proyecto definitivo con otros de los presentados al concurso que hemos llegado a conocer)[6].

---

[3] AVM 4-77-77.

[4] Las obras de transformación comenzaron en 1834.

[5] Al acto de asentar la primera piedra –como señala Pascual MADOZ (*Madrid. Audiencia*…, Madrid, 1848, p. 230)- "el Gobierno dio la mayor solemnidad ya por el objeto, ya también por ser la primera ceremonia pública a que asistía S.M. después de su mayor edad".

[6] La Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva el proyecto presentado al concurso con el lema "La Arquitectura es una de las primeras necesidades del hombre en sociedad" (letra K), en el que mantiene el tradicional esquema de patio en el eje, lo que determina un salón de sesiones de reducidas dimensiones (ASF A-3083); el arquitecto Juan Moya Arderius conserva otro

Figura 1. El Congreso de los Diputados en su entorno urbano [plano de Ibáñez de Ibero, 1872-74].

La fachada principal, abierta al amplio espacio de la plazuela de las Cortes (Fig. 1), ostenta el carácter representativo del edificio y alcanza toda su magnitud como *arquitectura del poder*; superponiendo a la fachada de palacio *quattrocentista* el código semántico del pórtico clásico –símbolo del origen histórico de la democracia– se consigue una expresiva idea de monumentalidad en una calle –y cabría decir en una ciudad– que no abundaba en emblemáticos edificios civiles. El Congreso de los Diputados fue el primer gran monumento de esta calle, uno de los *nervios* fundamentales en la configuración del Madrid histórico, camino que ligaba Palacio con el monasterio de los Jerónimos, escenario de tan frecuentes acontecimientos reales, y la caracterizó –como bien reflejó la temprana fotografía de Clifford (Fig. 2)–, como eje urbano indicativo de la nueva ciudad y de la nueva clase en el poder.

## En torno a los Jerónimos

Para el otro lado del Prado, en torno al conjunto de los Jerónimos -el ámbito que no tardaría en conocer otra de las grandes transformaciones del momento–, realizó Colomer un proyecto que, en su aspecto urbano, interesantísimo, no llegó a escapar del papel del proyecto (aunque sí se interviniera en tres principales edificios: la iglesia de los Jerónimos y los vilanovianos Observatorio Astronómico y Museo del Prado).

En esta zona, maltratada desde la ocupación francesa[7], ideó un hermoso dibujo (1848) (Fig. 3) que obedecía a la intención de Francisco de Asís y del marqués de Miraflores de transformar las posesiones reales entre el Prado y el Retiro en un jardín a la inglesa[8]. A diferencia de otros diseños de jardín que Colomer realizara previamente, muy insistentes en la ordenación a base de una

proyecto del concurso. Por otro lado, la Real Academia de Bellas Artes de Valencia conserva los dibujos del proyecto de Azofra para "un palacio para el Congreso de los Sres. Diputados" (ASC cajón 8, nº 605), fechados en 1842, el mismo año del concurso, y que se ajustan perfectamente al solar de la carrera de San Jerónimo; se trata de un ejercicio académico que tomó, sin duda, las bases del concurso establecido en Madrid, y es interesante por cómo incluye un salón de sesiones de planta circular.

[7] La única intervención desde entonces había sido la erección del obelisco de González Velázquez en el campo de la Lealtad, inaugurado en 1840.

[8] Julio ARRECHEA MIGUEL, "Pascual y Colomer, arquitecto del Madrid moderno", en *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid, Argentaria, 1994, 11-29, p. 25. Informe del marqués de Miraflores (27.7.1851), AGP Caja 12369/exp 12.

Figura 2. Ch. Clifford: Vista de la carrera de San Jerónimo con el recién concluido Congreso de los Diputados y al fondo, la construcción de las torres de los Jerónimos (1853) [BN, 17 032 002].

estructura ortogonal–,[9] la composición se libera aquí de todo condicionante geométrico, y atiende especialmente al valor perceptivo de los edificios y restos históricos que conserva en el trazado: el Casón, la iglesia de los Jerónimos –con el desmantelamiento del claustro del monasterio–, el ala del Salón de Reinos (a la que el propio Colomer, en otro proyecto, adosaría una galería de arcos a partir del antedicho claustro (Fig. 4)[10]. Sobre la estructura que originan las principales avenidas, rectilíneas, se abre un verdadero jardín paisajista, a base de curvas sinuosas y pequeñas glorietas, jardín en el que van apareciendo, exentos y aislados –con algo de *objet trouvé*–, los restos de edificios conservados, y a cuyo mayor efecto escenográfico colabora la pronunciada pendiente del terreno[11].

[9] En el jardín para el Real Sitio de la Florida (1847) ya había proyectado, sobre un terreno triangular, un trazado estrictamente simétrico y ortogonal, cuyos cuarteles extremos se dibujan como jardín paisajista. El ajardinamiento de la sacramental de San Luis (1843) también se estructuraba según esquema ortogonal.

[10] Se completaba la secuencia de edificios encontrados en el itinerario del jardín con monumentos escultóricos provenientes de los almacenados en Palacio (AGP, sección Isabel II, c. 208/14); v. Victoria SOTO CABA, "Narciso Pascual y Colomer, el Marqués de Salamanca y los jardines madrileños del período isabelino", en *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid, Argentaria, 1994, 59-75, p. 69.

[11] V. SOTO (*op. cit.*, p. 68) lo relaciona con los diseños de G.L. Le Rouge (*Details de nouveaux jardins à la mode*, 1787-1788).

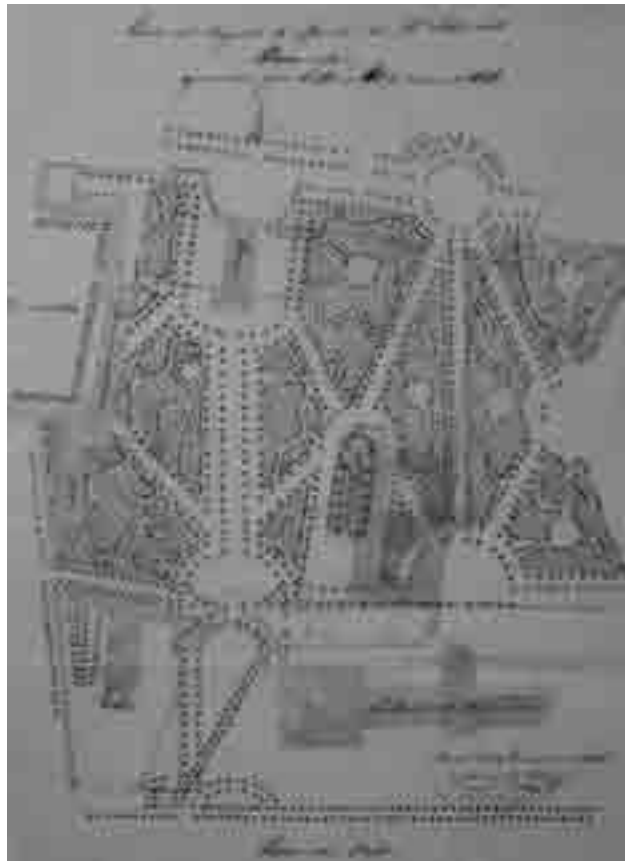


Figura 3. Pascual y Colomer: Proyecto de ajardinamiento en el entorno de los Jerónimos (1847) [AGP, 1403].

El trazado se conecta hábilmente con el existente del Retiro, y prefigura lo que más tarde será la actual calle de Alfonso XII. Este proyecto, que hubiera supuesto una actuación de enorme importancia en la conformación del eje del Prado sin perder su contacto con el Retiro, no se llegó a ejecutar. En 1865 se aprobó la urbanización de estos terrenos en solares edificables, disolviendo de esta manera el natural e histórico vínculo entre ambos enclaves. La parcelación aprobada distribuía las manzanas –destinadas a lujosa edificación residencial– entre los restos de los edificios singulares, y creaba una nueva e importante vía (Paseo del Rey, luego calle de Granada y, por fin, de Alfonso XII) que, prolongando la nueva calle de Serrano, uniría la puerta de Alcalá –ésta ya exenta y monumentalizada– con Atocha.

De Colomer sólo subsistió la restauración y remodelación de la iglesia de los Jerónimos, su intervención más relevante en el patrimonio[12]. El edificio, tan de peso en la memoria –y el trazado básico– de Madrid, muy dañado durante la ocupación francesa, usado como cuartel, parque de

[12] Finalizó, por otro lado, las obras del Museo del Prado (1847- 52), creando la «Sala de Isabel II» en el cuerpo absidial del eje. Se ocupó también del remate de algunas otras obras de Villanueva, como el Observatorio Astronómico y algún lienzo de la plaza Mayor –calle de Ciudad Rodrigo–. Concluyó, tras las obras iniciadas por Javier de Mariátegui, la transformación del desamortizado noviciado jesuita en sede de la Universidad Central, conformando la nueva fachada a la calle de San Bernardo (1847) e ideando, más tarde, uno de los espacios interiores más representativos del período isabelino: la conversión de la antigua iglesia en Paraninfo (1852).

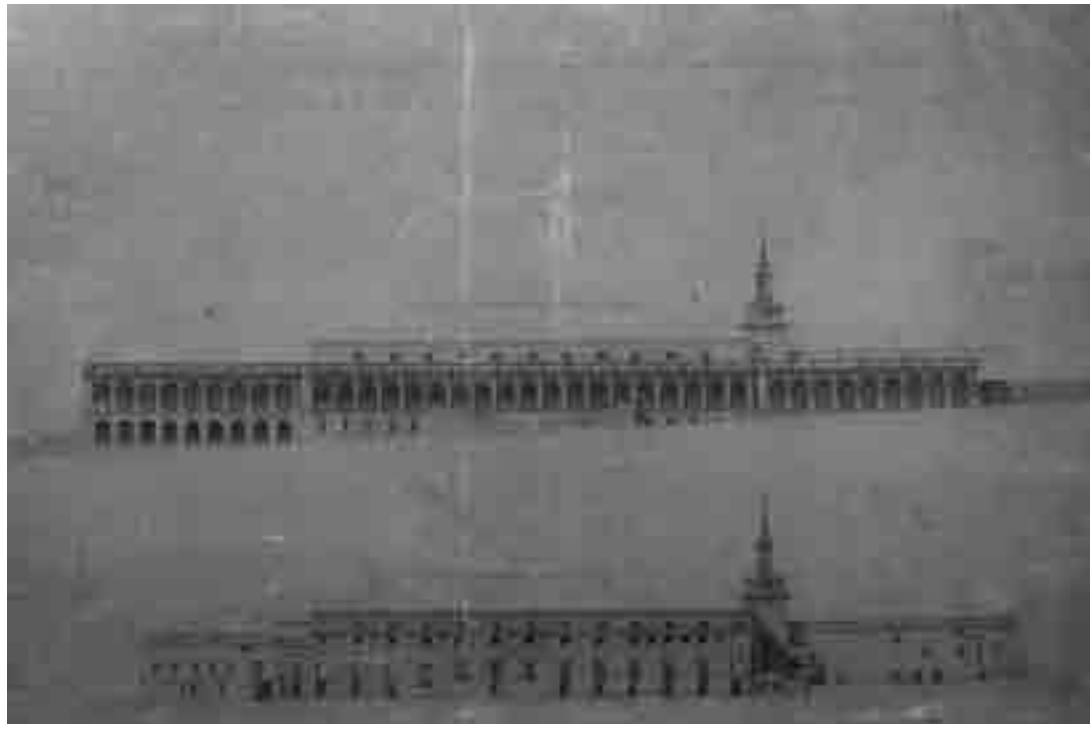


Figura 4. Pascual y Colomer: Proyecto de creación de una galería adosada al Salón de Reinos del Retiro, a partir del claustro de los Jerónimos (c. 1850) [AGP, 1597].

artillería y hospital de guerra, también desamortizado, requería una urgente consolidación; pero Colomer no se limitó a ello, sino que aprovechó la ocasión para recrear el histórico edificio, para, en definitiva, proponer una nueva imagen urbana. Al enfrentarse aquí al lenguaje gótico –ajeno a su formación en la Academia–[13] operó desde presupuestos románticos no exentos de desprejuiciada libertad[14], como prueban las dos torres de nueva planta que levantó abrazando la cabecera del templo (1851-55) (Fig. 5).

Si la inopinada concepción de dichas torres se ha interpretado en alguna ocasión como la necesidad de "aérea estilización, símbolo de la espiritualidad que se le atribuía por antonomasia a este estilo arquitectónico"[15], más verosímil parece la intención de Colomer de destacar un hito en la nueva configuración urbana de la zona (como sabe reflejar la hábil fotografía de Clifford (Fig. 2) y aun pudiera contemplarse la intención de un nuevo frente al paseo que proyectara Colomer en su proyecto de ajardinamiento del Retiro y que, tras la venta de dichos terrenos, daría lugar a la actual calle de Alfonso XII.

---

[13] No obstante -como indica J. ARRECHEA (*op. cit*., p. 25)- Colomer contaba con suficientes conocimientos sobre la construcción medieval, lo que le llevaría más tarde a realizar el primer informe sobre el estado de la catedral de León (v. Ignacio GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, Secretariado de Publicaciones, 1993, pp. 113-114).

[14] Juan Antonio GAYA NUÑO (*Arte del siglo XIX* (*Ars Hispaniae*, vol. XIX), Madrid, Plus Ultra, 1958, p. 155) señala que más que de una restauración se trata "de invención de una iglesia totalmente nueva".

[15] Isabel ORDIERES DÍEZ, *La Memoria Selectiva. 1835-1936. Cien años de conservación monumental en la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1999, p. 92.

Figura 5. Vista de la iglesia de los Jerónimos, antes de la construcción del barrio del Retiro [RV, NIM 8589].

## El marqués de Salamanca

La trayectoria de Colomer como arquitecto fue también inseparable de la sobresaliente figura del marqués de Salamanca, el cosmopolita hombre de negocios y mecenas de las artes, uno de los nombres capitales –además de en la historia de España, como mejor símbolo del nuevo esquema del poder– en la configuración arquitectónica y urbana del Madrid del segundo tercio del XIX. José de Salamanca Mayol (1811-1883) había llegado a Madrid en 1837 -coincidiendo con el inicio de la carrera de Colomer tras su estancia europea- y, con su decidida acción en el campo de los negocios, revolucionó rápidamente el panorama económico y social de la capital[16].

En 1845 Colomer incluyó en su ya prestigiosa clientela a Salamanca, que le encargó un singular palacio en el paseo de Recoletos, cuando éste –todavía sin haber sido ensanchado según el *Proyecto de Mejoras* de Mesonero Romanos (1846)– era todavía un enclave periférico de la ciudad (Fig. 6)[17].

---

16 Sobre la amplia y aventurera vida de Salamanca v. P. NAVASCUÉS, *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid, El Viso, 1983 p. 7 y ss. En paralelo a su labor financiera y política, fundó y financió periódicos como *El Universal* (1845), *El Correo* (1847) y *Las Noticias* (1864-1865).

17 Mesonero propuso la ampliación del perfil del paseo en 1846; la reforma (1859-1863) ya está recogida en el plano de Castro.

Figura 6. A. Guesdon: Vista del extremo oriental de Madrid (1854), con el palacio de Salamanca (todavía sin inaugurar).

Tras la desamortización del convento de Agustinos Recoletos (que ocupaban gran parte de la zona comprendida entre el paseo homónimo y el de ronda –hoy Serrano–)[18] estos terrenos dieron lugar a una serie de establecimientos que enseguida se transformarían en el barrio de Recoletos, pieza esencial del urbanismo del momento como nexo entre el Madrid histórico y su primer ensanche. En su extremo norte –ocupando lo que es hoy plaza del Descubrimiento–, destacaba un edificio levantado contemporáneamente al palacio de Salamanca y que interesa poner en relación con él: la Casa de la Moneda (1856-1861), obra de Nicolás Mendívil y Francisco Jareño. La relación de "vecindad entre el banquero y la fábrica de moneda, portaestandartes ambos del gran barrio burgués que a sus espaldas muy pronto iba a levantarse, financiado por el primero"[19], atrajo la atención de la nueva burguesía del dinero (que ahí construirían sus flamantes palacetes)[20] y de las arquitecturas representativas del capital, como el inmediato Banco de España y la Bolsa; de modo que la obra de Colomer fue la primera en caracterizar este barrio que se dio en llamar *de los banqueros*.

[18] El convento de los Agustinos Recoletos fue derribado en 1836.

[19] P. NAVASCUÉS, *Un palacio…*, p. 42.

[20] Entre los más próximos al palacio de Salamanca: entre la calle de Recoletos y el propio palacio de Salamanca, el palacete del marqués de Remisa (socio de Salamanca y colaborador suyo en la fundación del Banco de Isabel II y en la construcción del primer tendido de ferrocarril en Madrid) (1856); entre las nuevas calles de Villanueva y de Recoletos, el palacio de Calderón (miembro del Consejo de Administración del Crédito Mobiliario Español y accionista de la Compañía de los Ferrocarriles del Norte) (1860-1864); más tardíamente, en la esquina con Alcalá, el palacio del marqués de Linares (capitalista y colaborador también de Salamanca) (1872).

Figura 7. Pascual y Colomer: Fachada del palacio del marqués de Salamanca al paseo de Recoletos (1846) [AV, 4-89-40].

Colomer levantó un edificio entre jardines –muy ajeno al tradicional casón-palacio madrileño– con un delicado sentido italianizante –evocador de las villas renacentistas–[21] que se impondría con fuerza en el Madrid isabelino (Fig. 7). A partir de entonces, el paseo de Recoletos sería el escenario de una magnífica secuencia de palacetes, presididos y guiados por esta obra de Colomer. La nueva aristocracia comercial, que representaba el marqués de Salamanca, planteaba con este edificio un eje en paralelo al eje áulico del Palacio Real, en el otro extremo de la ciudad; eje que, con el tiempo –y fundamentalmente a partir del ensanche de Castro–, llegaría a constituirse en columna vertebral en el trazado de Madrid. Esta obra, inaugurada en 1858, constituyó la antesala del ensanche urbano –el barrio de Salamanca– que el propio marqués promovería (y por el que su nombre ha quedado inscrito en el urbanismo madrileño) (Fig. 8).

Otros trabajos realizaría Colomer para Salamanca[22], particularmente significativo el de su intervención en la posesión de Vista Alegre en Carabanchel. En esta zona de las afueras de Madrid

[21] Manuel LORENTE ("D. Narciso Pascual y Colomer", *Revista Nacional de Arquitectura*, 81 (1948), nota núm. 98) ha señalado, particularmente, el ascendiente de la romana Villa Farnesina, obra de Peruzzi. Por otra parte, P. NAVASCUÉS (*Un palacio…*, p. 40), al paralelar ambos edificios, relaciona las figuras de los banqueros Salamanca y Chigi: "Uno y otro iniciarán así un modo de vida donde el retiro de la ciudad formaba ya parte de aquel recreo del que nos hablaba Plinio el Joven al referirse a las villas romanas de la antigüedad. No cabe duda de que el ejemplo de Chigi en Roma y de Salamanca en Madrid fue seguido por otros muchos, especialmente banqueros y hombres de negocios, que de alguna manera se afirmaban así frente a la vieja nobleza afincada en los antiguos caserones romanos y madrileños que, salvo alguna excepción, no gozaban del aislamiento, jardines y, en definitiva, generosidad del entorno que, por el contrario, disfrutaban estos palacetes". Es significativa la referencia que hace Pascual y Colomer a Peruzzi y otros grandes arquitectos del Renacimiento, en la Memoria de su proyecto del Congreso de los Diputados (1842).

[22] Para Salamanca también construyó un palacete en Aranjuez, cerca de la estación de la línea ferroviaria que el propio Salamanca tendió desde Madrid.

Figura 8. Fotografía del palacio del marqués de Salamanca y al fondo, los terrenos aún sin construir que ocuparía el barrio de Salamanca [BH].

la aristocracia había gustado construir lujosas quintas de recreo y casas de campo, creando un ámbito muy bien definido de las arquitecturas del poder en el Madrid decimonónico: ese hoy irreconocible "Versalles carabanchelero"[23]. En esta posesión, que, proveniente de la herencia de la reina María Cristina, fue vendida a Salamanca por los duques de Montpensier en 1859, Colomer introdujo lo que se ha llamado "jardín isabelino": una aproximación a la nueva tendencia del paisajismo romántico inglés, sin olvidar completamente un cierto sentido de la geometría; reformó y amplió el original palacio (que serviría de casa-museo para la amplia colección de antigüedades y obras de arte de Salamanca); y levantó, en fin, distintas construcciones auxiliares de gran interés[24].

Queda pendiente de estudio, a través de la figura de Salamanca, la virtual relación entre Colomer y Castro, enlazándose así tres grandes nombres en la transformación del Madrid isabelino.

## Palacio de Fontagud

Ligada al ensanche del paseo de Recoletos está la importante reforma del barrio de Barquillo, iniciada a mediados de siglo y una de las que mejor reflejan el "patente cambio en la propiedad urbana"[25]. El *Proyecto de Mejoras* de Mesonero Romanos (1846), junto a la idea de ensanchar el

[23] J. A. GAYA, *op. cit.*, p. 151. En ambos Carabancheles se situaron, entre otras, las quintas del conde de Yumuri, del marqués de Remisa y de otros nombres de la aristocracia madrileña.

[24] V. la tesis doctoral de Eva Juana RODRÍGUEZ ROMERO *El jardín paisajista y las quintas de recreo de los Carabancheles. La posesión de Vista Alegre* (Universidad Politécnica de Madrid, 1999).

[25] Eulalia RUIZ PALOMEQUE, *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976, p. 283.

paseo de Recoletos a costa de las huertas que flanqueaban su lado izquierdo, planteaba dos importantes operaciones urbanísticas: a la izquierda, la completa transformación del *distrito de Barquillo*, entonces "un verdadero arrabal, compuesto de miserable caserío y espaciosas huertas, corrales, tahonas, fraguas y herrerías"; a la derecha, en el sector que discurría hasta el paseo de ronda (hoy calle de Serrano): "la construcción de una nueva y elegante barriada en los sitios ocupados por la Veterinaria, Recoletos, Montealegre, el Pósito y hornos de Villanueva y cuarteles, hasta la puerta de Alcalá".

En el barrio de Barquillo, cuyas grandes extensiones estaban concentradas llamativamente en muy pocos propietarios, intervino a partir de 1856 la Sociedad de Crédito Mobiliario, que adquirió los terrenos, reparceló y construyó los solares. Así nacieron nuevas calles, o se prolongaron hacia Recoletos las ya existentes (Fernando VI, Almirante, Saúco –hoy Prim–…), conformando uno de los barrios más interesantes –urbanística y arquitectónicamente– del Madrid isabelino. La calle de Barquillo se constituyó entonces como un eje de conexión transversal entre el tejido histórico de su lado oeste con el nuevo trazado hacia el paseo de Recoletos y aun, a través de él, con el nuevo barrio de Recoletos.

En esta zona también dejó Colomer registro de su actividad como arquitecto de la burguesía y la aristocracia[26], siendo de destacar el palacio de Fontagud, en la plaza del Rey (esquina de Barquillo con Infantas), ocupando parcialmente los terrenos que fueran del desamortizado convento carmelita de San Hermenegildo. La urbanización de la huerta del convento para la formación de la plaza del Rey y prolongación de la calle de las Infantas hasta Barquillo se adelantó a las primeras disposiciones desamortizadoras de José I[27]; más tarde, en torno a 1840, las construcciones conventuales fueron también desamortizadas, y tras un período en que albergaron dependencias oficiales, fueron derruidas.

El palacio del empresario don José Fontagud es obra, por tanto, también representativa de la política de desamortizaciones, y venía a conferir un especial y distinguido carácter a este -completamente renovado- tejido urbano. Fue proyectado por Colomer el mismo año en que se inauguró el palacio de Salamanca (1858), y participa de su misma delicada arquitectura (hoy desfigurada tanto en su interior como en el exterior), curiosamente adaptada al tejido urbano mediante inclusión de un patio ajardinado, medianero con el solar de la calle de Alcalá, y definiendo un edificio de tres fachadas (Fig. 9).

## Ordenación de la plaza de Oriente y de la Armería

El proyecto de Colomer, como arquitecto de Palacio, para la alineación de la plaza de Oriente y de la Armería (1844),[28] con prolongación de la nueva calle de Bailén, supuso un definitivo impulso en la definición de ese nuevo eje urbano. Transformaba el proyecto de 1842[29], extendiendo el área ajardinada hasta las calles de San Quintín y Requena, enmarcando la completa

---

26 También trabajó en la reforma del palacio del duque de Frías y Uceda (1845), en la calle del Barquillo con vuelta a la del Piamonte, afectado también por la reforma del trazado (E. RUIZ PALOMEQUE, *op. cit*., p. 285). Construyó también numerosos edificios y palacios para la nobleza y la nueva burguesía madrileña; entre ellos, el del duque de Riánsares (1847), frente al Senado.

27 Decreto de 4 de mayo de 1807 (E. RUIZ PALOMEQUE, *op. cit*., p. 13).

28 AGP-planos, 21; v. José Luis SANCHO, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995, p. 120; y E. RUIZ PALOMEQUE, *op. cit*., p. 200, plano 58.

29 Debido a los ingenieros J. Merlo, Fernando Gutiérrez y Juan Rivera.

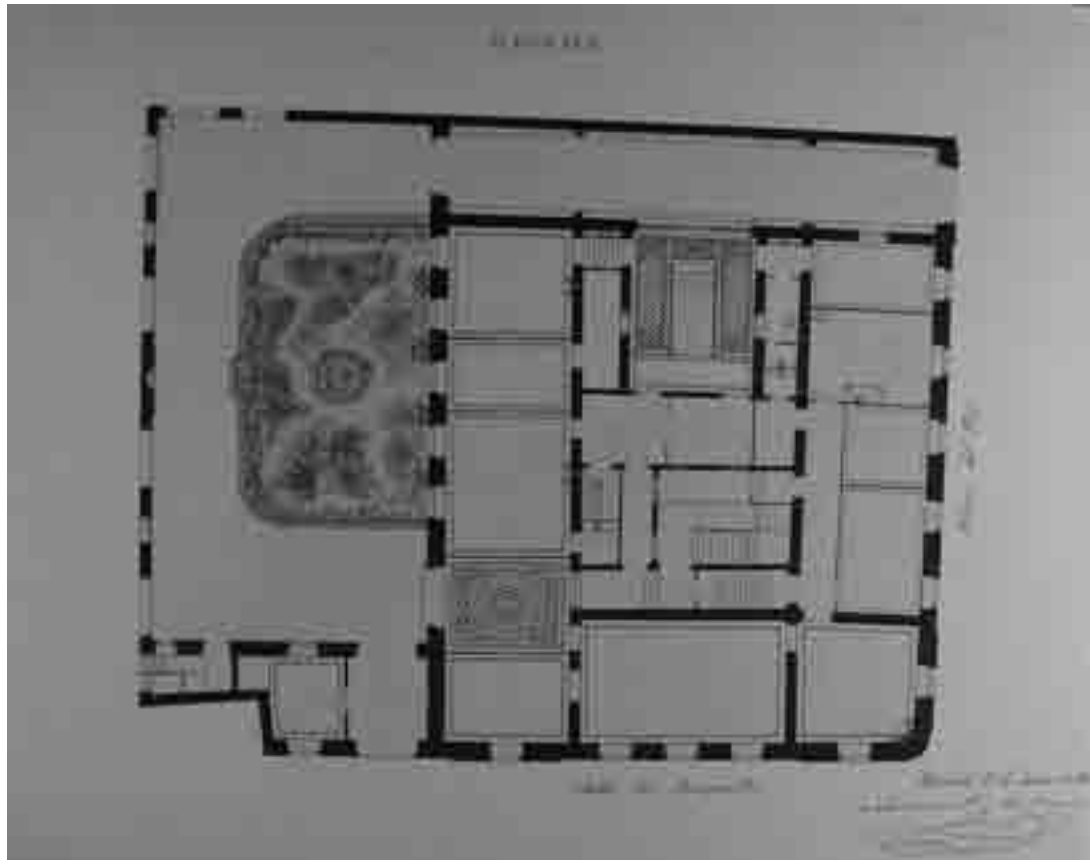


Figura 9. Planta baja del palacio de Fontagud (1858) [AT].

fachada de Palacio, y ampliando el arco de las dos manzanas que flanquean el Teatro Real (Fig. 10); establecía –con un nuevo sentido urbanístico– alineaciones y ordenanzas para la nueva edificación que conformaría la plaza.

La calle de Bailén había surgido como resultado de las demoliciones que José Bonaparte llevara a cabo en torno a la fachada oriental de Palacio; su longitud (como muestra el plano de Coello de 1849) no iba mucho más allá del frente que definía la recién creada plaza de Oriente, cerrándose por el caserío antes de llegar a la plazuela de la Armería. La propuesta de Colomer planteaba su significativa prolongación: hacia el sur, alargando también el ala de Palacio y previendo las demoliciones de la antigua Armería y de las primeras manzanas (demoliciones que más tarde se extenderían hasta conectar con el proyectado viaducto)[30]; y hacia el norte, con su actuación sobre los terrenos de la huerta del convento de la Encarnación (Fig. 11)[31].

Esta propuesta de ligar, mediante la creación de una gran vía, los dos hitos de Palacio y la iglesia de San Francisco el Grande, que –aun componiendo una característica silueta de Madrid– permanecían separados por la vaguada de Segovia, difería en su valor urbano de la formulada por

[30] E. RUIZ PALOMEQUE, *op. cit*., p. 578.

[31] En la restauración del convento de la Encarnación venía trabajando Colomer desde 1844; de 1847 es su proyecto para distribución de solares en la huerta del convento, con frente a la nueva calle de Bailén (J.L. SANCHO, *op. cit.*, p. 161).

Figura 10. Pascual y Colomer: Proyecto de ajardinamiento de los espacios en torno a Palacio (1844) [AGP, 7].

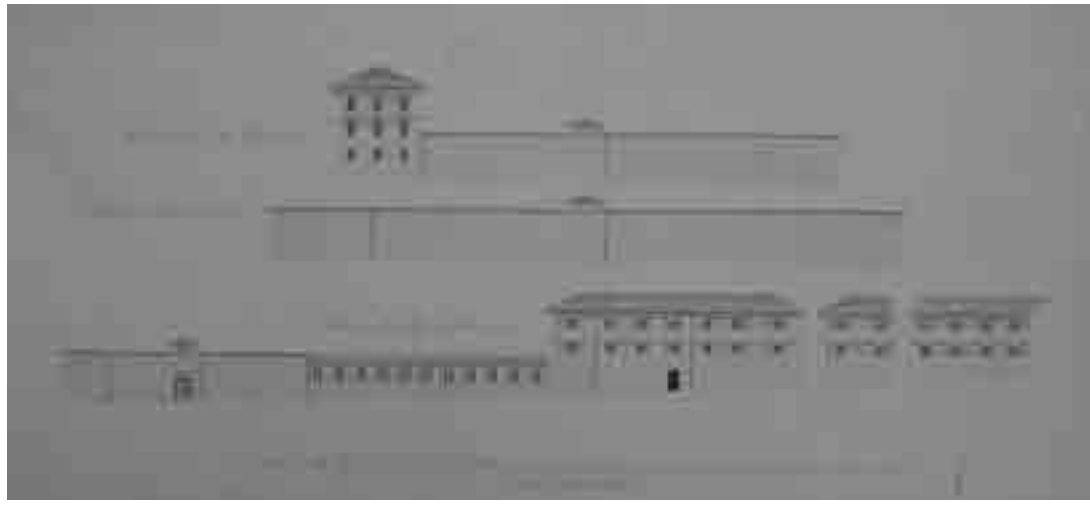


Figura 11. Pascual y Colomer: Proyecto para el convento de la Encarnación, con el frente a la nueva calle de Bailén (1844) [AGP, 1685].

Silvestre Pérez en el reinado de José I. Ésta establecía dicha conexión –con la interposición de un imponente viaducto– mediante la sucesión de espacios a eje de la fachada principal de Palacio; de modo muy diferente, la ahora proyectada se ideó –como señalaría Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid*– de manera "más provechosa para los intereses generales y la pública viabilidad", esto es: no ya siguiendo el eje de Palacio sino como prolongación de la incipiente calle de Bailén, uniendo los barrios de Palacio y San Francisco.

El proyecto de Colomer, siempre interesado por el trazado de jardines[32], contemplaba además los ajardinamientos en torno a Palacio; particularmente, la gran superficie –hasta entonces desatendida– del Campo del Moro. Para éste dibuja un curioso trazado –casi *mudéjar*– a base de arcos que se intersecan y que constituyen "el diseño más original de la época y alejado por completo 'de las normas tradicionales' que habían inspirado a sus antecesores"[33]. Del proyecto de Colomer para el Campo del Moro poco se llegó a ejecutar y esto fue enseguida alterado, siendo irreconocible en nuestros días; pero su actuación al otro lado de Palacio definió uno de los grandes ejes de Madrid, cuyas últimas consecuencias urbanas alcanzaron el centro del siglo XX.

* * *

Estas y otras construcciones y propuestas de Pascual y Colomer constituyen un meridiano registro de las correspondencias entre arquitectura y poder en el Madrid isabelino; y, consecuentemente, de los grandes –y determinantes– cambios urbanos que la ciudad, con su emergente burguesía, experimentó en ese segundo tercio del siglo.

A pesar de ser todavía una figura no estudiada monográficamente (siendo de destacar las –citadas– aportaciones de Manuel Lorente, Julio Arrechea y, sobre todo, Pedro Navascués) su nombre, con la perspectiva de los doscientos años de su nacimiento, gana peso y significación; particularmente, a nuestro objeto: en lo que mira a la incidencia de los poderes económicos, sociales y políticos en la conformación arquitectónica del Madrid que se dibujaba en esos años.

Siglas empleadas:

BN: Biblioteca Nacional
BNP: Biblioteca Nacional de París
ASF: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
AGP: Archivo General de Palacio
RV: Archivo Ruiz Vernacci
AV: Archivo de Villa
BH: col. Banco Hipotecario
AT: Archivo Tabacalera

[32] Como arquitecto de Palacio, y particularmente interesado por los jardines, propuso a Isabel II la creación de una Escuela Normal de Jardineros Horticultores (aprobada por Real Orden de 1847), para la formación de los profesionales que debían atender los jardines de los Sitios Reales; dirigida por él mismo -junto a los grandes jardineros Boutelou y Viet-, se estableció inicialmente en los jardines del Campo del Moro y, más tarde, en los de la Casa de Campo. Para los jardines de los Reales Sitios -Buen Retiro, Pardo, Florida, Casa de Campo- realizó también numerosos proyectos arquitectónicos (cuyo interés queda registrado en la larga y magnífica serie de dibujos que se conserva en el Archivo General de Palacio). Junto a su arquitectura de jardines es destacable su proyecto del cementerio de la Sacramental de San Luis (1843), una de las más importantes realizaciones de arquitectura funeraria del momento, situado junto al vilanoviano cementerio del Norte, en la carretera de Francia, y demolido en 1915 para la construcción del ensanche de Vallehermoso. El trazado de jardín era nuevo en el concepto de cementerio y su éxito animó a que otras sacramentales se sintieran estimuladas a seguir el ejemplo; entre ellas, es destacable el caso de la tercera ampliación que hizo la sacramental de San Isidro, aunque su planteamiento de jardín difiere del más geométrico de Pascual y Colomer (v. Carlos SAGUAR QUER, "Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: El cementerio de la Sacramental de San Luis", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid) , 68 (1989), pp. 317-338).

[33] V. SOTO, *op. cit.*, p. 68.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# JOSEP RENAU, DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid*

En 1980, en uno de sus últimos y más conocidos libros, *Arte en peligro: 1936-39*, el septuagenario Josep Renau (Valencia 1907-Berlín 1982), que tras la muerte de Franco había retomado el contacto con la España interior y había observando que existía un gran interés en las nuevas generaciones por conocer más de la actuación republicana durante el período bélico[1], resumía y valoraba así, desde la distancia de los años, lo que para él había supuesto el cargo de director general de Bellas Artes, al cual había accedido a los veintinueve años y en los inicios de una convulsa guerra civil: *Me tocó ocupar la dirección* [general de Bellas Artes] *en la primera línea de la lucha por el salvamento y protección de nuestro patrimonio cultural. Y acepté el cargo porque se trataba de un factor esencial en la elaboración de la* nueva cultura *que nuestro pueblo necesitaba para seguir luchando y existiendo. Y, además, porque yo no era un advenedizo en estos menesteres. (…).*

*Y (…), creo haber cumplido con mis deberes en la D. G. de BB. AA. con un claro conocimiento de causa y con entusiasmo militante. Creo, sin pizca de arrogancia pero con orgullo, que lo más positivo que he hecho en mi vida, lo que de mi quehacer entero ha tenido más alcance universal, es el haber coadyuvado con mi esfuerzo, junto con el de cientos de otras personas –que han muerto o viven todavía–, a preservar de una destrucción segura muchos de los signos más altos de nuestra identidad histórica y humana.*[2]

---

* Este trabajo ha sido realizado en relación con el proyecto "Arte y exilio entre España e Iberoamérica" (F.C. 03/05).

[1] Dado el largo exilio de Renau (que esencialmente discurrió en México y Alemania oriental), su primer contacto directo con tal interés no llegó hasta la Bienal de Venecia de 1976, en la que fue invitado a participar en el pabellón español. Primero en Venecia y luego durante su primer viaje de retorno a España, en julio del mismo año, pudo comprobar, además, la gran actualidad del tema del regreso del *Guernica* de Picasso, mural surgido de un encargo oficial con su protagonismo, como veremos. Renau ha dejado narrada, entre otras cuestiones, la sorpresa que le causó esa "obsesión de toda la prensa y medios de información", que le "acribillaba con preguntas y preguntas", en un libro varias veces iniciado y con una última versión firmada en 1981, precisamente titulado *Albures y cuitas con el "Guernica" y su madre* (inédito, que sepamos, aunque con extractos en *Cimal:* RENAU, J.: "Albures y cuitas con el `Guernica´ y su madre", *Cimal: Cuadernos de Cultura Artística*, nº 13, Valencia, 1982, pp.20-27), en el cual expone su gestión y experiencia en torno a Picasso, su obra y su apoyo a la causa republicana. (RENAU, J.: *Albures y cuitas con el "Guernica" y su madre*, manuscrito inédito, 1981, guer/14-15; Archivo Histórico Nacional –en adelante AHN–, Diversos y Colecciones, Bellas Artes, Leg.391). No obstante, respecto al mismo interés y su deseo de esclarecer aquellas actuaciones, también arguyó en 1980, al ser preguntado si había pensado volver a su país como un auténtico desconocido: "No, pues ya en la Bienal de Venecia del 76 observé el interés de las gentes por saber cosas de mi época. He visto una gran necesidad de conocimientos de los españoles de hoy, especialmente por parte de los jóvenes". (SOLER SUMMERS, Guillermo: "Director general de Bellas Artes en la República. Josep Renau no quiere hablar sobre el destino del "Guernica", *Diario 16*, Madrid, 18-VIII-1980).

[2] RENAU, Josep: *Arte en peligro: 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980, pp. 16-17.

Aunque hoy Josep Renau sea más conocido por sus aportes de artista a nuestro arte contemporáneo y, en especial, como renovador e influyente cartelista, que tuvo un destacado papel pionero en el uso, divulgación y logros del fotomontaje, sin duda no le faltaba razón para resaltar en su trayectoria humana y profesional ese importante momento de responsabilidad. Pero su prolongado exilio, ha retrasado mucho su inclusión bien documentada en nuestras historias del arte, persistiendo aún hoy demasiadas lagunas e imprecisiones sobre su gestión y presencia en el agitado desarrollo de tal escenario artístico. Este último hecho, además, se torna especialmente manifiesto al tratar de su papel al frente de la citada Dirección General de Bellas Artes –en adelante DGBA–; un cargo sobre el que, dadas las excepcionales medidas en torno a nuestro patrimonio y fomento de nuestro arte que se tomaron y el irregular y notable momento histórico en el que se producían, así como la personalidad vanguardista del joven artista que lo ocupaba, es frecuente citar a su titular, aunque sin poder aportar demasiada claridad sobre su gestión y actuación concretas. Por consiguiente, con la condensación que exige la adaptación a unas pocas páginas, nos proponemos ofrecer aquí una breve caracterización y análisis de ese puesto de responsabilidad que ocupó Renau en la referida Dirección General, acogiendo su gestión y actividad, aunque con atención preferente a sus cometidos en la amplia esfera del mundo del arte; pues téngase en cuenta que, entre las secciones que heredará ese departamento ministerial y caerán bajo su responsabilidad y reestructuración, estarán las de "Archivos, Bibliotecas y Museos", "Fomento de las Bellas Artes", "Enseñanza Artística Superior, Media y Profesional" y "Tesoro Artístico".

Consideramos, por tanto, que dos aspectos protagonizados por el organismo, esencialmente, son los que condensan y reflejan lo más destacado de la actuación de Renau en el ámbito citado. El primero de estos es el que nos sitúa su intervención en torno a la labor, sin precedentes, de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural en tiempos bélicos, lo cual abarcaría de las participaciones directas y concretas del valenciano a las más generales de reestructuración y control de los servicios y funciones del organismo, y, el segundo aspecto, es el que nos enlaza su actuación con las labores propagandísticas y de activismo socio-cultural, las cuales lideró en España y en el extranjero con los instrumentos creativos y promocionales disponibles desde la DGBA.

Estos dos aspectos, como conllevaba la dimensión de la responsabilidad y como no podía ser de otro modo en aquellos anómalos tiempos de guerra, aparte de la relación que guardan con la paralela gestión de los archivos, las bibliotecas, la música, el teatro y otras competencias del director general de Bellas Artes por las que pasaremos más deprisa, aparecen interrelacionados entre sí y situados a medio camino entre los ámbitos de actuación socio-política y artístico-cultural. Lo cual, ciertamente, hace difícil averiguar dónde acaba lo proveniente de la militancia o del cauce político-administrativo y dónde empieza la visión promocional o lo personal y creativo. En cualquier caso, ahora nuestra pretensión es únicamente la de aportar las bases para encuadrar y esclarecer el papel que tendrá Renau y su creatividad en relación a varios de los hitos artístico-culturales más significativos provenientes de la actuación de la DGBA y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes –en adelante MIP– al que pertenecía este departamento. Hitos que, además de los testimonios de algunos de los propios protagonistas, como Renau y algunos otros diversos responsables de entonces[3], en los últimos treinta años han venido recibiendo, en

[3] Entre los escritos de Renau posteriores a la guerra con comentarios de su gestión, destacan: "La defensa del tesoro artístico español durante la guerra", *Ars*, nº 1-3, México, Febrero-Marzo, 1942; "El pintor y la obra", *Las Españas*, nº 2, México, XI-1946, pp.12 y 16; "El arte entre llamas. Defensa del patrimonio artístico español e histórico español contra la agresión franquista de 1936", *Las Españas*, nº 7, México, 29-XI-1947, pp.22-23; "Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica", *Nuestro Tiempo*, nº 1, 2ª época, IX-1951, pp.22-27; "Notas al margen de *Nueva Cultura*", *Nueva Cultura* (introducción a la edición facsimilar), Vaduz, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977, pp. xii-xxiv; *Función social del cartel*, ("Prólogo" de V. Aguilera Cerni, pp.9-18), Valencia, Fernando Torres, 1976; *La batalla per una nova cultura*, (edición, introducción y notas de Manuel García), Valencia, Eliseu Climent, 1978; "Connotaciones testimoniales sobre el Guernica", en *Guernica-Legado*

ciertos aspectos, una atención específica desde diferentes profesionales[4], cuyas aportaciones han de tenerse muy en cuenta y nos liberaran por ahora de entrar en comentarios demasiados detenidos sobre las actuaciones concretas, dejándonos espacio para centrarnos introductoramente en la caracterización del cargo[5].

## El cargo de director general de Bellas Artes

A pesar de que, en 1927, el polifacético pintor, crítico, impresor y educador Gabriel García Maroto, en su utópico y extraordinario libro dedicado a la política artística, *La Nueva España 1930*, se había mostrado crítico con la situación de las artes en el período primorriverista y había profetizado no pocas de las reorganizaciones, las figuras con responsabilidad y las actuaciones

*Picasso*, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. Por otro lado, entre los testimonios de otros protagonistas coetáneos, destaquemos: LARREA: *Guernica. Pablo Picasso*, Nueva York, Curt Valentin, 1947 (edición española en Ed. Cuadernos para el Diálogo-A. Finisterre, 1977), y "A manera de epílogo", en *España Peregrina*, edición facsimilar (México, Alejandro Finisterre, 1977); LEÓN, Mª Teresa: *La historia tiene la palabra (Noticias sobre el salvamento del Tesoro Artístico en España),* Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943 (reedición anotada por G. Santonja en Madrid, Hispamerca, 1977); FERNÁNDEZ BALBUENA, Roberto: "Agonía y resurrección del Museo del Prado", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles en México*, nº 1, 15-VIII-1956; COLINAS, Ceferino: "El tesoro artístico del Museo del Prado. Cómo el Gobierno de la República entregó a Franco un tesoro protegido durante la Guerra Civil por los milicianos", *Siempre*, nº 491, México, 21-XI-1962, pp. 52-57; VAAMONDE, José Lino: *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra,* Caracas, Talleres Cromotip, 1973; CHACEL, Rosa: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos de jardín*, Madrid, Cátedra, 1981; RUIPÉREZ , María: "Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil" (entrevista), *Tiempo de Historia*, nº 49, Madrid, XII-1978, pp.10-25; FONTSERÉ, Carles: "El Sindicato de Dibujantes Profesionales", en *Carteles de la República y la Guerra Civil*, Barcelona, CEHC-La Gaya Ciencia, 1978, pp.353-377; FONTSERÉ, Carles: "Consideraciones sobre el cartel de la guerra civil", en *La Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp. 37-46; PÉREZ CONTEL, Rafael: *Artistas en Valencia*, 1936-1939, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986.

[4] AA.VV. (V. Bozal, T. Llorens, I. Julián. V. Pérez Escolano, V. Lleo Cañal y otros): *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, G. Gili, 1976; GRIMAU, Carmen: *El cartel republicano en la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 1979; FENÁNDEZ QUNTANILLA, Rafael: *La odisea del `Guernica' de Picasso, Barcelona*, Planeta, 1981; ALVAREZ LOPERA, José: *La política de Bienes Culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, y, del mismo, "Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 5, Madrid, Enero-Junio 1990, pp.117-163; MARTÍN, Fernando: *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983; ALTED, Alicia: *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984; TOMÁS, Facundo: *Los carteles valencianos en la guerra civil*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1986; ALIX, Josefina: *Pabellón Español, Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura (Exposición CARS, VI/IX-1987), 1987; GAMONAL TORRES, Miguel Á.: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987; CHIPP, Herschel B.: *Picasso's Guernica*, Los Ángeles, University of California Press, 1988; COLORADO, Arturo: *El Museo del Prado y La Guerra Civil. Figueras-Ginebra, 1939*, Madrid, Museo N. del Prado, 1991; TUSELL, Javier: *Arte, historia y política en España (1980-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; ARGERICH, Isabel, y ARA, Judith (ed.): *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, IPHE-M. N. del Prado (Exposición MNP, VI/IX-2003), 2003. En otro orden, tampoco han faltado los estudios y exposiciones sobre el mismo Renau, sobresaliendo las aportaciones de Manuel García y Albert Formen. De los abundantes análisis, entrevistas y textos de exposiciones del primero, destaquemos: "Trajectòria teòrica i artística de Josep Renau (1931-1939)", en RENAU, J.: *La batalla…, Op. cit.*, 1978, pp. 9-20; "Los años decisivos de Josep Renau", en *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural,* Madrid, Ministerio de Cultura (exposición, MEAC, V/VI-1978), 1978, pp.25-30, y "Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)", *Batlia,* nº 5, Valencia, Otoño-Invierno 1986, pp.65-75. De Forment: *Vanguardia artística y compromiso político: vida y obra de Josep Renau*, Valencia, Universitat de València, 1995; y de ambos y otros, AA.VV. (A. Forment, A. Sanchis, E. Climent, M. García y C. Pérez): *Monogràfic Josep Renau (Fons de la Fundaciò Josep Renau),* Valencia, Universitat Politécnica, 2000, y FORMENT, E. (ed.): *Josep Renau,* (catálogo razonado), Valencia, IVAM, 2003.

[5] En realidad, puntualicemos que este análisis sobre Renau como director general de Bellas Artes que presentamos a este congreso, es un avance introductor que forma parte de una investigación más amplia sobre este artista y su gestión de nuestra

que ocurrirían cuando llegara una supuesta República[6]; alcanzada ésta, incluso con varios años desenvolviéndose, la situación tampoco le pareció óptima. El nuevo régimen, el 23 de abril de 1931, había nombrado como primer director general de Bellas Artes al institucionista e historiador del arte del Centro de Estudios Históricos (CEH) Ricardo de Orueta y Duarte, que prácticamente sucedía a un maestro y compañero suyo en esa institución científica de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), Manuel Gómez Moreno[7]. Antes de que el malagueño Orueta dejara el cargo el 26 de diciembre de 1933[8] (aunque veremos que de nuevo lo volverá a asumir en 1936), aparte del mismo sesgo institucionista que dio a su gestión, hubo de comenzar haciendo frente a las primeras reorganizaciones ministeriales y departamentales que aplicó la República a través de diferentes decretos. Por otro lado, hay que destacar de esta pionera gestión republicana del erudito malagueño, para la que contó como secretario con el crítico Manuel Abril, la importancia concedida a la promoción exterior de nuestro arte contemporáneo, especialmente en París, lo que le llevará a impulsar, con la designación de un significativo comité, la "Exposición de Arte Español" que se proyectó allí para junio de 1933[9]. Actuación que se complementaba con el intento de dar a conocer en su país, atrayéndolas para exponer oficialmente, a figuras internacionales como Pablo Picasso, aunque, en este caso, las gestiones realizadas con el embajador Salvador de Madariaga no tuvieran éxito, ante el desinterés por lo oficial español que venía mostrando su paisano malagueño[10], algo que pronto cambiaría con el estallido de la guerra. Con todo, el acento

política artística, que realizamos como comisario de la muestra "Josep Renau, arte y propaganda en guerra" y que, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, se celebrará en el septiembre de 2007 en Salamanca para conmemorar el centenario de su nacimiento y los veinticinco años de su muerte; en la cual se desarrollarán más ampliamente las vertientes citadas de la labor del valenciano tanto en la salvaguarda, fomento y difusión del patrimonio artístico-cultural, como en las parejas actividades de propaganda y agitación.

[6] Véase GARCÍA MAROTO, G.: *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos 1927 (ed. facsimilar con prólogo de J. L. Marín: Madrid, Técnos, 1988). Juan Antonio Gaya Nuño rescató y destacó en 1952 la importancia de este libro ("A los 25 años de un libro sobre política de las artes", *Ínsula*, nº 77, Madrid, 15-V-1952), sobre el que volvió a insistir en su conocida *Historia de la crítica de arte en España* (Madrid, IEE, 1975, pp.310-311). Posteriormente, entre otros historiadores, han resaltado su trascendencia con especial intensidad Jaime Brihuega ("Gabriel García Maroto y *La Nueva España 1930* que los españoles leyeron en 1927", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº 19, Ciudad Real, 1989) y Angelina Serrano de la Cruz (*Las artes plásticas en Castilla-La Mancha: de la Restauración a la II República*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 336-339).

[7] El acceso en 1930, con el Gobierno del General Berenguer, de Elías Tormo (también maestro y compañero de Orueta en el CEH) al cargo de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, trajo el nombramiento al frente de la DGBA de Gómez Moreno, aunque éste se dedicó más a la labor científica e incluso, ante sus ausencias, delegó la firma en Tormo (véase Real Orden nº 1516, de 4-VIII-1930, *Gaceta de Madrid,* nº 217, de 5-VIII-1930, p.852) y, al año siguiente, cuando ocupó la cartera el ministro José Gascón, Gómez Moreno presentó su dimisión el 25-II-1931, siendo efímeramente sustituido en el puesto, desde la misma fecha, por José Joaquín Herrero, ex-subsecretario del MIP (respectivamente, Reales Decretos nº 775 y 776 de 27-II-1931, *Gaceta de Madrid,* nº 58, de 27-II-1931, p.1141). Sobre el papel en el CEH de todos ellos, véase CABAÑAS BRAVO, Miguel: "La Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos de la JAE", en PUIG-SAMPER, M.A. (ed.): *Tiempos de investigación JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid, CSIC, 2007, pp. 143-153.

[8] El nombramiento de Orueta lo hizo Niceto Alcalá-Zamora, presidente del Gobierno Provisional de la República, a propuesta del ministro titular del MIP, Marcelino Domingo, por Decreto de 23-IV-1931 (*Gaceta de Madrid,* nº 114, de 24-IV-1931, p.303). Orueta presentó a dicho presidente su dimisión con el nuevo titular de la cartera, José Pareja, el 26-XII-1933 (*Gaceta de Madrid,* nº 361, de 27-XII-1933, p. 2172).

[9] Con fecha del 25-IV-1933 se establecía la fecha de exposición y se designaba por el MIP un comité compuesto por Ricardo de Orueta, como presidente; Ricardo Gutiérrez Abascal, Margarita Nelken, Luis Pérez Bueno, Manuel Abril, Miguel Martínez de la Riva, como vocales, y José Carreño España, como secretario, (*Gaceta de Madrid,* nº 123, de 3-V-1933, p. 810).

[10] El 15 de septiembre de 1933 se dirigía Orueta por telegrama al consejero de la Embajada de España en París, Aguinaga, preguntándole si Picasso se encontraba en su finca de Gisors o en París y sus teléfonos. Al día siguiente le respondía el embajador Maradiaga, comentándole "la conducta incalificable de este señor para con el Representante oficial de España y un admirador de siempre de su pintura", pues desde que llegó no había perdido ocasión de invitarle a fiestas, almuerzos y cenas, sin conseguir que ni siquiera le contestase ni se pusiera al teléfono, por lo que le parecía "deplorable que hagan ustedes nada oficial con él, mientras no justifique su conducta". Orueta contestó a Madariaga (20-IX-1933) comentándole el proyecto que tenía de

especial de la gestión de Orueta realmente se volcó en la creación de estructuras de estudio, promoción y divulgación del arte, complementadas en su enfoque con la relevancia que otorgó a la documentación y catalogación de nuestro patrimonio artístico o –como entonces solía denominarse– "tesoro artístico". De hecho, el 23 de enero de 1934, sin que apenas hubiera trascurrido un mes desde que dejara la citada responsabilidad, el historiador malagueño fue nombrado presidente de la Junta Superior del Tesoro Artístico, por acuerdo unánime de la misma, manteniendo este cargo hasta el 19 de junio de 1936, fecha en la que lo reemplazará Gómez Moreno[11].

Tras esa primera etapa de gestión al frente de la DGBA, a Orueta le sucedieron dos nuevos y más efímeros directores de este departamento, el pintor Eduardo Chicharro Agüera, entre diciembre de 1933 y marzo de 1935, quien, no obstante, organizó y presidió el interesante Congreso Internacional de Museografía celebrado en 1934 en Madrid[12], y Antonio Dubois García, entre marzo y septiembre de 1935[13]. Este último director general alcanzó a ver lanzado el Decreto de 28-IX-1935, por el cual, el Gobierno radical-cedista de la República encabezado por Joaquín Chapapietra, suprimía la DGBA adscrita al MIP. Aunque cinco meses más tarde, tras la victoria del Frente Popular y con Manuel Azaña nuevamente en la Presidencia del Consejo, el reciente Gobierno, haciéndose eco del malestar creado y volviendo a la línea de trabajo emprendida en el bienio reformista (1931 y 1933), por Decreto del MIP de 24-II-1936, restablecía este departamento ministerial.

El mismo preámbulo de este Decreto, que firmaba Niceto Alcalá-Zamora a propuesta del titular del MIP, Marcelino Domingo Sanjuán, ya indicaba cómo, ante la supresión en septiembre de la DGBA, "se alzaron en contra de la medida adoptada voces autorizadas de sectores diversos y aun opuestos", considerando el actual Gobierno que, las Bellas Artes, no podían ser "un cúmulo de asuntos administrativos, sino un tema de constante atención"; para lo cual se necesitaba un "órgano de iniciativa y realización" que sirviera de enlace con otros cuerpos técnicos y asesores del Estado, y buscara la máxima eficacia en la conservación y conocimiento "de los tesoros artísticos del pasado español", el fomento y divulgación, dentro y fuera de España, "del arte actual" y

celebrar una exposición-homenaje oficial sobre Picasso en Madrid, como las habían tenido Zuloaga y Anglada, aunque, añadía, "después de su carta queda totalmente desechado el proyecto, pues yo no puedo realizar nada que signifique un homenaje oficial a quien no guardó las más elementales normas de cortesía con el Representante oficial de su patria". (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, –en adelante AGA–, Asuntos Exteriores, 10 (96), Caja 54/11038, Exp. 33-0769).

[11] El nombramiento de Orueta se dio por Decreto de 23-I-1934, a propuesta de la citada Junta y el MIP (*Gaceta de Madrid,* nº 26, de 26-I-1934, p.652).Ya estando al frente de la DGBA, el malagueño presentó la dimisión del cargo de presidente de dicha Junta Superior, que se aceptó por Decreto de 19-VI-1936, fecha también del Decreto de nombramiento, sustituyéndole, de Manuel Gómez Moreno (ambos en *Gaceta de Madrid,* nº 173, de 21-VI-1936, p. 2550).

[12] Realizado entre el 28 de octubre y el 4 de noviembre, el propio ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Filiberto Villalobos, felicitó a Chicharro (30-XI-1934) por el "notorio" éxito conseguido por el Congreso, cuyo comité ejecutivo también contó con el Jefe de ese Ministerio, Hermes Piñerua; el director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Modesto López Otero, y el director de la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, Francisco Álvarez-Ossorio (véase respecto a su gestión AGA, Educación, 5, 31/6078, Exp. 14089-9).

[13] El nombramiento de Eduardo Chicharro se produjo cuando ocupó la cartera del MIP José Pareja Yévenes (el Decreto se dio el 26-XII-1933, *Gaceta de Madrid,* nº 361, de 27-XII-1933, pp.2172-2173), manteniéndose con sus sucesores en la cartera Salvador de Madariaga, Alejandro Lerroux, José María Cid, Filiberto Villalobos y Joaquín Dualde, a quien presentó su renuncia el 12-III-1935 (*Gaceta de Madrid,* nº 73, de 14-III-1935, p.2115). A propuesta de este último ministro se nombró director general a Antonio Dubois el 23-III-1935 (*Gaceta de Madrid,* nº 85, de 26-III-1935, p.2381), quien siguió ocupando el puesto con los ministros Ramón Prieto Bancés y Joaquín Dualde, hasta su cese con Juan José Rocha el 30-IX-1935, en cumplimiento del Decreto de 28-IX-1935 del Ministerio de Hacienda, que ejecutaba la Ley de 1-VIII-1935 reorganizando los servicios centrales de la Administración del Estado, lo que suponía la desaparición de la DGBA. (Decreto de cese retrospectivo del director de 18-X-1935, *Gaceta de Madrid,* nº 285, de 11-X-1935, p.223). También pueden seguirse los datos sobre ceses y nombramientos de directores generales, subsecretarios, ministros, etc. en el libro manuscrito *Registro de Personal. Altos cargos* (con registros entre enero de 1934 y agosto de 1938), (AGA, Presidencia, 51/Libro 465, A-83).

el fomento de "futuros cultivadores". El mismo Decreto, además, terminaba esbozando así un plan gubernamental, que enlazaba con sus actuaciones anteriores: *Para ello [el Gobierno] no tiene más que continuar la labor emprendida de 1931 a 1933: desarrollar lo dispuesto por la ley de Protección al Tesoro artístico; seguir lo iniciado por los Gobiernos del primer bienio de la República con los Museos de Valladolid, Toledo, Arte Moderno, Arqueológico Nacional, etcétera; preocuparse de la mejora de las enseñanzas artísticas; de la organización de Concursos y Exposiciones; de la construcción y adorno de los edificios públicos; del acondicionamiento y catalogación de Archivos y Bibliotecas; de la protección a las manifestaciones musicales; de la depuración artística del Teatro y de su difusión, especialmente del clásico; etcétera, etc. El índice es tan vasto que con razón, aunque tantas veces se haya echado en olvido, "Bellas Artes" es la mitad del nombre del Ministerio, y no parece concepto excesivo cuando se piensa en lo que significa fuera de España el valor de su Arte antiguo y de su Arte actual.*[14]

En la misma fecha que el Gobierno restablecía la DGBA, nuevamente volvía a poner al frente de dicho departamento a Ricardo de Orueta, quien permaneció en el cargo hasta que, con el Gobierno de Largo Caballero, presentó su dimisión al ministro comunista Jesús Hernández en septiembre de 1936[15]. Lógicamente, la línea de actuación del historiador malagueño en esta segunda etapa, como quería el Gobierno, fue de continuidad con su actuación anterior, de manera que, entre otras medidas, asumirá la Jefatura de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, recuperando ese control para su departamento o, yendo a nuevas actuaciones, se le haría presente como vocal en la comisión mixta creada para formar el inventario de los bienes, derechos y adaptación de los servicios cedidos por el Estado a la Autonomía de Cataluña[16]; pero, sobre todo, en esta segunda llegada al cargo, Orueta será quien tenga que hacer frente a las primeras medidas de protección del patrimonio tras el estallido de la guerra[17].

---

[14] Decreto del MIP de 24-II-1936, (*Gaceta de Madrid,* nº 56, de 25-II-1936, p. 1597).

[15] El Decreto de su nombramiento, a propuesta de Marcelino Domingo, es de 24-II-1936, (*Gaceta de Madrid,* nº 56, de 25-II-1936, p.1597); mantuvo el cargo también con el ministro Francisco Barnés Salinas, durante el Gobierno de José Giral, y, le fue aceptada su dimisión con Jesús Hernández por decreto de 9-IX-1936 (*Gaceta de Madrid,* nº 254, de 10-IX-1936, p.1730).

[16] Tras la aprobación de un nuevo reglamento de las citadas Exposiciones y el restablecimiento de la DGBA (Decretos de 6-II-1936 y 24-II-1936) las atribuciones conferidas al subsecretario del MIP fueron trasferidas al director general de Bellas Artes, que asumía la Jefatura de las Exposiciones (Decreto de 4-III-1936, *Gaceta de Madrid,* nº 65, de 5-III-1936, p.1846). La Orden de Presidencia del Consejo de 31-V-1936, designaba a Orueta como vocal suplente para formar parte de la citada Comisión (*Gaceta de Madrid,* nº 157, de 5-VI-1936, p. 2046).

[17] Ricardo de Orueta (Málaga, 1868-Madrid, 1939), afín a los institucionistas, llegó al cargo de director general de Bellas Artes, tanto en su primer período de gestión como en el segundo, a propuesta del ministro institucionista Marcelino Domingo Sanjuán, siendo luego confirmado durante diferentes Gobiernos (Azaña, Lerroux, Martínez Barrio, Casares Quiroga y Giral) por los también ministros institucionistas Fernando de los Ríos y Francisco y Domingo Barnés. Era investigador, especializado en escultura, de la Sección de Arte del CEH desde 1911 y viejo republicano. Aparte de otras medidas ya citadas, entre su actuación en el primer período de director general (abril 1931-diciembre 1933), podemos citar la confirmación de su colega del CEH Sánchez Cantón en la subdirección del Prado –incluso junto a él transformó el Museo de Valladolid en Museo Nacional de Escultura–, el nombramiento de José Moreno Villa como director del Archivo de Palacio o la creación, en la Sección de Arte y Arqueología del CEH (Decreto de 13-VII-1931), del Fichero de Arte Antiguo (un instrumento administrativo –vinculado a esa DGBA– de protección y divulgación del patrimonio artístico, que consistía en conformar un gran archivo de datos documentales y especialmente visuales –fotografías, planos, etc.– sobre las obras de arte españolas y sus autores). La segunda ocasión (febrero-septiembre 1936), fue más breve, pero especialmente intensa ante el estallido de la guerra, destacando la creación, apenas cinco días después, de lo que será la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico. Tras este paso por la DGBA, además de continuar su vinculación con el CEH, Orueta fue nombrado director del Museo de Reproducciones Artísticas, aunque también fue uno de los intelectuales evacuados a Valencia por el Gobierno en noviembre de 1936, donde estuvo instalado en la Casa de la Cultura y tomó parte en algunas de sus iniciativas culturales. La muerte, sin embargo, le sorprendería en 1939. Si Moreno Villa trazó un magnifico perfil de él como investigador y compañero (*Vida en claro. Autobiografía*, México, El Colegio de México, 1944, p.94-97), J. A. Gaya Nuño consideró que desempeñó al frente de la DGBA una "eficacísima labor, seguramente la más notable que se recuerda en dicho cargo" (*Historia..., Op. cit.*, 1975, p.236), mientras Álvarez Lopera añadirá,

Muy poco antes del alzamiento que la originó, García Maroto, nada contento con las recientes situaciones creadas con los vaivenes ministeriales respecto a las Bellas Artes y dispuesto a ofrecer soluciones, expuso su visión en varios artículos que publicó en el diario socialista madrileño *Claridad*. En ellos, por ejemplo, proponía el desvío de los recursos asignados a la Exposición Nacional para decorar con frescos los nuevos grupos escolares o el incentivar a los artistas, desmotivados con el régimen por su falta de una misión concreta de tipo social[18]. Aunque sobre todo nos interesa el artículo aparecido el 3 de junio, en el cual criticaba lo poco que había cambiado la gestión republicana, que continuaba con su "tono arqueológico", y la necesidad de crear una DGBA con una eficiente dirección de tono actualizado. "La República –indicaba–, como se ve, acelera sus intervenciones en las zonas representadas por el arte y la historia, y multiplica sin variar ni poco ni mucho la dirección de sus primeros días, el tono prudente, *arqueológico*, en el cual se sientan tan a gusto buen número de sus gestores." Y terminaba por reclamar la creación de una DGBA "con un jefe capaz, ávido de crear, de servir al pueblo español, necesitado como ninguno de auxilio orgánico en las disciplinas artísticas"; tras haber argüido así, además, sobre la figura necesaria para el organismo:*Nos parece muy mal que no exista un Director General de Bellas Artes joven, de mirada clara y penetrante, desdeñoso de las academias, sin misantropía ni misoginia que estorben o imposibiliten determinadas alianzas activas; con un sentido que podríamos llamar sinfónico de la política, de la política auxiliar constructiva; con un conocimiento profundo de las artes nuevas; educado en el hacer dinámico, creador compatible; que pueda conseguir, a su tiempo, un grupo de millones* [de pesetas] *para estimular el teatro, la música, las artes plásticas, para reformar la enseñanza de las artes nuevas, esa enseñanza de las artes que en España es, evidentemente, una triste carroña al sol de la que pocos se avergüenzan, de la que unas cuantas personas viven y de la que nadie se beneficia; el Conservatorio, la Escuela de Bellas Artes y las Exposiciones Nacionales son, sin duda, un ejemplo a observar.*[19]

El manchego, que ya había demostrado su alcance profético, más que adivinar, parecía estar adelantado que en breve el cargo lo ocuparía alguien como Josep Renau. La actuación que luego desarrolló este joven artista y militante comunista al frente de aquella DGBA fue, no cabe duda, eficaz, importante y de gran alcance futuro, y ello a pesar de que su paso por la responsabilidad que venimos comentando, aunque se trataba de un momento de enorme intensidad y trascendencia, apenas si duró diecinueve meses, puesto que su gestión estuvo vinculada al acceso al MIP del Partido Comunista, en el que militaba Renau desde comienzos de la década.

Es decir, este joven creador y comprometido valenciano, también prominente aliancista de la capital levantina, en la que había fundado la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (1932) y la revista *Nueva Cultura* (1935), era un prometedor cartelista que había acusado la influencia del alemán John Heartfield –iniciando la introducción en España del fotomontaje político– y que, desde los inicios de la República, además del compromiso político, venía abriéndose hueco en los medios oficiales de promoción creativa y profesional. De esta suerte, aparte de sus numerosos trabajos y colaboraciones en editoriales privadas y políticas, Renau no sólo se había ido acreditando con sus dibujos y obra gráfica en las sucesivas Exposiciones Nacionales, sino que igualmente,

---

respecto a su gestión última, que era "hombre de estudio más que político", que no parecía idóneo para participar en una administración de guerra (*Op. cit.*, 1982, vol.1, p.24 y *Op. cit.*, 1990, p. 118).

[18] Véase, respectivamente, GARCÍA MAROTO, G.: "Cuadros y muros. La Exposición Nacional de Bellas Artes y los nuevos grupos escolares", *Claridad*, nº 27, Madrid, 27-V-1936, p.7 y "El arte y el pueblo. En la agonía de un régimen. A qué sirven, de qué viven y qué es lo que esperan los pintores y escultores de España", *Claridad*, Madrid, 8-VI-1936, p.6. Recordemos que García Maroto pertenecía desde sus inicios al comité de redacción de *Claridad*, que también incluía a Álvarez del Vayo, Luis Araquistáin, Carrillo, Antonio Machado, Margarita Nelken, Robledano y otros. Sobre el hecho y la glosa y comentario de los artículos citados, véase SERRANO DE LA CRUZ, A., *Op. cit.*, 1999, pp. 394-396.

[19] GARCÍA MAROTO, G.: "El arte y el pueblo. Arqueología y arte de hoy", *Claridad*, Madrid, 3-VI-1936, p. 6.

desde octubre de 1931, fecha en la que se le galardonó en el Concurso Nacional de Arte Decorativo convocado por la DGBA, también gozaba del reconocimiento oficial por sus carteles[20]. Incluso, desde marzo de 1933, ejercía la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, primero como Profesor interino de Arte Decorativo, por nombramiento de la DGBA, y, tras presentarse en marzo de 1936 a las aposiciones a la Cátedra de Elementos de Pintura Decorativa, como Catedrático interino[21]; llegando también a ejercer en dicha Escuela, a propuesta del Claustro de profesores, como Vicesecretario interino del centro, desde mayo de 1936, y como Secretario desde agosto del mismo año [22].

Su nombramiento como director general de Bellas Artes se produjo el 9 de septiembre de 1936[23], algo más de mes y medio después de la sublevación militar y apenas transcurridos cinco días de la formación de un nuevo Gobierno por el socialista Largo Caballero (4-IX-1936 a 17-V-1937), quien concedió a los comunistas las carteras de Agricultura, que sería regentada por Vicente Uribe, e Instrucción Pública, que encabezará Jesús Hernández, hasta entonces diputado por Córdoba y director del *Mundo Obrero*. El equipo de Hernández se apoyó especialmente en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que aglutinaba a un gran número de intelectuales de amplio espectro y visión frentepopulista y de la que el ministro extrajo a la mayor parte de los cargos, comenzando por el de Renau y el del subsecretario del MIP, el también comunista y catedrático

[20] En cuanto a las Exposiciones Nacionales, Renau presentó dos dibujos al certamen internacional especial, celebrado en 1929 en Barcelona con motivo de la Exposición Internacional, obteniendo Diploma de Segunda Clase en la Sección de Dibujo por el que tituló "Mujeres". En la Nacional de 1930, presentó dos grabados a la sección correspondiente y dos temples (titulados "Paisaje" y "Composición", sala 3 nº 162 y 165), obteniendo Premio de Aprecio en Arte Decorativo. No llegó a participar en la Nacional de 1932, pero fue el autor de la portada del catálogo de ese año. A la Nacional de 1936 también presentó la litografía en color "Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer" (sala 9, nº 137), aunque, como se sabe, el estallido de la guerra impidió el fallo. Por otro lado, como referíamos, en el Concurso Nacional de Arte Decorativo de 1931, un Jurado compuesto por José Moreno Villa como presidente, y los vocales Federico Ribas y Timoteo Pérez Rubio, fallaban el 27 de octubre, tras examinar todos los carteles presentados, que se concediera un primer premio a Eduardo Santonja, un segundo a Enrique Climent, un tercero a Josep Renau y un cuarto a Cabedo Torrents (Véase Orden del MIP de 31-X-1931, *Gaceta de Madrid,* nº 311, de 7-XI-1931, p. 825).

[21] Las órdenes del MIP de 16-XI-1932 y 31-I-1933 habían dispuesto que se asignaran tres dotaciones de catedráticos numerarios a dicha Escuela y, de conformidad con ellas, la Orden del MIP de 13-III-1933 nombraba "Profesor interino, de la referida Escuela, a D. José Renau, entendiéndose dicho nombramiento hecho por un año, sin que de derecho alguno al interesado, que percibirá un sueldo anual de 6000 pesetas" (las otras dos plazas, de Preparatorio de Colorido y de Pintura decorativa y prácticas de ornamentación, eran ocupadas, en iguales condiciones, por Bartolomé Mongrell y Cristóbal Ruiz respectivamente). (Órdenes del MIP de 13-III-1933, *Gaceta de Madrid,* nº 75, de 16-III-1933, p.2020). Por otro lado, la Orden del MIP de 24-III-1936, admitía la instancia de Renau para tomar parte en las oposiciones a la cátedra vacante de Elementos de Pintura Decorativa en dicha Escuela (*Gaceta de Madrid,* nº 87, de 27-III-1936, p.2448), que acabaría ocupando el joven cartelista.

[22] Como medida transitoria hasta la provisión por concurso de las secretarias de los centros docentes, el MIP, a propuesta del Claustro de dicha Escuela valenciana, nombró como Secretario interino a su Jefe de Negociado, Antonio Albert Bonet, y como Vicesecretario interino a Josep Renau (Orden del MIP de 28-V-1936, *Gaceta de Madrid,* nº 151, de 30-V-1936, p.1837). Y, mes y medio después, el MIP confirmaba a Vicente Beltrán Grimal en el cargo de Director de la Escuela "y en el de Secretario de dicho Centro a D. José Renau Berenguer, Catedrático interino de la misma" (Orden del MIP de 18-VIII-1936, *Gaceta de Madrid,* nº 232, de 19-VIII-1936, p.1343). Pérez Contel también se ha referido a este último nombramiento de Renau, que por entonces también era Presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas de Valencia (Véase PÉREZ CONTEL, *Op. cit.*, 1986, pp. 34-35).

[23] Decreto firmado por Manuel Azaña, a propuesta de Jesús Hernández, titular del MIP, de 9-IX-1936 (*Gaceta de Madrid,* nº 254, de 10-IX-1936, p.1730). También consta así en el citado libro de *Registro de Personal. Altos cargos* (AGA, Presidencia, 51/Libro 465, A-83, s./p.); aunque, no obstante, Renau siempre ha dado la fecha del 7 de septiembre como la de su nombramiento (RENAU: *Arte en peligro…, Op. cit.*, 1980, pp.12-13); error luego muy repetido. Por otro lado, tres días después, dado que era profesor de la citada Escuela de Valencia, también se resolvía, en la forma habitual, declararle "excedente en las funciones activas de la enseñanza" mientras ocupara el cargo (Orden del MIP de 12-IX-1936, *Gaceta de Madrid,* nº 257, de 13-IX-1936, p. 1775).

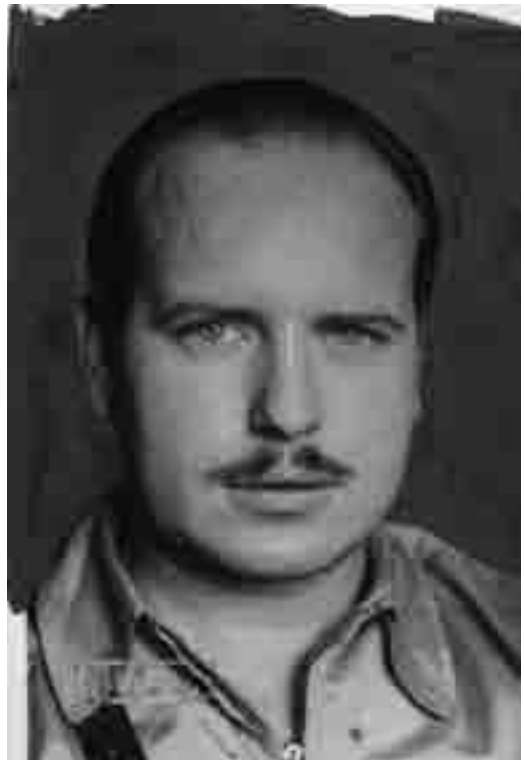


Figura 1. J. Renau, el día de su toma de posesión como Director General de Bellas Artes (9-IX-1936). Foto Alfonso, censurada

Figura 2. Aspecto de la Exposición de obras evacuadas del Palacio de Liria, realizada en el claustro del Colegio del Patriarca de Valencia en diciembre 1936

de Derecho Romano Wenceslao Roces; logrando que desde muy pronto existiera una gran confianza y compenetración entre los tres, que se plasmó en los tempranos traspasos y autorizaciones para despachar asuntos de sus respectivas competencias[24]. Al mismo tiempo, el nuevo ministro y sus colaboradores decidieron impulsar la utilización propagandística de todas las actividades culturales y artísticas. En consecuencia, Hernández se planteó potenciar y aumentar la visibilidad de las funciones más creativas y vitales de la DGBA, priorizando su dedicación a las labores de agitación y propaganda, como –más allá de la propia creación en el seno del MIP de una específica Sección de Propaganda– pronto pusieron de manifiesto medidas tan elocuentes no sólo como el cargo ofrecido al joven y renovador cartelista Renau, sino también los tempranos nombramientos de Pablo Picasso y Rafael Alberti, respectivamente realizados el 19 de septiembre y el 29 de octubre, como directores del Museo del Prado y del Museo Romántico, que muy posiblemente fueron

[24] Así, aparte de las numerosas ocasiones en las que posteriormente se delegarán la firma, ya el 9 de septiembre el ministro Hernández la delegó en el subsecretario Roces, con algunas excepciones, y, veinte días después, una nueva Orden del MIP resolvía que "el Director General de Bellas Artes se encargue del despacho de los asuntos de la Subsecretaría", aunque el subsecretario podría "recabar en todo momento los asuntos que considere oportuno resolver", cesando esta primera ocasión de la delegación su firma en Renau el 22 de octubre (véanse, respectivamente, Órdenes del MIP de 29-IX-1936 y 22-X-1936; *Gaceta de Madrid,* nº 275 y 279, de 1-X-1936 y 23-X-1936, pp. 6 y 441).

sugeridos por el valenciano[25]. Pero también era muy importante, como veremos, el aspecto organizativo y la salvaguarda patrimonial que imponía la guerra y a la que había comenzado dando gran importancia el antecesor del valenciano al frente de la DGBA.

Mas, en lo que hace al nombramiento específico de Renau, él mismo ha dado diversos detalles de cómo fue llamado a Madrid, se le explicó su cometido y se produjo éste. Se trataba de un cargo para "un camarada con disciplina militante y con experiencia de organización", que tenía por delante, según le explicaron, "un trabajo duro y poco lucido", cuyo aspecto más importante "consistía en la organización de la defensa del patrimonio cultural de nuestro pueblo"[26]. Por otro lado, dejando aparte la militancia política y su nada despreciable bagaje y presencia como artista avanzado, profesor y publicista, entre las principales razones que Renau ha expuesto como base para su nombramiento –pese a eludir otros datos biográficos significativos–, simplemente ha destacado su ocupación en "la dirección del diario *Verdad*, órgano de unidad comunista-socialista, con la codirección de Max Aub"; sus propios "contactos activos con la *Junta de Protección del Tesoro Artístico* de Valencia", que le habían proporcionado, añade, "una idea bastante aproximada de cuál podía ser la situación respecto al plano nacional", y, pese al "mal regusto por cierto tipo de museografía" que le había dejado, la experiencia en la protección artística y la restauración

[25] La designación de Rafael Alberti como director del Museo Romántico se justificó, en la Orden de su nombramiento, por ausencia "sin que se tenga noticia de su paradero" del anterior director (Orden del MIP de 29-X-1936, *Gaceta de Madrid,* nº 304, de 30-X-1936, p.354). El nombramiento de Picasso como director del Museo Prado, primer síntoma de apoyo a la causa republicana durante la guerra, fue algo más complicado y laborioso, pareciendo estar presente la sugerencia de Renau. Un Decreto, a propuesta del MIP, de 12-IX-1936, había separado del cargo de director de dicho Museo a Ramón Pérez de Ayala Trápaga (*Gaceta de Madrid,* nº 257, de 13-IX-1936, p.257). Con esa misma fecha, *Mundo Obrero* publicaba una entrevista con Jesús Hernández, en la que éste indicaba sobre sus intenciones inmediatas respecto al arte: "pienso llevar a un próximo Consejo de Ministros el nombramiento de director del Museo del Prado a nombre del pintor Pablo Picasso." ("Entrevista con Jesús Hernández", *Mundo Obrero*, Madrid, 12-IX-1963, recogido en GAMONAL, *Op. cit.,* 1987, pp.65-67). Y, efectivamente, a propuesta de su ministerio, Manuel Azaña firmaba el 19 de septiembre el Decreto de tal nombramiento de Picasso (Decreto, a propuesta del MIP, de 19-IX-1936; *Gaceta de Madrid,* nº 269, de 20-IX-1936, p.1899, y, rectificación por la confusión en el orden de los apellidos del pintor, en nº 269, de 25-IX-1936, p.1969). No obstante, Renau también se refirió –y de forma destacada– a este nombramiento de Picasso en su citado manuscrito inédito de 1981, *Albures y cuitas con el "Guernica" y su madre*, aunque sin duda con algunos apreciables errores en las fechas e interpretaciones. Es decir, al efecto de contarnos como surgió la idea, Renau reproduce allí una comunicación muy posterior, sin fecha, de Antonio Deltoro, que fuera su secretario personal en la DGBA, en la que éste comenta lo sucedido tras haber quedado vacante la dirección del Museo del Prado: "En una conversación con el entonces Director General de Bellas Artes, José Renau, sugirió el nombre de Picasso para el cargo. En otras circunstancias, la idea de ofrecer la dirección del Museo a quien estaba tan de espaldas a todo lo "oficial" y tan alejado durante años, física y moralmente, de España, hubiera parecido una humorada. Pero el entusiasmo contagioso de Renau se impuso y allí mismo se escribió una carta de tanteo a Picasso. Pasó el tiempo, cerca de un mes, y cuando se pensaba en una salida en falso llegó la contestación emocionada de Picasso aceptando y poniéndose incondicionalmente al servicio del gobierno: pues nunca se había sentido tan español y tan compenetrado con la causa que se estaba ventilando (estas o parecidas eran sus palabras)." Además, a ello añade el propio Renau el siguiente comentario: "El testimonio de Antonio Deltoro lo es por partida doble, pues fue él mismo quien –esto lo atestiguo yo– redactó la carta que, después de una conversación habida en la tarde de un día de octubre de 1936 entre Roberto Fernández Balbuena (a la sazón secretario de la *Junta de Defensa del Tesoro Artístico* de Madrid), el propio A. D. y quien estas líneas escribe, debidamente mecanografiada sobre papel y con sello oficiales de la D.G. de BB.AA. y firmada por mí como titular del cargo, fue inmediatamente remitida a su eminente destinatario." (guer/137-142, AHN, D. y C., Bellas Artes, Leg. 391)

[26] Según Renau, se le telefoneó el 6 de septiembre, urgiéndole a estar en Madrid al día siguiente. Se presentó temprano a la "permanencia del CC del PCE", donde fue recibido por Pedro Checa, quien le comunicó que había sido propuesto para el cargo, que la cuestión ya había sido discutida y que no se necesitaba una figura de "*fachada"*, sino con los requisitos citados. Siguió a ello una entrevista ante una comisión de miembros del PCE, formada en el propio Ministerio y en la que se hallaban, entre otros, Emili G. Nadal y Juan Vicens. La urgencia era tal que, añade Renau, "instantes después de la entrevista tuve que tomar posesión del cargo ante el personal técnico y administrativo de la Dirección, muy numeroso y diversificado, sin poder siquiera afeitarme y con lo que llevaba puesto". (RENAU: *Arte en peligro…, Op. cit.*, 1980, pp. 12-13).

obtenida a través de una temprana formación iniciada con su padre, circunstancias que le hacían no ser un extraño o recién llegado a este quehacer[27].

De otro lado, igualmente resultan interesantes las expectativas levantadas con su nombramiento, ya que la llegada de Renau al cargo fue acogida como un claro indicio de reorientación y renovación de la vida artística, garantizado por la juventud, la capacidad organizativa y el activo compromiso del valenciano, a quién el diario *Verdad*, de hecho, saludaba así en primera página del día 9 de septiembre: *Apenas constituido el nuevo Gobierno de la Victoria, los ministerios han comenzado a designar los nombres para las vacantes de los altos cargos./ José Renau es el nuevo Director General de Bellas Artes. Su nombramiento es lo suficientemente expresivo, en cuanto a la orientación que desde el Ministerio de Instrucción Pública se está dispuesto a marcar en ese atolladero de incompetencia y favoritismo que ha sido en los últimos cincuenta años la deplorable realidad de la vida artística española. Renau es la garantía más firme de que este estado de cosas se liquidará inexorablemente, como inexorablemente nuestro pueblo en armas acaba en las peñas con la purulenta reacción avivada por el fascismo./ Hombre joven, impuesto, capaz, que ha mantenido su robusta naturaleza a salvo de las delicuescentes deformaciones espirituales de su momento, es sin duda ninguna el artista español en quien concurren las máximas disposiciones intelectuales para la actividad de su cargo. La juventud española encontrará en Renau a su más entusiasta colaborador./ Últimamente sus amigos de Valencia hemos convivido con él en VERDAD, diario del que fue nombrado director por las Ejecutivas de los partidos Socialista y Comunista, las terribles jornadas de julio y las dificultosas tareas cotidianas de organización, en instantes como los actuales, fatalmente caóticos. La claridad de su visión y la entereza de su temple ha sido en todo momento admirable./ Hasta los pueblecitos más arrinconados de Levante recordarán con nosotros a Renau, el de aquí, el valenciano, cuyos vigorosos carteles del Frente Popular se despintan todavía por los paredones pueblerinos de toda España. Valencia no olvida tampoco que durante más de un año, "Nueva Cultura" aparecía en las extremas latitudes de Argentina y la U.R.S.S. atestiguando cuán honda corriente puede hacer circular una naturaleza enérgica a través de las juventudes intelectuales del mundo./ Camarada Renau: Nuestro entusiasta saludo desde la luminosa región que tanto conoces y admiras; y la seguridad de que tus camaradas no pueden responder a tu responsable papel de hoy sino del mismo modo: trabajando.*[28]

---

[27] "Desde muy niño –argüía al respecto–, fui ayudante de mi padre en la restauración de pintados. Mientras mis amigos jugaban al trompo, pasé buena parte de mi adolescencia entre el polvo de los talleres y depósitos de los museos, entre libros de pergamino y grabados viejos. He palpado con mis manos famosas pinturas de Velázquez y de Goya. Aprendí a transportar pinturas medievales de tablas carcomidas a lienzos nuevos, a limpiar y remozar grandes frescos barrocos y hasta a trasportar de un muro a otro…" (*Ibidem*, 1980, pp.12-13 y 17). Renau, por otra parte, en la citada introducción a la edición facsimilar de *Nueva Cultura* (RENAU: *Op. cit.*, 1977, pp. xii-xxiv), ofrece un relato más amplio de esos inicios con su padre y su posterior trayectoria formativa y artística hasta el final de la guerra. Igualmente, describe el curso, orientación y circunstancias que siguieron tanto su militancia como su participación en diferentes publicaciones. De estos aspectos, además de la fundación en julio de 1936 del diario frentepopulista *Verdad,* codirigido con Aub, conviene retener, por un lado, el trayecto ideológico que le llevó de sus primeras aproximaciones a los anarquistas, a finales de los años veinte, a su ingreso en el PCE a partir de la nueva década, incluido su citado protagonismo en la fundación en 1932, en Valencia, de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), que fue la primera sección española de la Association des Ècrivains et Artistes Révolutionaires (AEAR) y que, durante la guerra, fue trasformada en la valenciana Aliança d'Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura (AIDC). Por otro, hay que reparar en sus amplias colaboraciones en revistas, desde las anarcosindicalistas como *Orto*, *Estudios, Revista Blanca*…, hasta *Proa* y, sobre todo, la que fundó en 1935 con un grupo de amigos frentepopulistas: *Nueva Cultura* (Valencia, Enero 1935-Octubre 1937), revista que adquirirá una gran importancia en el terreno cultural y se convertiría a partir de mayo de 1937 en órgano de la citada Aliança. En el mismo sentido, como contrarresto externo a su visión, acaso de protagonismo excesivo, conviene consultar el testimonio de Rafael Pérez Contel, artista testigo y partícipe en buena parte de este recorrido (PEREZ CONTEL: *Op. cit.*, 1986, pp.31-37, 267-282, 650-665, 697-698).

[28] "José Renau, director general de Bellas Artes", *Verdad*, nº 35, Valencia, 9-XI-1936, p. 1.

Figura 3. Tribuna de Propaganda y Agitación del Ministerio de Instrucción Pública, ejecutada por Regino Mas y Gori Muñoz e inaugurada en la Plaza de Castelar de Valencia en diciembre de 1936.

Figura 4. Carroza de la "República Española", para la cabalgata de la "Semana del niño", celebrada en enero de 1937 en Valencia.

Estuvo al frente de este puesto de responsabilidad, encargo que Renau percibió como compromiso respecto a un agente o factor esencial para llevar a cabo una necesaria renovación cultural, durante dos gobiernos y, junto a ellos y sus orientaciones, en las tres sedes de la capitalidad republicana: Madrid, Valencia y Barcelona. Pero a pesar de los cambios de situación, la orientación que siguió Renau, en consonancia con el titular de su ministerio, siempre estuvo dirigida a controlar, aumentar las atribuciones y centralizar los servicios y funciones de la DGBA, sacando la máxima rentabilidad propagandística a las actuaciones emprendidas. Es decir, la intención de control, aumento, centralización y propaganda de las tareas y cometidos de la Dirección General estuvieron en la base de muchas de las medidas administrativas tomadas tanto durante la etapa de gobierno de Largo Caballero, como en la siguiente del primer gobierno del socialista Juan Negrín (17-V-1937 a 8-IV-1938). Con este último, no obstante, aunque no variaron las carteras y equipos de Uribe y Hernández, las orientaciones y reformas emprendidas sí sufrieron cierta ralentización y recortes. De manera que la DGBA, que desde enero de 1937 había alcanzado plenas y exclusivas atribuciones sobre el patrimonio histórico-artístico, desde el 19 de mayo las vio mermadas al sustraer de sus competencias la tutela del Patrimonio de Bienes de la República (que pasó a ser ejercida por el Ministerio de Hacienda); aunque algunas medidas, como la desaparición del Ministerio de Propaganda y su paso a Subsecretaría del Ministerio de Estado, también elevaran su quehacer en materia propagandística. Finalmente, con todo, a la llegada del segundo gobierno de Negrín –el cual advino tras la crisis ministerial de abril de 1938 y con él se alcanzó

ya hasta el final de la guerra– no sólo se prescindió de los comunistas en el MIP (de manera que Jesús Hernández presentaba su dimisión el 5 de abril de ese año, siendo nombrado Comisario General del Estado Mayor Central del Ejército Popular, y Renau, que presentaba la suya el 22 abril[29], se convertiría en Director de Propaganda Gráfica del mismo Comisariado, colaborando activamente en la Subsecretaría de Propaganda), sino que también empeoraron las competencias y autonomía de la DGBA (ya que ahora, también las Juntas del Tesoro Artístico y todo lo relacionado con el patrimonio histórico-artístico, pasaron a depender de Hacienda) y se deshizo buena parte de la labor organizativa y centralizadora impulsada por Renau desde su departamento[30].

Por otro lado, consideremos en este marco de actuación que, durante la guerra civil, la cultura casi llegó a convertirse en la zona republicana en un "sustitutivo laico de la religión"; si bien, tras su mítica difusión y defensa, se impuso una estrecha relación entre ella y la propaganda[31]. En ese doble contexto institucional de fomento y propaganda hay que situar, pues, tanto el quehacer general en la esfera del arte como la gestión misma desarrollada por Renau, a quien sin duda llamó Hernández en 1936 porque reunía algunas de las características fundamentales requeridas. Y su actuación en nada defraudó las expectativas de este ministro, a quien, por su identificación entre el arte y la propaganda y su impulso conjunto, pronto se le elogió como el "Lunacharski español"[32]; puesto que, Renau, vino a sintonizar sin forzamientos con la declarada visión de Hernández de una política de bellas artes impulsora de la conservación y popularización de la riqueza artística, alejada de lo "puramente arqueológico" y contemplada como una excelente vía de propaganda y potenciación de la visibilidad de los mensajes al contacto con la cultura y el arte contemporáneos[33].

De esta suerte, aparte del control y aumento de los servicios y competencias de la DGBA, que ocuparon buena parte de la gestión de Renau hasta mediados de 1937, sus principales actuaciones se centraron tanto en la puesta a salvo del patrimonio artístico-cultural y la visibilidad de esa actuación, como en dar un cauce eficaz a la agitación y propaganda a través de los medios artístico-culturales. Éstas eran dos de las líneas prioritarias marcadas por Hernández; sobre cuyos

---

[29] La dimisión de Hernández se admitía en el Decreto del MIP de 5-IV-1938 y la de Renau en el de 22-IV-1938 (respectivamente *Gaceta de la República,* nº 90 y 113, de 6-IV-1938 y 23-IV-1936, pp. 110 y 465).

[30] En esta segunda etapa, Negrín quiso prescindir de la influencia comunista y entregó el MIP a los sindicalistas, que el 5 de abril pusieron al frente de la cartera al anarquista Segundo Blanco, de la CNT, quien el día 22 nombraba director general de Bellas Artes a Francisco de Asís Galí y Fabra (Decreto del MIP de 22-IV-1938, *Gaceta de la República,* nº 113, de 23-IV-1936, p. 465). Blanco, sin duda tuvo una gestión menos brillante que su antecesor, si bien coincidió con él en la visión del MIP como un gran organismo de propaganda, aunque en buena mediada se dedicó a deshacer no sólo el monopolio que detentaban los comunistas en su administración, sino también su labor centralizadora de servicios y funciones. Además, se topó con el Decreto reservado de 9-IV-938, por el que las Juntas del Tesoro Artístico y todo lo relacionado con el patrimonio histórico-artístico pasaban a depender del Ministerio de Hacienda, lo que limitó mucho su campo de acción. (Sobre los diferentes períodos ministeriales y su gestión artístico-cultural, así como la actividad artística desarrollada en ellos, véanse los esclarecedores estudios de ÁLVAREZ LOPERA, *Op. cit*., 1982, vol. 1, pp.23-51 y *Op. cit*., 1990, pp. 117-163).

[31] GAMONAL, *Op. cit.,* 1987, p. 17.

[32] ÁLVAREZ LOPERA, *Op. cit*., 1990, pp. 119-121.

[33] "He estudiado [estos días] también –indicó el ministro en la citada entrevista del 12 de septiembre acerca de sus primeros análisis y planes– lo que se refiere a la riqueza artística de España,... Esa inmensa riqueza es preciso a toda costa conservarla y popularizarla. No se puede pretender que un campesino, así de pronto, sienta satisfacción al contemplar un cuadro del Greco; pero si se puede tratar de hacerle comprender la utilización especial del arte en relación con las demás actividades humanas. Y a eso vamos./ (...)/. Yo entiendo que, sin descuidar las cuestiones referentes a reorganización de la enseñanza artística, instalación adecuada de los Museos, etc., es necesario emprender con rapidez un plan de agitación y propaganda apoyándonos en la música, en el teatro, en el cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la Guerra Civil./ (...). Tengo verdadero empeño en que la Dirección de Bellas Artes deje de ser un organismo puramente arqueológico y se convierta en un centro vital y creador; que sea un instrumento vivo de la nueva etapa artística que dibuja ante nosotros el avance victorioso de la República democrática..." ("Entrevista...", *Op. cit.*, 12-IX-1963).

logros, pese a la indiscutible importancia de su labor y la de su equipo, también hay que insistir[34] en su tendencia a entremezclar e identificar sectariamente labores culturales y propagandistas de diferente procedencia y valor. De manera que no le importó al ministro sembrar confusión entre las tareas y los éxitos correspondientes, por un lado, a las instituciones estatales y, por otro, a los partidos frentepopulistas –y en particular lo procedente de su Ministerio y su Partido–; lo cual haría que, muchos de los más notables logros de la política gubernamental, luego pudieran ser reivindicados como propios del PCE. Pero igualmente, como sintomáticamente reflejaban ciertos nombramientos de Hernández y Renau y algunas otras actuaciones (como la reorganización de los concursos y estudios de bellas artes; el relieve concedido a los medios artísticos con nuevas posibilidades publicitarias: la fotografía, el cartel, el fotomontaje, el mural y el cine; el acercamiento a Picasso y los españoles de París; la imagen transmitida en las exposiciones de alcance internacional como el Pabellón Español de 1937; etc.), también hay que remarcar la voluntad actualizadora y modernizadora de aquel equipo, que intentó integrar al arte contemporáneo y vivo en los heredados esquemas regeneracionistas e institucionistas, que andaban más volcados en las tareas de conservación y salvamento artístico[35].

A todo ello, hay que sumar el apoyo de los más cercanos colaboradores que tuvo Renau durante su cargo. Éstos fueron, principalmente, por un lado, tanto el arquitecto Roberto Fernández Balbuena (también pintor y profesor desde 1923 en Madrid de Dibujo Lineal en la Escuela de Artes y Oficios y de Teoría y Proyectos en la Escuela Superior de Arquitectura), como el pintor Timoteo Pérez Rubio, quienes a la llegada del nuevo director general ya se encontraban prestando sus servicios en el MIP en relación al Tesoro Artístico; y, por otro, el valenciano Antonio Deltoro, licenciado en Derecho, profesor y escritor, que en la capital levantina había participado con Renau en la creación tanto de la UEAP, en 1932, como de la revista *Nueva Cultura*, en 1935. De esta suerte, con el nuevo responsable, Fernández Balbuena se convirtió, desde mediados de diciembre de 1936, en Delegado en Madrid de la DGBA (con plenos poderes) y a comienzos del año siguiente en Presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid (con atribuciones en toda Castilla la Nueva a partir de febrero de 1937[36]). En enero de 1937, el arquitecto también había sido nombrado, con carácter interino, Comisario de la Escuela Superior de Bellas Artes madrileña, conllevando todas las funciones directivas[37], y, desde enero de 1938, al tiempo que dejaba la presidencia de la referida Junta madrileña (que ocupó Ángel Ferrant) y se cesaba a Sánchez Cantón, Fernández Balbuena fue nombrado subdirector interino del Museo del Prado. El pintor Pérez Rubio, que, contrariamente a su compañero, permaneció casi todo el tiempo en Valencia, presidió la Junta Central del Tesoro Artístico desde abril de 1937 y, desde finales de junio de ese año, durante la ausencia de España de Renau con motivo de la organización del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, le sustituyó interinamente como director general de Bellas

[34] Ya ha sido señalado por ÁLVAREZ LOPERA, *Op. cit.*, 1982, vol. 1, pp.35-37 y GAMONAL, *Op. cit*., 1987, pp.23-24

[35] Ello suponía, como indicó Javier Tusell, agregar a esa raigambre "una explicación pedagógica en conexión con el arte contemporáneo", lo que procedía de la "voluntad de modernidad que ahora se desarrolló excitada por la voluntad propagandística" y que podía observarse en el ejemplo de Renau, en quien resultaba "muy visible la conexión entre la cultura vital y creadora, no sólo arqueológica, y la propaganda", (TUSELL, J.: "El patrimonio artístico español en tiempos de crisis", en ARGERICH y ARA (ed.): *Op. cit.*, 2003, p. 22).

[36] La Orden del MIP de 29-I-1937, precisamente firmada por delegación por Renau, indicaba: "Con el fin de realizare los trabajos de incautación, protección, evacuación y defensa de las obras del Patrimonio Artístico Nacional existentes en Madrid y provincia, Toledo, Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara, delego con la máxima amplitud las atribuciones que me confiere el Decreto de 9 del actual, en don Roberto Fernández Balbuena, Presidente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico" (*Gaceta de la República,* nº 32, de 1-II-1937, p. 586).

[37] Orden del MIP de 28-I-1937 (*Gaceta de la República,* nº 29, de 29-I-1937, p. 560).

Artes[38]. Finalmente, Antonio Deltoro, fue el secretario particular de Renau en Madrid y Valencia, convirtiéndose desde enero de 1938, ya en Barcelona, en Secretario de Ediciones y Publicaciones de la DGBA. También podríamos aludir, en segundo lugar, a algunos otros colaboradores más tardíos, como el arquitecto Alejandro Ferrant[39], o más circunstanciales y citados por el mismo Renau respecto a cuestiones más específicas, caso, en cuanto a la protección del patrimonio, de los arquitectos José-Lino Vaamonde, Jesús Martí y Mariano Rodríguez Orgaz, de los escultores Francisco Pérez Mateo y Emiliano Barral o del pintor y técnico-restaurador Ramón Stolz Viciano; caso, sobre la administración de la DGBA, de Enrique Naval; caso, respecto al montaje y gestiones del Pabellón Español de París, además de sus arquitectos Luis Lacasa y José Luis Sert, de los artistas Gori Muñoz, Félix Alonso, Alberto Sánchez, Óscar Domínguez y Hernando Viñes o de los escritores Max Aub y Juan Larrea; etc. No obstante, lo cierto es que su principal apoyo en las más arriesgadas tareas y concepciones de la DGBA, como él mismo ha recordado, siempre provino de Fernández Balbuena, Pérez Rubio y Deltoro[40].

Por otro lado, como punto de partida de su gestión, indiquemos que, a su llegada al cargo en septiembre de 1936, Renau debió encontrase una DGBA con "un estado cercano a la impotencia, con sus estructuras organizativas rotas y perviviendo gracias a inarticulados esfuerzos coyunturales"[41]. Pero, a los pocos días de tomar posesión, el nuevo equipo de la DGBA contaba con unos

[38] La misma Orden del MIP de 26-VI-1937, especifica: "Ausente de España, con motivo de la organización de la Exposición Internacional de París, el Director General de Bellas Artes don José Renau Berenguer, este Ministerio ha acordado que durante su ausencia se encargue del despacho de los asuntos de la indicada Dirección General de Bellas Artes el Presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico don Timoteo Pérez Rubio", (*Gaceta de la República,* nº 179, de 28-VI-1937, p. 1400).

[39] Alejandro Ferrant, como su hermano Ángel, fue miembro de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid. Por la Orden del MIP de 31-VIII-1937, se le nombró Comisario del Gobierno en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid (*Gaceta de la República,* nº 249, de 6-XI-1937, p.949) y tras la creación del Consejo de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, en esta última sección, presidida por su hermano, se le nombró secretario de la Subsección de Monumentos Históricos y Artísticos (Orden del MIP de 25-X-1937, *Gaceta de la República,* nº 301, de 28-X-1937, p.368). Ya en Barcelona, la DGBA creó en su seno, por Orden de 17-I-1938, una Secretaría General de Bellas Artes, y, dos nuevas órdenes del día siguiente, designaban a Alejandro Ferrant para desempeñar el cargo de secretario general de la DGBA e, incluso, Renau delegaba en él la resolución y firma de diferentes asuntos de competencia del director general (Órdenes del MIP de 17 y 18-I-1938, *Gaceta de la República,* nº 24, de 26-I-1938, p.334); pero el nombramiento fue efímero, pues la Orden del MIP de 14-II-1938 (*Gaceta* del 20) pasaba estas atribuciones al secretario general de Bellas Artes Manuel Lazareno de la Mata.

[40] Renau se ha referido a Pérez Rubio y Fernández Balbuena como "mis más próximos colaboradores durante el tiempo que permanecí al frente de la D. G. de B. A.", destacando especialmente su dilatado papel en la protección del Tesoro Artístico, que antecedía a su llegada y proseguiría luego hasta el final. Incluso ha hecho referencia al papel suplente de su cargo que asumió el primero y la frecuente presencia del segundo y Deltoro en diferentes decisiones, como el nombramiento de Picasso para dirigir el Prado, la organización de la defensa del patrimonio y otros muchos proyectos, entre los que se encuentra el que enseguida comentaremos de creación de "modernos, funcionales y accesibles" *museos populares*, conformados con las obras menores recogidas por las Juntas que permitieran determinadas reconstrucciones históricas. Esquemático relato éste de –como dice Renau– "todo lo que cavilamos y concebimos al respecto… Roberto Fernández Balbuena, Antonio Deltoro, yo y algún otro amigo, [que] "soñamos" muy a menudo con esto". (RENAU, *Op. cit.*, 1980, pp.14, 183-186, 199, y el manuscrito *Albures…*, *Op. cit.,* 1981, p. 139, AHN, D. y C., Bellas Artes, Leg.391). Con todo, quizá Renau ha dejado más de lado el comentario de otras importantes contribuciones de Pérez Rubio y Balbuena, como en la recogida y envío de obras al Pabellón de París (labores en las que, no obstante, también colaboración artistas como Ángel Ferrant, Cristino Mallo o Ramón Pontones en Madrid, la Comisión encabezada por el escultor Vicente Beltrán en Valencia, y, sobre todo, la Comisión Interministerial nombrada al efecto y compuesta por José Prat, Alfredo Bauer y el mismo Renau); mientras ha querido subrayar el papel general de Antonio Deltoro desde los tiempos de *Nueva Cultur*a (RENAU: "Notas…", *Op. cit.*, 1977, p.xxiii), considerándolo "uno de mis mejores amigos y camaradas de juventud" y "mi principal colaborador, como secretario personal, durante la etapa más dura de mi gestión al frente de la D.G. de BB. AA., en Madrid y Valencia" (RENAU: *Albures…*, *Op. cit.,* 1981, pp. 137-142. Véase también sobre la poco conocida trayectoria de éste: AUB, Elena y MANCEBO, Mª Fernanda: "Profesores en el exilio: Antonio Deltoro, Ana Martínez Iborra y Santiago Genovés", *Batlia,* nº 5, Valencia, Otoño-Invierno 1986, pp.81-88). En cuanto al resto de los colaboradores circunstanciales citados y aludidos por Renau, véase RENAU, *Op. cit.*, 1980, pp.22-24, 31-32, 83, 149-152, 159, 181-183 y 200.

[41] ÁLVAREZ LOPERA, *Op. cit*., 1982, vol. 1, p. 75.

objetivos concretos, tendentes a que este departamento ministerial centralizara sus estructuras y tomara el control de todos los asuntos referentes al patrimonio; lo cual se habría de conseguir mediante el triple objetivo de recuperar las obras de arte en posesión de las organizaciones obreras, la supresión de las iniciativas de otros organismos ministeriales, locales o provinciales y la coordinación y centralización de las inconexas Juntas del Tesoro Artístico.

Todo ello, no obstante, realmente no comenzó a ser posible e irse plasmando hasta diciembre de 1936, con el Gobierno ya en Valencia. De hecho, a mediados de ese mes empezaron a reformarse las Juntas citadas, poniéndose en conexión con los Consejos Provinciales de Cultura; a inicios de enero de 1937 la DGBA adquirió competencias exclusivas sobre el Tesoro Artístico (aunque la llegada de Negrín pronto las limitara) y, a partir de febrero y durante los meses siguientes, la reorganización y centralización de servicios prácticamente modificó todas las antiguas estructuras de la DGBA, surgiendo los Consejos Centrales, las Comisiones y las nuevas Secretarías.

Es decir, a mediados de febrero apareció el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico (CCABTA), presidido por Renau, con Tomás Navarro Tomás como vicepresidente y subdividido en las tres Secciones a las que refería su nombre (la última presidida por Ángel Ferrant), las cuales a su vez se estructuraban en Subsecciones[42]. En abril se creó la Junta Central del Tesoro Artístico (JCTA), dependiente del CCABTA y tanto con capacidad de proponer la ratificación o reorganización de las Juntas Delegadas que ya existían, como de crear otras nuevas en las provincias donde no las hubiera o localidades donde excepcionalmente se hiciera necesario implantar Subjuntas[43]; lo cual haría que, seguidamente, se crearan Juntas Delegadas como la de Cuenca o se reorganicen otras existentes como la de Murcia[44]. En el mes de junio, a semejanza del CCABTA, también nacieron los Consejos Centrales de la Música y del Teatro, ambos igualmente presididos por Renau, y, en el mes de julio –con intención de unificar la acción ejecutiva de la DGBA y vincular la de los Consejos existentes– surgieron la Comisión de Artes Plásticas (integrada por Juan Prat, Francisco Carreño y Gori Muñoz) y la Comisión de Artes Literarias (integrada por Emilio Prados, María Zambrano y Antonio Porras) y, sobre todo, se creó en el propio seno de la DGBA una Secretaría Administrativa para unificar la acción, de la que se nombró jefe a Enrique de Cárdenas[45]; culminando el proceso

[42] Según el artículo primero de su Decreto de creación, este CCABTA era dependiente de la DGBA y tenía como misión coordinar la labor de todos los establecimientos y servicios relacionados con las tres secciones en las que se dividía, definiéndose en los artículos siguientes la constitución, funciones y subsecciones de cada una, que además debían elaborar un reglamento por el que se regirían. En cuanto a la Sección de Tesoro Artístico, de ella pasaban a depender "todos los Museos Artísticos y Arqueológicos dependientes del Estado, así como los servicios hasta hoy regidos por la Junta Superior del Tesoro Artístico y de la Incautación y Protección del Patrimonio Artístico"; además quedaba compuesta por las Subsecciones de Conservación de Monumentos Histórico-artísticos, Excavaciones, Organización de Museos, Adquisiciones, Fichero Artístico, Arte Contemporáneo y Difusión y Fomento de la Cultura Artística; quedando la citada Junta de Incautación y Protección "adscrita, previa reorganización por el Director General de Bellas Artes, a la Subsección de Adquisiciones". (Decreto del MIP de 16-II-1937, *Gaceta de la República,* nº 48, de 17-II-1937, pp.847-848). Por otro lado, dicho CCABTA vino a fijar con mayor precisión sus atribuciones y actividades en la Orden del MIP de 5-IV-1937 (*Gaceta de la República,* nº 109, de 19-IV-1937, p.282) y vino a tener varios reajustes en el mes de octubre, al tiempo que se nombraban los cargos de presidentes y secretarios de las secciones y subsecciones. De esta manera, tras la presidencia y vicepresidencia generales ocupadas por Renau y Navarro Tomás, se nombraba presidente de la Sección de Archivos a Agustín Millares, de la de Bibliotecas a Navarro Tomás y de la de Tesoro Artístico a Ángel Ferrant; así como secretario general de todo el Consejo a José Giner Pantoja. Para las citadas Subsecciones de la Sección de Tesoro Artístico, se nombraba secretario, respectivamente, a Alejandro Ferrant, Juan Carriazo, Mariano Rodríguez Orgaz, Timoteo Pérez Rubio, Manuel Gómez Moreno, Roberto Fernández Balbuena y Pablo Gutiérrez Moreno; (Orden del MIP de 25-X-1937, *Gaceta de la República,* nº 301, de 28-X-1937, pp. 368-369).

[43] Orden del MIP de 5-IV-1937 (*Gaceta de la República,* nº 109, de 19-IV-1937, pp. 282-283).

[44] Respectivamente por Orden de la DGBA de 24-IV-1937 y 26-IV-1937 (ambas en *Gaceta de la República,* nº 132, de 12-V-1937, p. 665).

[45] Órdenes del MIP, de creación y nombramiento, de 22-VII-1937 (ambas en *Gaceta de la República,* nº 205, de 24-VII-1937, pp.332-333 y 356). El preámbulo de la Orden ya indicaba que la citada Secretaría se creaba con el fin "de facilitar la labor

en enero de 1938 con los traslados de todas estas estructuras a Barcelona (donde también se llamó a Ángel Ferrant con vistas a la organización de un nuevo Consejo Central de Artes Plásticas, que no llegó a entrar en funcionamiento) y con la creación en el mismo mes, igualmente en el seno de la DGBA, de sus nuevas Secretaría General de Bellas Artes, para resolver los asuntos de trámite y regentada por Alejandro Ferrant, y la Secretaría de Ediciones, con la misión de centralizar todos los servicios de publicaciones del departamento, al frente de la que se puso a Antonio Deltoro[46].

Con todas estas estructuras, Renau, a través de su responsabilidad, su gestión o incluso su protagonismo se vino a situar en medio de grandes medidas tomadas en aquellos momentos bélicos, luego convertidas en hitos. De esta suerte, aparte de las propias tareas de estructuración de los organismos y de otras acciones menos conocidas, dentro de la doble vertiente que decíamos vino a caracterizar su gestión, por un lado, se haría presente en la defensa del patrimonio artístico a través del control de las Juntas del Tesoro Artístico y otros órganos, con actuaciones específicas como la "misión artística en Toledo" que protagonizó o más generales, como la evacuación a Valencia y luego Barcelona de las obras del Palacio de Liria, el Museo del Prado y otras grandes colecciones, incluso también en el exterior, donde ofreció en París una trascendente conferencia sobre estas labores de protección del patrimonio en 1937. Por otro, entre las actividades de propaganda y agitación, también fue importante su intervención en la propia producción y teorización en torno al cartel y su función; en la organización en Valencia de realizaciones como la Tribuna de Propaganda del MIP, la "Semana del Niño" o las Fallas Antifascistas, para las que obtendrá la colaboración de los artistas falleros; en la edición de libros y folletos propagandísticos o en el tiraje de obra gráfica de Goya; en la organización de determinadas exposiciones y concursos, etc.; así como, de cara al exterior, en la búsqueda de los contactos y apoyos de Picasso y otros artistas españoles residentes en París o en la intervención en esa misma capital en torno al mítico Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937. Digamos también, en una caracterización rápida de la singular labor de propaganda y activismo socio-cultural liderada por Renau aquende y allende, que ésta extendió su radio de acción a todas las actuaciones posibles con cierta visibilidad emprendidas por la DGBA, incluida la salvaguarda del patrimonio. Además, un factor digno de resaltar es el de que estas tareas, como el mismo organismo, se ponían bajo la dirección de un joven artista de vanguardia. Lo cual, aunque de peso difícil de cuantificar, sí ha llevado a que algún temprano análisis retrospectivo reparara en lo sintomático que resulta que, a quien se puso entonces al frente del organismo que "*administraba* en España todo lo relativo a las Bellas Artes", fuera al "artista más destacado en el movimiento de propaganda bélica", haciendo de esta ocasión "la única vez en que la cultura –el arte, en este caso– real era administrado por sus verdaderos protagonistas desde las instancias oficiales"[47]. En conexión con ello, lo más logrado

---

de la Dirección general y singularmente con el de simplificar la actuación de los diferentes organismos de carácter consultivo creados recientemente en ella, limando las dificultades que en el cumplimiento de la labor que les está encomendada pudieran presentarse a sus miembros, ya que si bien todos ellos tienen una acumulada y relevante personalidad en la especialidad técnica, científica o artística, representada por el Consejo o Junta de los que forman parte, desconocen, en su inmensa mayoría al menos, las fórmulas, prácticas y procedimientos administrativos". Se ponía a esta Secretaría bajo la inmediata dependencia de la DGBA, encargándosele "redactar, cumplimentar y ejecutar cuantas iniciativas emanen del referido centro directivo o se desprendan de los informes, dictámenes o mociones elevados a él" por el CCABTA y el resto de los Consejos y entidades semejantes creados o que pudieran establecerse, "unificando así la acción ejecutiva de dicha Dirección general y evitando al propio tiempo las posibles antinomias y contradicciones" que pudieran surgir con las "funciones de iniciativa o de informe que corresponden plenamente a la Dirección general y a los Consejos en ella existentes".

46 Véanse las citadas órdenes de 18-I-1938, *Gaceta* del 26; sobre Deltoro la de Orden del MIP de 12-I-1938 (*Gaceta de la República,* nº 20, de 20-I-1938, p.603), y, de forma general sobre el proceso, ÁLVAREZ LOPERA, *Op. cit.*, 1982, vol. 1, pp. 40-42 y 75-82.

47 BALLESTER, José María: "El exilio de los artistas plásticos", en ABELLÁN, J.L. (dir.): *El exilio español de 1939. Arte y ciencia,* t. V, Madrid, Taurus, 1976, p. 28.

Figura 5. Llegada al depósito del Colegio del Patriarca en Valencia de la custodia de la catedral de Baeza, transportada por milicianos. 1937.

Figura 6. Cartel de J. Renau para la conmemoración en 1938 la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 (Barcelona, PCE, 1938).

de su gestión en el aspecto propagandístico y de fomento artístico, acaso sea, en su doble dirección interior y exterior, por un lado, el impulso dado al cartel, entre las técnicas artísticas y como fórmula de difusión o canalización para llegar a la sociedad española, y, por otro, las exposiciones de largo alcance exterior, entre las llamadas de atención en la escena internacional.

Por otra parte, muchos de los proyectos últimos del Renau de la DGBA, quedaron truncados, en buena parte con la reorganización del MIP que imprimió el nuevo ministro Segundo Blanco desde abril de 1938, aunque la utilización de la creatividad artística para la propaganda de todo tipo continuó estimulándose. Sin embargo, respecto a la pérdida del ritmo anterior, fueron factores aún más graves el curso mismo de la guerra y las escasas posibilidades que fue dejando. Finalmente, en lo que nos toca a los historiadores para reconstruir la frenética actividad de aquella DGBA, la dificultad de contar con material escaso o poco directo y el silencio que se impondría tras la guerra, iban a complicar más las cosas. Y esto lo intuyeron ya en los momentos finales del conflicto algunos responsables oficiales. Renau mismo, ante la falta de cierta documentación sobre uno de los hitos más destacados de su gestión, como fue el conseguir la participación de Picasso en el Pabellón español de 1937, que dio origen al *Guernica*, ha apostillado lo que, ya desde la caída de Barcelona, se imponía con la retirada, haciendo más difícil la posterior reconstrucción de hechos y gestiones como aquella: *…me gustaría describir –dice– la trágica y ejemplar retirada de los luchadores republicanos hacia la frontera francesa, que me tocó parcialmente controlar en mi función de comisario político de batallón. (…) Con el fin de preservar en lo posible la suerte de quienes no*

*pudieran salir, iban sistemáticamente quemándose ficheros y archivos de ministerios, sindicatos, etc., que contenían* documentos *que hoy serían de un valor inestimable. Y nosotros lo sabíamos. Como sabíamos también lo que se nos venía encima con la derrota de la República. Y hubo que optar entre el valor de los* papeles *para la historia y el de las* vidas *de quienes estaban haciéndola.* [48]

En cuanto a la que por muchos, incluso por él mismo, se considerará la estrella de su gestión al frente de la DGBA, esto es las medidas tomadas para la protección del patrimonio artístico-cultural, una de las últimas quejas de nuestro director general fue sobre la incomprensión del Ministerio de Hacienda hacia los problemas del Tesoro Artístico[49], un problema constante de competencias, suspicacias y falta de recursos que no haría sino agravarse, pues precisamente una de las últimas firmas que tuvo que estampar Renau antes de presentar su dimisión al nuevo ministro el 22 de abril de 1938, fue la de adscripción de la Junta Central del Tesoro Artístico a Presidencia del Gobierno, lo que tenía por finalidad –argüirá luego– "asegurar la continuidad" de la labor de salvaguarda del patrimonio por los nuevos gestores ministeriales[50]. Y, efectivamente, el 9 de abril, por Decreto reservado de la Presidencia del Consejo de Ministros, las Juntas y todo lo vinculado al Patrimonio Histórico-Artístico pasaron a depender del Ministerio de Hacienda, lo que se justificaría con "el fin primordial de asegurar la unidad de acción que requieren los actuales momentos en la gestión de las propiedades del Estado"[51]. Era ya uno de los graves y múltiples obstáculos con los que, a pesar de otros evidentes logros, se encontraría la labor de estas Juntas en su etapa final; aunque lo peor vendría luego, pues su verdadera y tremenda labor, incluida la gesta de llevar hasta Ginebra en medio de tanto peligro una notable parte de nuestro Tesoro Artístico, quedaría silenciada o tergiversada durante mucho tiempo tras la guerra.

Se tardaría mucho en empezar a saber con alguna profundidad de esta actuación, ciertamente, pero acaso no le faltara razón a Timoteo Pérez Rubio, presidente de la JCTA, cuando pronosticaba en 1937: *Algún día se conocerá la labor realizada por las Juntas de Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, labor silenciosa, llena de sacrificios y de peligros. Se verá entonces que el Gobierno y los artistas, poetas, bibliotecarios, archiveros, críticos de arte y profesores, han estado a la altura de las circunstancias.*[52]

---

[48] RENAU: *Albures..., Op. cit.*, 1981, pp. guer/21-22, AHN, D. y C., Leg. 391.

[49] Expresada en oficio de 18-III-1938, dirigido a Ángel Ferrant, presidente de la Junta Delegada de Madrid. (ÁLVAREZ LOPERA, *Op. cit*., 1982, vol. 1, p. 40).

[50] "Recuerdo –dice Renau– que los últimos papeles que despaché dos años más tarde, antes de dejar el cargo [de la DGBA], fueron para dar curso al acuerdo de adscribir la Junta Central del Tesoro Artístico directamente a la Presidencia del Gobierno, con el fin de asegurar la continuidad de los trabajos de protección, ante la eventualidad de posibles cambios de criterio de los nuevos responsables del Ministerio". (RENAU, *Op. cit*., 1980, p.14). Por otro lado, la asociación de los ministerios de Presidencia del Consejo y Hacienda no es extraña; recuérdese que durante su primer gobierno, Negrín había acumulado esas dos carteras, y a partir de abril de 1938, con su segundo gobierno, Negrín abandonaba el Ministerio de Hacienda (que se asignó al que había sido su Subsecretario, Francisco Méndez Aspe) y regentó los de Defensa y Presidencia del Consejo.

[51] ÁLVAREZ LOPERA, "La Junta...", en ARGERICH/ARA (ed.): *Op. cit.,* 2003, pp. 54-55.

[52] PÉREZ RUBIO, T.: "En defensa de la realidad artística española", *Nueva Cultura,* Año 3, nº 3, Valencia, Mayo 1937, p. 2.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ¿POR QUÉ A LOS DICTADORES LES GUSTA EL ARTE CLÁSICO? ARTE Y POLÍTICA EN LOS TOTALITARISMOS EUROPEOS DEL SIGLO XX

ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ
Doctor en Historia del Arte, Madrid

*Bajo la niebla*, fue el acertado título de una exposición celebrada en el Museo de Arte de Gerona en la primavera de 2000 dedicada a la literatura, las artes plásticas y la música en esa ciudad y provincia homónima durante el primer franquismo, que los comisarios[1] prolongaron hasta 1961. Esa frase nos hace pensar en el estado de opresión y oscurantismo al que se sometió a la población –y por tanto a los artistas– en una provincia periférica, que, sin temor a equivocarnos, podemos hacer extensible a todo el territorio español. En efecto, el nacionalcatolicismo franquista se caracterizó por la sumisión y la represión de los ciudadanos convertidos en súbditos[2]. Además de sufrir depuraciones, aquellos artistas que no se exiliaron vieron truncadas sus carreras artísticas por lo que quedaron obligados a permanecer en silencio o a modificar su creación. Pero junto a esta faceta represiva, el franquismo impulsó un arte y una arquitectura que son los que nos ocupan en esta comunicación. Con uno y otra se pretendió conseguir dos objetivos simultáneos. El primero fue manifestar la pujanza del nuevo régimen, capaz de realizar una arquitectura extraordinaria en una sociedad en la que se esperaba que las artes tendrían un desarrollo inusitado. El segundo, unido al anterior, consistió en su utilización como vehículos de comunicación de sus ideologías, de modo que se identificasen con las mismas, a través de lo que se denominó *estilo*. Recordemos que ambos objetivos debemos entenderlos como parte del uso político totalitario de la cultura, entendida en su sentido antropológico más amplio. Lo cual no fue, como se sabe, peculiar del franquismo. Ahora bien, mientras que otros regímenes totalitarios poco después de su comienzo consiguieron la mayor parte de esos propósitos, aunque a la larga terminasen fracasando –pensemos en el caso del nacionalsocialismo–, no sucedió lo mismo con el español, ya que antes de transcurrir una década se habían demostrado inviables[3].

Numerosos historiadores y estudiosos de los totalitarismos, de uno u otro signo político, han resaltado la presencia en éstos regímenes de dos aspectos ideológicos complementarios que parecen

---

[1] Narcís-Jordi ARAGÓ, Joan GAY I PUIGBERT y Eva VÁZQUEZ. La exposición se celebró del 10 de febrero al 23 de abril de 2000 en el Museo d'Arte de Girona.

[2] No es este el lugar apropiado para discutir el alcance de la represión franquista. Por lo que respecta a los artistas remitimos al libro de Francisco AGRAMUNT LACRUZ, *Arte y represión en la Guerra Civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, s.l., Generalitat Valenciana y Junta de Castilla y León, 2005.

[3] Para el desarrollo del arte y la política artística franquista antes del desarrollismo remitimos a nuestro trabajo *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995 y al de Miguel CABAÑAS BRAVO, *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, C.S.I.C., 1996.

contradictorios. El mito de lo moderno, es decir la proyección hacia el futuro, continuamente repetida (creación del Hombre Nuevo, el Nuevo Estado, el Orden Nuevo, La Nueva España, etc.), y la mirada hacia el pasado para entroncar la nueva sociedad con las tradiciones nacionales. En esa mirada hacia tiempos pasados encontramos el clasicismo como el lenguaje artístico más utilizado por su alta carga simbólica de grandeza y poder, refrendada por su uso político por muchos estados en el momento de su nacimiento. El neoclasicismo arquitectónico, o si se prefiere el clasicismo moderno, del siglo XX no fue exclusivo de los totalitarismos ya que estuvo presente en algunas democracias, e incluso en algunas se utilizó para edificios representativos. Pero mientras en los primeros los edificios gigantescos imponían al individuo empequeñecido la magnificencia del poder y la imposibilidad de escapar a su control, como parte de una estrategia de dominación más amplia; en las segundas, aun sin negar su carácter propagandístico no se integran en esa estrategia, que en el caso de los totalitarismos forma parte de la esencia misma de su existencia. Para los totalitarismos la política se plasmaba en la arquitectura que era considerada el arte superior por excelencia[4], muy por delante del resto de las artes que debían estar subordinadas a ella, y como ha escrito el portugués Artur Portela "la ciudad era para las dictaduras una plaza. El país una plaza de plazas"[5]. Debemos entender estas palabras en el sentido de reordenación de un espacio abierto para el ritual y la representación, esto es el espectáculo y la estetización del acto político de masas[6], en el que el individuo desaparece en la masa que se identifica con el Estado, manifestado en la solemnidad del acto. El resultado sería un falso urbanismo, ya que no se pretendía mejorar la ciudad y las condiciones de vida de sus habitantes, sino la de demostrar el poder del partido. Así sucedió en el franquismo, de modo que los espacios abiertos se utilizaron para los actos de masas[7], intrínsecamente propagandísticos, para lo cual se hicieron algunos proyectos urbanísticos, si bien el principal de todos ellos, la Plaza de Oriente de Madrid, procedía del siglo XIX, curiosamente una de las épocas de nuestra historia más denostadas por el franquismo. El otro gran espacio de carácter nacional para los actos de masas fue la explanada situada delante del ingreso a la basílica subterránea del Valle de los Caídos. El acceso a la capital de España desde el Norte, por la Ciudad Universitaria, hubiese constituido, de haberse terminado como se proyectó, una monumental entrada simbólica presidida por el Arco de la Victoria[8], bajo el cual se erguiría una estatua ecuestre de Franco, y flanqueada por el Monumento a los Caídos de Madrid, muy cerca del Ministerio del Aire. En el primer franquismo este uso y las formas que adoptó el acto mismo debieron mucho a la influencia del nazismo, lo cual nunca se ocultó, al contrario, pues era importante estar unido a una ideología y un país poderoso.

---

[4] Si la política se plasma en la arquitectura, el líder político es transformado en arquitecto supremo. En nuestro país las fuentes más interesantes procedentes de la guerra son: Ángel María PASCUAL, "Quadrivio imperial", *Jerarquía*, nº 1, 1937; R. FERNÁNDEZ CUESTA, Discurso en la Primera Asamblea de Arquitectos de F.E.T., *Orientación Española*, mayo de 1938; A. Tovar, "Arquitectura arte imperial", *La Gaceta Regional*, Salamanca, 6.8.1939; "El orden de la arquitectura", *Arriba*, 3.10.1939; junto a los ensayos de Ernesto Giménez Caballero, publicados en 1935 en la revista *Acción Española* y reunidos como libro ese mismo año con el título *Arte y Estado*, por Gráficas Universal, Madrid.

[5] Artur PORTELA, *Francisco Franco e o «Zarquismo»,* Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, p. 47.

[6] Véase George L. MOSSE, *La nacionalización de las masas*, Madrid, Marcial Pons, 2005 (1975).

[7] Cfr. "La estética de las muchedumbres", *Vértice*, junio de 1937; Federico URRUTIA, "La liturgia nazi", *Vértice*, marzo de 1939; BUENAVENTURA BASSEGODA, "Arquitectura de quita y pon", *Arriba*, 18.8.1939; Sección de Actos Públicos y Propaganda, "La dialéctica de la forma en el acto político", *Sí,* nº 61, 28.2.1943.

[8] El Arco formaba parte de un proyecto muy ambicioso de edificios representativos en la Ciudad Universitaria, entre los que sobresalían por su carácter de templo clásico dedicado a la ciencia española el Paraninfo y el Rectorado. Véase *Ciudad Universitaria de Madrid*, S.l., Gráficas Uguina, 1943; AA. VV., *La memoria impuesta. Estudio y catálogo de los Monumentos Conmemorativos de Madrid (1939-1980)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982*; La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, C.O.A.M., 1988; Pilar CHIAS NAVARRO, *La Ciudad Universitaria de Madrid: génesis y realización*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.

Mussolini quiso hacer una arquitectura y un urbanismo imponentes. Por deseo expreso del mismo en 1931 comenzó en Roma un plan de excavaciones y constructivo[9]. La recuperación de la Roma imperial vinculaba ideológica y materialmente el fascismo con el antiguo imperio romano, de manera que éste resurgía de aquél. Por ello, el destripamiento de la ciudad para sacar a la superficie antiguas edificaciones se acompañó de reconstrucciones de muchos de los restos y del levantamiento de otras nuevas. Las actuaciones más novedosas se hicieron fuera de la ciudad histórica o en zonas marginales de la misma. Entre todas destacó el conjunto del Foro Mussolini (1928-1932). Dos grandes planes, sólo realizados en parte, para la capital italiana estuvieron relacionados con dos acontecimientos internacionales que no se celebraron: la Exposición Universal de Roma (EUR) de 1942 y las Olimpiadas de 1944. Ambas se pensaron hacer en un ciudad nueva proyectada años antes (1937), para acoger a una magna exposición, por Pagano, Piacentini, Picciano y Rossi i Vietti, en la que sólo se construyeron algunos edificios. De entre ellos, el más significativo es el *Palacio de la Civilización Italiana*, de un clasicismo muy depurado, que nos atreveríamos a calificar de moderno, en el que las referencia a la antigüedad romana aparecen en el uso del ladrillo y arcos y a la arquitectura contemporánea en la forma cúbica. En Alemania por decisión directa de Hitler se reformaron las ciudades más representativas, destacando Berlín como capital del Reich, Munich como capital del Movimiento; Nuremberg, ciudad de los congresos, y Hamburgo como ciudad del comercio exterior. Los planes de reformas para Berlín proyectados por Albert Speer preveían la creación de dos ejes viarios gigantescos para atravesar la ciudad que se cruzaban en su centro, con una serie de plazas y edificios representativos[10], entre los que destacaría el Gran auditorio neoclásico con una cúpula que sería la mayor del mundo, capaz de albergar bajo ella a cerca de ciento ochenta mil personas, y el Arco de Triunfo, cuya altura prevista era de 120 metros, más del doble que el arco de la Plaza de la Estrella de París[11], los cuales no se construyeron.

En la URSS de los años treinta hubo un gran desarrollo del urbanismo, ya que los grandes procesos de colectivización exigieron la construcción de ciudades nuevas y la remodelación de otras preexistentes. El plan general para la reconstrucción de Moscú de 1935 ejerció una gran influencia en la urbanización de otras localidades soviéticas y extranjeras. El plan añadía a su fin de mejora de la vida urbana una finalidad propagandística, de reflejo de la grandeza y la belleza del socialismo.

Como contraste, en España las realizaciones fueron pocas y de pequeña envergadura, como también fueron escasos los proyectos, entre los que destacaron el del arquitecto falangista Victor D'Ors, para Salamanca y el de Pedro Bidagor para Madrid, este último inspirado en los proyectos de Speer para Berlín, sin olvidar el muy simbólico para el Nuevo Belchite. Un arte y una arquitectura franquistas debían poseer un *estilo* característico y por lo tanto reconocible, pero la escasez de obras importantes hizo que los teóricos manipulasen el lenguaje de los vencedores, que les prestó la Falange, ya de por sí extremadamente retórico, para encontrar el *estilo* incluso donde no existía. Así, ese concepto fue polisémico tanto en su uso artístico como en el extraartístico[12]. La finalidad principal de la arquitectura y del arte era la propagación de una idea (de ahí que

---

[9] Una explicación muy temprana de los planes del Duce para Roma se publicó en el mes de septiembre de 1928 (nº 128) en la revista catalana *D´aci i d´allà*.

[10] Los planes para Berlín se conocieron en España, gracias sobre todo a Pedro Bidagor, después de su viaje a Alemania. Cfr. Pedro Bidagor, "Reformas urbanas de carácter político en Berlín", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 5, 1941. La versión del propio Speer está en su libro *Memorias. Hitler y el Tercer Reich vistos desde dentro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974 (1969).

[11] Un estudio excelente de la megalomanía arquitectónica de Hitler y de su relación con el poder en Elías Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, F.C.E., 1981 (1974).

[12] Hemos explicado el uso y abuso de este concepto en varias ocasiones, especialmente en *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor Dis, 1995, pp. 54-56 y 67-75. Recientemente Vicente SÁNCHEZ BIOSCA se ha detenido en su uso en el cine (V.S.B. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra 2006, p. 25).

hablemos de propaganda): una parte de los españoles había sido vencida y no tenía más remedio que aceptar su derrota. Por ello, en la práctica totalidad de los pueblos y ciudades de España se erigieron monumentos para recordarlo. Nos referimos a los denominados monumentos a los caídos, que a pesar de los deseos de Eugenio D'Ors, artífice de la efímera *Comisión de Estilo para las Conmemoraciones de la Patria*, de que fuesen de una dignidad acorde con la Nueva España, fueron muy elementales, ya que salvo unos pocos, consistieron únicamente en una cruz sobre un pedestal con una inscripción[13], que en el Monumento Nacional a los Caídos, ubicado en Cuelgamuros en la Sierra de Madrid fueron gigantescos[14].

Mientras que los "teóricos" del arte y de la arquitectura soñaban con grandes obras maestras y escribían, de forma confusa -convertida muchas veces en críptica- sobre las características de las mismas, las realizaciones distaban muchísimo de los deseos y no eran, salvo contadas excepciones, sino construcciones sencillas. La mayor parte de los "teóricos" a los que nos referimos procedían de las filas de Falange, ya que fue esta formación la única de las que compusieron el franquismo interesada seriamente por la cultura, si bien quienes se ocuparon de estos asuntos no siempre coincidieron en sus juicios, opiniones y actuaciones, debido a que no constituyeron un grupo coherente y organizado, a excepción de los artistas e ideólogos reunidos en torno a Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, que fueron los integrantes del Departamento de Plástica y se contaron entre los promotores de las prestigiosas publicaciones falangistas *Vértice* y *Escorial.* Pero, con todo, la Falange no elaboró unas directrices orientadoras para los artistas, pues a lo más que se llegó fue a manifestar la necesidad de lograr una correspondencia entre arte y política para que el arte estuviese al servicio de la patria, como expuso en marzo de 1940[15] Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de Falange, y jerarca del franquismo. De modo que los intentos para "orientar estéticamente la apariencia del Nuevo Estado"[16], no pasaron de ser más que deseos vagos. No olvidamos que la Iglesia, de tanta importancia en el franquismo, también se ocupó de la cultura, pero no en el sentido de crear una cultura fascista, como quisieron aquéllos, sino en el de su manipulación más burda para mantener a la población en una situación de postración intelectual y vital, aunque se disfrazase de cultura. Nos referimos, claro está a los primeros treinta años después de la guerra, no a los años setenta cuando en el seno de la Iglesia surgieron elementos inconformistas propulsores de una cultura antifranquista. Un estudio de lo escrito y publicado sobre arte y arquitectura en el bando franquista durante la guerra civil y de lo que se haría durante la década que siguió a su final nos permite decir que tras una dudas iniciales sobre la importancia de la presencia de un carácter barroco[17] en la cultura española, se acabó por afirmar que la línea vertebral de esa cultura era el clasicismo, por lo que su vuelta era un signo de su salud, una vez curada la enfermedad de las vanguardias.

El franquismo no pudo competir ni en la arquitectura, ni en las artes plásticas con las otras dictaduras europeas, a excepción de la portuguesa de Salazar que apenas ha sido estudiada entre nosotros, tal vez por su escasa, por no decir nula influencia en nuestro país, en la que predominó un arte académico y una arquitectura en la que encontramos elementos racionalistas junto a otros populares[18], que dejaron en un segundo plano a los intentos modernizadores. Si que conocemos,

---

[13] Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ, "Los monumentos a los caídos como manifestación de la política artística franquista", en Ángel Llorente Hernández, *Op. Cit.,* pp. 275.302.

[14] El proyecto, que inicialmente iba a ser un monumento a la Victoria, se convirtió por decisión personal de Franco en Monumento Nacional a los Caídos. El dictador siguió muy de cerca la construcción que no se acabó hasta 1958.

[15] Rafael SÁNCHEZ MAZAS, "Confesión a los pintores", *Arriba*, 17.3.1940, pp. 1 y 5.

[16] Pedro LAÍN ENTRALGO, *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza, 1989, p. 234.

[17] José Luis LÓPEZ ARANGUREN, "El arte de la España Nueva", *Vértice*, nº 5, septiembre - octubre de 1937.

aunque tampoco con la profundidad que sería necesaria, la influencia del nacionalsocialismo y del fascismo[19]. Mientras que la del primero se produjo sobre todo a través de la difusión de modelos alemanes en libros[20], revistas especializadas y exposiciones, algunas de las cuales se hicieron conjuntas para la arquitectura alemana y española[21] (incluso hubo un intento de que el escultor alemán Georg Kolbe retratase a Franco) que pudieron consultar nuestros artistas y arquitectos, la del segundo fue más directa, ya que las obras principales fueron vistas realmente por los españoles que viajaron a Italia, sin desdeñar la ejercida a través de publicaciones[22]. El Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto, que pudo ser uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura franquista en el que la influencia alemana en su fachada principal era patente adoptó finalmente un aire herreriano[23]. Más herreriano hubiese sido, de haberse construido, la "Casa del Partido" proyectada para el solar que había ocupado el Cuartel de la Montaña[24]. Conviene recordar que El Escorial fue destacado por los ideólogos falangistas y sus adláteres como ejemplo señero para la arquitectura del Nuevo Estado, desde que lo hiciera en primer lugar Ernesto Giménez Caballero[25], lo que se reafirmó con el estimable juicio que del mismo hizo el arquitecto alemán Speer cuando lo visitó en noviembre de 1941.

Para las artes plásticas el clasicismo se equiparó al naturalismo, por lo que se llegó a considerar clásica o clasicista a cualquier obra que no se apartase de la supuesta perfección del arte académico. Una vez aceptada la idea y creencia de que la raíz del arte español era el clasicismo, lo que restaba era encontrar ejemplos que lo demostrasen y animar a los artistas y arquitectos a que su producción se desarrollase en esa línea, lo cual se hizo menos de lo que podría pensarse. Lo que ocurrió en realidad es que se difundieron por todos los medios disponibles del momento, especialmente en la prensa diaria, la obra de unos cuantos creadores de modo que la repetición pareciese abundancia de lo que era escasez. Entre ellos destacaron los académicos Fernando Álvarez de Sotomayor, pintor del primer retrato ecuestre de Franco y el escultor Enrique Pérez Comendador. Una vez acabada la guerra los artistas académicos y academicistas fueron los artistas que más se beneficiaron de la nueva situación. Desaparecidas las vanguardias de los años treinta, que al

---

18 Vease Margarida ACCAIUOLI, *exposiçoes do estado novo. 1930 - 1940,* S. l., 1998; Mario NOVAS, *Exposiçao do Mundo Português 1940*, Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1998; *Os anos 40 na Arte portuguesa. A Cultura nos Anos 40*, Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1982 y Nuno ROSMANINHO, *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitari de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006.

19 Un trabajo pionero en nuestro país sobre este tema fue el de Sofía DIEGUEZ PATAO, "Aproximación a la influencia de los modelos alemán e italiano en la arquitectura y el urbanismo español de los años 1939-1945", en Antonio BONET CORREA (dir), *Urbanismo e Historia urbana en España.*, Revista de la Universidad Complutense de Madrid, XXVIII, 1979, pp. 461-472.

20 El libro de Albert SPEER, *La nueva arquitectura alemana*, se presentó en Barcelona en el marco de la exposición dedicada a la arquitectura del nacionalsocialismo. Los periódicos *Arriba* (16.7.1943) y *Destino* (14.11.1942), publicaron reseñas extensas.

21 La exposición más importante fue "La nueva arquitectura alemana", de mayo de1942 en el Parque del Retiro de Madrid, que se acompañó de una exposición de trabajos de la Dirección General de Arquitectura, de la que se informó extensamente *El Alcázar*, 6.5.1942, *Informaciones*, 6.5.1942, *Arriba España*, 9.5.1942, *ABC*, 7.5.1942, *Arriba*, 9.5.1942.

22 El artículo teórico de Giuseppe Bottai *Politica fascista delle arti* se reseñó en el número 4 de *Revista Nacional de Educación*, Madrid, abril de 1941. Sobre los proyectos para la Exposición Universal de Roma de 1942 se informó en la falangista *Vértice* (enero de 1939) y en la *Revista Nacional de Arquitectura* (nº 4, 1941).

23 Joaquín MEDINA WARMBURG ha explicado este cambio en "Irredentes y conversos. Presencias e influencias alemanas: de la neutralidad a la postguerra española (1914-1943)", en AA. VV., *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra. Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 2004, p. 34.

24 "La "Casa del Partido", inspirada en las más puras tradiciones de la arquitectura española", *Arriba* (22.7.1943); "La Falange está creando la arquitectura del Imperio", *Arriba España*, 20.7.1943, *Informaciones*, 20.7.1943.

25 Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, "El Arte y el Estado", en *Acción Española*, nº 78, agosto de 1935, p. 338 y también E.G.C., *El Arte y el Estado*, Loc. Cit.

contrario de lo ocurrido en Alemania nunca llegaron a arraigar profundamente por lo que sus frutos fueron escasos, el conservadurismo se apropió del arte y de las instituciones relacionadas con él. Pero aunque dominase el arte academicista fueron pocas las obras de esa corriente directamente políticas, ya que en comparación con otros totalitarismos el arte fascista español fue muy escaso y se plasmó, como era de esperar, en monumentos. El más clasicista de todos los monumentos fue el alzado a los caídos de Barcelona[26] tanto por su arquitectura como por la escultura. Un pórtico curvo sostenido por pilares con basa y capiteles cúbicos, levantado sobre una plataforma, abraza a un grupo escultórico de dos desnudos masculinos de mármol, obra de Josep Clarà, cuya presencia debemos relacionar con la utilización de soldados desnudos en los monumentos de guerra de Alemania e Italia, a partir de la Primera Guerra Mundial.

La megalomanía de Adolf Hitler se plasmó en la arquitectura alemana en varios edificios y proyectos urbanísticos, algunos de los cuales no pasaron del papel y la maqueta. Paul Ludwig Troost fue el arquitecto principal. En Munich construyó la *Casa del Arte Alemán* (1933-1937), un descomunal edificio con un pórtico de casi 200 metros y la *Casa del Fürher*, un palacio de severa geometría, además de otros edificios emblemáticos. A su muerte, el frustrado arquitecto y pintor que fue Hitler encomendó a un hombre de su confianza la mayor parte de las construcciones y proyectos, el arquitecto Albert Speer, que durante la guerra recibió el cargo de ministro de Armamentos y Municionamiento. Entre sus obras destacaron la *Nueva Cancillería del Reich* en Berlín (1938-1939, derribada en 1945), un lujoso edificio con una entrada principal bajo cuatro pilares estriados en línea con la fachada dividida en tres cuerpos y un patio de honor tras el que bajo un pórtico tetrástilo se accedía al interior y tras un vestíbulo y varias salas al despacho del Fürher, el *Zeppellinfield* (1934, demolido en 1967), un estadio inmenso para los desfiles con una columnata tras las tribunas a ambos lados de un podio central, que debía formar parte del Campo de los Congresos de Nuremberg, del que sólo se construyó ese estadio, y el pabellón alemán para la Exposición Universal de 1937 en París, dominado por una torre con pilares estriados sobre la que se levantaba el águila del Reich, una escultura de Thorak, autor, también de los grupos escultóricos del pabellón.

El nacionalsocialismo se sirvió de tres corrientes arquitectónicas para tres funciones diferentes. Para los edificios representativos del Estado y del partido fue el neoclasicismo. Para las construcciones industriales y las infraestructuras, especialmente las viarias, se usó el racionalismo. Para los edificios de formación de los jóvenes nazis, los albergues y otros de finalidades similares, se buscaron modelos en la arquitectura popular alemana, en los estilos regionales y en el medievo. En la Alemania nazi, el clasicismo estuvo unido al romanticismo, lo que era una herencia de la cultura alemana decimonónica y también resultado de los gustos personales de Hitler. Mientras que, como decíamos, el nazismo prefirió la unión de clasicismo y romanticismo, el fascismo italiano optó por una arquitectura racionalista, aunque hubo también ejemplos apoyados en el clasicismo. El principal edificio, la Casa del Fascio de Como (1932-1936) de Giuseppe Terragni, quien también diseño el mobiliario, destaca por la pureza de sus líneas, cortadas ortogonalmente y por la combinación de macizos y vanos. En las grandes concentraciones de masas el edificio hacía de fondo para las mismas. Los dos arquitectos principales más directamente relacionados con el régimen son representativos de dos estilos arquitectónicos opuestos. Giuseppe Pagano propugnó una arquitectura moderna en la línea del racionalismo como la más adecuada para el fascismo. Lo contrario que Marcelo Piacentini, quien, cultivó un monumentalismo en el que

[26] Véase un análisis detallado del monumento en Xavier BARRAL I ALTET, "El monument als caiguts franquistes de Clarà", en AA. VV., *L'Art de la Victòria. Belles Arts i franquisme a Catalunya*, Barcelona, Columna, 1996, pp. 111-136.

las columnas, los pilares y los arcos fueron los elementos principales de referencia al mundo clásico, como en el Rectorado de la Universidad de Roma (1934-1936). En nuestro país la arquitectura fascista fue menospreciada por algunos historiadores, teóricos y críticos ya que en su opinión no servía para plasmar la ideología[27].

El lenguaje plástico más utilizado por los artistas del nacionalsocialismo fue el clasicista, que era la rama más conservadora del arte alemán, cuyas raíces próximas se encuentran en el arte académico del siglo XIX. Una vez que se descartó el expresionismo -una de las principales tendencias culturales y estéticas alemanas- para la propaganda nazi, pretensión de algunos jerarcas nazis entre los que estaba Goebbels, se impuso la defendida por Rosenberg, lo que supuso la condena de todo tipo de vanguardia y el dominio del realismo, plasmado en un clasicismo que se convirtió en hegemónico y casi exclusivo[28]. Hemos escrito propaganda ya que no debemos olvidar que los totalitarismos convirtieron el arte en propaganda, pues la finalidad esencial del mismo era adoctrinar a la población. Para ello hubo que sacar de los museos muchas obras artísticas, no sólo como se cree popularmente de artistas vanguardistas, sino la de otros debido a su origen étnico o por tratarse de artistas que no se prestaron a sus planes. Pero tras ser robadas y antes de su destrucción o venta, aprobada por ley en mayo de1938[29], se mostraron en la exposición que se denominó "Arte degenerado", abierta en Munich en 1937[30], como ejemplo de arte falso hecho por enfermos mentales y degenerados, que según los nazis envenenaba la cultura alemana. Como ejemplo de lo contrario se abrió el mismo año y en la misma ciudad la "Gran Exposición del Arte Alemán". Mientras que en la primera exposición se presentaron obras de los principales artistas alemanes y extranjeros y corrientes artísticas del momento, en la segunda se mostraron las de artistas, únicamente alemanes, mediocres en su mayoría y de una sola línea, la del naturalismo.

El ideal de la raza alemana se plasmó especialmente en la escultura y estuvo vinculado a la antigüedad griega, lo cual también llegó al cine de la mano de Leny Riefensthal en su famosa película documental *Olimpia*, sobre las Olimpiadas de Berlin. La mayor parte de la escultura nazi fue una estatuaria para monumentos o embellecimiento y educación estética, moral y cívica en parques y jardines. Predominaron los desnudos, especialmente los masculinos[31], y los animales como soporte de alegorías. La mayor parte fueron obras de apariencia neoclásica. Arno Breker, Josef Thorak y Georg Kolbe fueron los tres grandes escultores. La escultura se hizo monumental, no sólo en el sentido de ser un arte necesario para los monumentos sino en el de convertirse ella misma en monumento, lo que se lograría aumentando la escala. Alemania fue el país en el que colosalismo de las figuras neoclásicas fue mayor y en el que se levantaron más estatuas. Entre las obras de Arno Breker las más celebres fueron las imágenes de guerreros, con enfáticos títulos como *Alerta* (1939), dioses y héroes como los de la Nueva

---

27 Según el arquitecto Diego de Reina de la Muela, los arquitectos se equivocaron al utilizar el racionalismo y no el clasicismo (Diego DE REINA DE LA MUELA, *Ensayo sobre las directrices de un estilo imperial*, Madrid, Verdad - Diana, 1944, pp. 79-81.

28 En julio de 1933 se prohibió, cuando estaba a punto de abrirse, una exposición en una galería privada de Berlín, que presentaba, bajo el lema "Treinta artistas alemanes", obras de artistas noveles y expresionistas no judíos, entre los que estaban algunos de los integrantes de los grupos *El Puente* y *El Jinete Azul*.

29 Ley sobre la retirada de obras de arte degenerado, de 31 de mayo de 1938. Firmada por el Fürher y Canciller del Reich, Adolf Hitler, y el Ministro del Reich para la Cultura Popular y Propaganda, Joseph Goebbels.

30 El catálogo de la exposición *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deustchland*, (Los Ángeles y Munich, 1991) nos ofrece un inestimable estudio e información sobre aquella exposición, y un facsímil del catálogo de la muestra de 1937.

31 George L. MOSSE hace una explicación extraordinaria de los orígenes, sentidos y uso del desnudo masculino en el régimen nazi en *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa Ediciones, 2000.

Cancillería. Josep Thorak hizo figuras ciclópeas, y Georg Kolbe se especializó en desnudos de canon alargado, los menos neoclásicos[32].

La pintura fue abundante, pero de una monotonía estilística. El naturalismo academicista dominó abrumadoramente. Mediante una fácil y simple identificación del asunto se buscaba complacer a un público poco exigente, a la vez que se le manipulaba al presentarle ese lenguaje como el verdadero arte alemán. Se pintaron muchos paisajes, tópicos y típicos de Alemania, en sintonía con el mito nazi de la tierra, la recreación de hechos históricos del pasado alemán, campesinos y obreros arios, familias reunidas y felices, soldados desfilando o combatiendo, madres saludables, etc. Continuó la tradicional pintura de desnudos, a los que se tiñó de ideología, para representar la mujer y el hombre arios, además de las alegorías y la mitología griega. El pintor más significativo, por su pintura y su responsabilidad política (Presidente de la Cámara de Cultura del Reich) fue Adolf Ziegler, autor de cuadros de desnudos muy apreciados por Hitler.

Al contrario de lo que ocurrió en Alemania, el fascismo italiano no impuso una corriente artística determinada, por lo que encontramos obras mucho más variadas. Con mucha frecuencia se ha escrito –y se sigue escribiendo– que la vanguardia futurista se identificó con el fascismo, lo cual sólo es correcto para los momentos de gestación del fascismo[33], pues posteriormente se produjo una separación entre ambos, aunque es cierto que muchos artistas futuristas hicieron obras de propaganda fascista. Aunque hubo artistas abstractos colaboradores del fascismo, predominó el arte figurativo, inspirado en un clasicismo más o menos academicista, entre los que destacaron los movimiento *Novecento* y *Valori Plastici*. El primero, en el que participaron pintores y escultores con estilos muy diferentes fue más una idea que un estilo, caracterizada por su antivanguardismo y nacionalismo. El segundo pretendió evocar con un lenguaje artístico actual el gran pasado nacional italiano. De todos los pintores relacionados con el fascismo el principal fue Mario Sironi, autor de numerosos cuadros y murales alegóricos. El conjunto escultórico más representativo del fascismo fue el compuesto por las esculturas del Estadio de los Mármoles del Foro Mussolini, en el que trabajaron varios escultores que tallaron en mármol de Carrara figuras hercúleas gigantescas de atletas y héroes desnudos, con claras evocaciones clásicas. Pero junto a esa estatuaria clasicista hubo también otra moderna para representar los valores del fascismo y la figura del Duce, del que se hicieron numerosas estatuas y cabezas.

Una vez asentada la revolución en la URSS y bajo la dictadura de Stalin la resolución del Comité Central del Partido Comunista de 23 de abril de 1932 "sobre la transformación de las organizaciones literarias y artísticas" supuso la disolución de todas las organizaciones de artistas y la creación de una entidad controlada por el partido, a la que obligatoriamente debían pertenecer todos los creadores. Dos años después, en el Primer Congreso de escritores soviéticos, el realismo socialista, que no era sino un naturalismo academicista, monumental y épico, se convirtió en el arte oficial y único. Como hace años advirtió el eminente historiador del arte Giulio Carlo Argan, aproximadamente desde 1930, la arquitectura, la pintura y al escultura de la URSS se asemejaron en todo, excepto en la temática, a las mismas artes oficiales del fascismo italiano y el nazismo alemán, los tres ejemplos principales del totalitarismo[34]. En los años treinta a la vez que la arquitectura se hacía más simbólica, especialmente la destinada a los organismo oficiales, las tendencias clasicistas fueron adquiriendo más importancia. En el concurso internacional para el

[32] El libro *La escultura alemana de nuestro tiempo* de Kurt Lothar Tank, publicado en Munich en 1943 se reseñó en la revista *Cisneros*, Madrid, nº 4, 1943.

[33] Véase Zeev STERNHELL, Mario SZAJDER y Maia ASHERI, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

[34] Giulio Carlo ARGAN, *El arte moderno. 1770 - 1970*, Valencia, Fernando Torres, 1975, (1970) p. 402.

Palacio de los Soviet se premió el proyecto de B.M. Iofan, V.A. Shchuko y V.G. Gel'freikh, una construcción monumental con pórticos de pilares gigantes, sobre una plataforma escalonada, rematada con una torre gigantesca sobre la que se elevaba una colosal estatua de Lenin, con lo que de haberse hecho se habría convertido en pedestal de la imagen. En el concurso para el Panteón a los Héroes de la Segunda Guerra Mundial (La Gran Guerra Patriótica, según la denominación soviética) uno de los proyectos nos recuerda tanto al auditorio de Speer para Berlín como a arquitecturas utópicas del Siglo de las Luces.

# III
# LA SOCIEDAD Y EL ARTE

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA PINTURA SOCIAL EN ESPAÑA

JAVIER BARÓN
Museo Nacional del Prado, Madrid

La transformación económica y social que tuvo lugar a partir de la industrialización y que dio origen, una vez consolidada en los años de la Restauración, a un nuevo tipo de sociedad, propició en España, lo mismo que había ocurrido en otros países europeos, la aparición de nuevos temas en la pintura. La frecuencia con que se cultivaron, principalmente durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, y su presencia en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, difundieron un tipo de pintura que se ha denominado *social*. A diferencia de la de historia, los asuntos que trataba eran de la vida cotidiana y aun, de modo prioritario, aquellos que mostraban, precisamente, los nuevos aspectos de la sociedad.

En este sentido debe considerarse el ejemplo de la literatura, ámbito que, como en movimientos anteriores, sobre todo el Romanticismo, estuvo estrechamente asociado a la pintura. Por ello resultaba lógico que, a partir de la difusión del naturalismo por las primeras traducciones de Zola y de la publicación de *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán en 1881 y 1882, cuyo prólogo anticipa las tesis que trataría luego en *La cuestión palpitante*, los artistas se esforzaran por ofrecer una réplica propia a un movimiento que había venido a ampliar los temas que podrían representarse, a infundir un carácter de objetividad pretendidamente científico y a convertirse en un instrumento de análisis de la sociedad. El cuadro, como la novela, aunque con retraso con respecto a ésta, podía comenzar a convertirse en una obra de representación y análisis de la propia sociedad. En el campo literario, la verdadera asimilación del naturalismo según los presupuestos de Zola no contó con un seguimiento estricto más que en unos pocos casos[1]. En la pintura, lo que se ha venido considerando como naturalismo tuvo una difusión europea muy amplia, en la que habría de incluirse el caso español como un ejemplo más, lo que no se ha hecho en los estudios generales sobre el tema[2].

La pintura social venía a presentarse de un modo equivalente al que en la literatura representaba la novela, género en el que triunfó el naturalismo en mayor medida que en ningún otro. También aquí los modelos fueron franceses y hubo un claro retraso con respecto al triunfo de la pintura social en los principales países europeos. Pero, por otra parte, los propios escritores y críticos españoles de la época hicieron notar que la novela naturalista contaba con un antecedente

[1] PATTISON, W., *El naturalismo español*, Madrid, 1969.
[2] WEISBERG, G., *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, Nueva York, 1992.

propio en la tradición española, a través de los grandes ejemplos del Siglo de Oro, singularmente Cervantes. Del mismo modo que la capacidad para narrar con realismo aparecía como un atributo específico del genio español, así también se consideraba propio de él, en el campo de lo pictórico, la facilidad para representar lo inmediato. Los críticos y los artistas españoles hicieron patente que los pintores tenían asimismo en la obra de Zurbarán, Ribera, Velázquez y Murillo los más claros precedentes no sólo de una visión naturalista, sino de un interés directo por la representación de lo cotidiano. Una obra como *Las hilanderas* de Velázquez ejerció así el mayor ascendiente sobre los artistas que abordaron los temas de trabajo en interiores. En general, también lo hicieron los espacios velazqueños cuya profundidad se establecía tanto por la alternancia de áreas de luz y sombra como por la atmósfera interpuesta y por la degradación de los tonos grises, tal y como ocurre en *Las meninas*. E incluso la influencia de *La fragua de Vulcano* puede verse en algunas obras como la titulada *El aseo después del trabajo*, que presentó Manuel Benedito a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897.

Con ello, era doblemente atractivo, en unos años en los que el regeneracionismo llevaba a la valoración ponderada de lo propio, la apuesta por una pintura que tratara de ser moderna sin olvidar su base en lo que se consideraba como más específico de una gloriosa tradición nacional. Al propio tiempo, la referencia a las primeras figuras de la propia historia suponía un apoyo muy sólido a la hora de optar a los máximos galardones en las Exposiciones oficiales.

Como la novela, también contó la pintura social con notables contradictores en España, que provenían del campo académico. En 1892, año en que el triunfo de *Huelga de obreros en Vizcaya* de Vicente Cutanda (Fig. 1) supuso una relativa polémica, Pedro de Madrazo se opuso a la pintura social, que veía como irrelevante o fútil, y fue éste el principal reproche que se le hizo[3]. Por otra parte, en tanto que la crítica académica mantenía aún el principio de la jerarquía de los temas, se enfrentó a la representación de todo aquello que consideraba pobre o feo. Los discursos de ingreso a la Academia eran un ámbito en el que estos ataques eran frecuentes, incluso por pintores cuya obra no era propiamente académica, como Antonio Muñoz Degrain, quien se oponía a aquellos que "ofuscados por los documentos humanos, balbucean descripciones repugnantes e incoherentes, llenas de detalles inútiles"[4]. Pero aun en este sentido podía aducirse, como se hizo por parte de algunos críticos literarios, la tradición, genuinamente española, de lo grotesco, que desde la Edad Media hasta el Romanticismo había dejado ejemplos de una predilección por los aspectos menos bellos de la realidad.

Es en el seno de este naturalismo donde triunfó la pintura social en España. Sus aportaciones formales no son muy notables pero su extensión y la relevancia y la significación de ciertos asuntos que trata hacen que su consideración como fenómeno tenga interés. Hay que señalar, con todo, que el ámbito de la pintura social habría de extenderse también a algunas propuestas realizadas en el seno de la pintura más renovadora, especialmente dentro de las variadas orientaciones postimpresionistas, como revelan algunas pinturas de Darío de Regoyos, Adolfo Guiard, Isidro Nonell y Pablo Picasso entre otros, que poco tienen en común con las aquí consideradas y que se plasmaron a menudo también en el dibujo y la obra gráfica.

Otro factor hay que citar en apoyo de la fortuna que tuvo el cuadro de pintura social entre los artistas: el auge de la fotografía. No sólo el ideal de objetividad en la representación que ésta plasmaba, sino también muchos de los recursos que ponía en contribución, sirvieron de reflexión a los pintores: la captación de amplios espacios interiores, como revelan las fotografías de fábricas; la

---

[3] MADRAZO, P. DE "La Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892", *La Ilustración Española y Americana*, XXXVI, Madrid, 15 y 22 de noviembre de 1892

[4] *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del señor D. Antonio Muñoz Degrain el día 19 de febrero de 1899*, Madrid, 1899, pág. 10.

Figura 1. Vicente Cutanda, *Huelga de obreros en Vizcaya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

plasmación de lo instantáneo, que se había hecho posible ya para la fotografía después de décadas de necesitar un tiempo de exposición que impedía la espontaneidad y la actitud en movimiento; la posibilidad de análisis de la realidad que un instrumento como la fotografía permitía y de la que ya habían sido conscientes los pintores durante el romanticismo a la hora de reproducir tipos, indumentarias y monumentos. Por otro lado, la conciencia de que la fotografía permitía la reproducción perfecta de la realidad, llevó a poner el énfasis en el sentido de construcción retórica de la escena, que la pintura podía mostrar con la mayor claridad, lejos de la neutralidad a veces inexpresiva que se le suponía a la fotografía.

Con todo, y ya desde el origen de su fortuna en España, hubo algunos puntos en común con la pintura de historia, a la que sustituyó en jerarquía en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[5]. Dado que el sistema de premios y el carácter de los jurados de las Exposiciones no variaron, las obras presentadas debían continuar mostrando el perfecto dominio de aspectos formales susceptibles de una valoración conforme a criterios establecidos. Estos habían de relacionarse estrechamente, a la fuerza, con la formación académica que habían tenido los jurados. Así, la elección del asunto, la verosimilitud en su tratamiento, la adecuación de la composición, la propiedad en la actitud y expresión de las figuras, la perfección del dibujo, la firmeza del modelado, la entonación del colorido, el acabamiento de la ejecución y la captación de la atmósfera, eran los aspectos que podían enjuiciarse de modo, al menos en apariencia, objetivo. Todos ellos, incluido el último, más naturalista, se habían considerado ya en la evaluación de los cuadros de historia de la última generación y precisamente la calidad de la representación del paisaje y de la atmósfera y la naturalidad de las expresiones sorprendidas en un instante habían sido las causas decisivas del

[5] REYERO, C., y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995, p. 242. Sobre las Exposiciones Nacionales, véase también PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980 (2ª ed.); GUTIÉRREZ BURÓN, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Universidad Complutense de Madrid, 1987 (tesis doctoral); ARIAS ANGLÉS, E., RINCÓN GARCÍA, W., NAVARRO GRANELL, A. (coord.), *Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura*, Madrid, 1988.

triunfo del maestro más señalado. Francisco Pradilla, en sus cuadros de historia *Doña Juana la Loca* (Museo Nacional del Prado) y *La rendición de Granada* (Senado).

Entre estos puntos, el del acabamiento de la ejecución vino a valorarse de distinto modo. Por una parte, en el tratamiento de los temas campesinos, que enlazaban con el realismo que había cultivado en Francia Jean-François Millet, pero que se habían difundido sobre todo a partir de las obras de Jules Breton y Jules Bastien-Lepage en Francia, era obligado el tratamiento monumental de las figuras, arraigadas en un paisaje mostrado de un modo realista en el que no sólo no se buscaba la belleza, sino que se obviaba. En estas obras la cuestión del acabado era esencial, y así aparece en los textos de Breton, que tuvieron cierta difusión en España igual que su obra, que dio origen en los últimos años de la década de 1880 y durante la de 1890, a una pintura campesina con una cierta idealización[6]. En 1892 un libro llegó a dar cuenta de esta tendencia, que tuvo bastantes defensores porque suponía el episodio final, a lo largo de la centuria, de las tesis del *juste milieu* que habían sido defendidas por vez primera en el romanticismo francés y que permitían conciliar las exigencias de una cierta modernidad con el cumplimiento de unas normas establecidas por la academia[7]. Cabe recordar, además, que aunque su ideario estético apuntó más bien hacia una poética del paisaje, los krausistas defendían una tendencia hacia un justo medio y un armonismo no muy alejado de estas propuestas. El énfasis en una concepción material de la ejecución que construyera verdaderamente la obra como objeto supuso tal vez el punto central en estas pinturas. Su plasmación supone sin embargo una continuidad con el estilo anterior, que puede verse asimismo en obras destacadas de la época como *La siega en Andalucía* (Madrid, colección particular), de Gonzalo Bilbao, hacia 1894 y, del mismo autor, *La vuelta del hato. La recolección*, presentado a la Exposición Nacional de 1897.

Con todo, el verdadero renovador en este ámbito fue Joaquín Sorolla, especialmente en sus pinturas de Jávea relacionadas con la uva pasa, de 1900. En obras como *Transportando la uva* (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias), mostró la novedad del tratamiento de una pintura de grandes dimensiones ante el motivo, con un trabajo al aire libre en el que la ductilidad de la pincelada se ajusta con la mayor propiedad a la vibración luminosa de las distintas áreas, pero ya en *Cordeleros*, obra de 1893 que presentó en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid del año siguiente, alienta un espíritu afín. La influencia de la pintura de Sorolla puede verse en uno de los mejores cuadros del primer Eduardo Chicharro, *Las uveras* (Museo Reina Sofía), segunda medalla en la Exposición de 1899.

Sin embargo, el tema campesino, que enlazaba con una tradición anterior alejó, con estas excepciones, a la mayoría de las obras del ámbito estricto de la pintura social, que tendió a fijarse, justamente, en los nuevos aspectos de la realidad circundante, es decir, en motivos de obreros, muy a menudo urbanos, que llegaron a incluir los extremos de la sociedad. El tema marinero, en cambio, menos tratado en el periodo anterior, produjo mayor número de obras novedosas, de las cuales la más relevante es otra de Sorolla, *¡Aún dicen que el pescado es caro!* (Fig. 2), de 1894, en estrecha relación con una novela de Vicente Blasco Ibáñez. Sin ese dramatismo que sustenta la tesis, *Comiendo en la barca* (Museo de la Real Academia de San Fernando), de 1898, las obras muy numerosas de pescadores con los bueyes arrastrando las barcas empezando por *La vuelta de la pesca* (París, Musée d'Orsay), de 1894, u otras como *Cosiendo la vela* (Venecia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna), de 1896, son ejemplos de la perfecta síntesis que logró el maestro valenciano entre las necesidades de la pintura social y su deseo de captación de la luz y el color[8].

---

[6] BRETON, J., *La vie d'un artiste. Art et nature*, París, 1890; *Un peintre paysan. Souvenirs et impressions*, París, 1896; *Nos peintres du siécle*, París, 1899.

[7] BALSA DE LA VEGA, R., *Los bucólicos*, Barcelona, 1892.

[8] Sobre el cultivo de la pintura social por los artistas valencianos véase PÉREZ ROJAS, F. J., *Tipos y paisajes 1890-1930*, Valencia, 1999

Figura 2. Joaquín Sorolla, *¡Aun dicen que el pescado es caro!*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

En un tono menor, trataron de realizar grandes temas sociales a menudo ordenados en series de escenas del mar, al modo de algunos de los pintores franceses, artistas como Dionisio Baixeras, Juan Martínez Abades, Joaquín Bárbara y Balza, Ventura Álvarez Sala y Manuel Benedito entre otros. Baixeras pintó numerosos cuadros marineros con escenas de pescadores y calafates ya en la década de 1880, que obtuvieron cierta fortuna en los salones de París. Martínez Abades representó tres escenas relacionadas con la muerte en el mar que envió a las Exposiciones Nacionales: *El viático a bordo* (Museo Nacional del Prado) en 1890, *El entierro del piloto* (colección Masaveu) en 1892 y *Triste hallazgo* en 1897, próximo a la pintura de Alfred Guillou, antes de encontrar su mejor vena en *Los carboneros* (Gijón, Casa natal Museo Jovellanos), de 1904. Bárbara siguió aquella misma línea en *Náufragos* (Museo Nacional del Prado, depósito en la Diputación Provincial de Alicante), envío de pensionado en Roma y segunda medalla en la Exposición Nacional de 1897, que ilustra un tratamiento antirretórico opuesto al modo en que Pradilla había tratado ese tema en su obra *Náufragos* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Ayuntamiento de Madrid), de 1875. Álvarez Sala desarrolló la más extensa producción de grandes cuadros marineros para las Exposiciones Nacionales desde *¡Todo a babor!* (Museo Nacional del Prado, depósito en Barcelona, Delegación del Gobierno), tercera medalla en 1897, hasta *El pan nuestro de cada día* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Zaragoza), primera en 1915, pasando por su obra maestra *La promesa* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Bellas

Artes de Asturias); este tema, del exvoto marinero, muy frecuente en la pintura naturalista francesa e italiana, fue también tratado por Luis Menéndez Pidal y Elías Salaverría entre otros.

En un estilo más próximo a Charles Cottet y Lucien Simon, Benedito pintó sus *Pescadoras bretonas* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Bellas Artes de Sevilla), primera medalla en 1906, pero resulta ya significativo en esta generación, de discípulos de Sorolla, la búsqueda de otros escenarios y tradiciones, sobre todo del norte de Europa, que pudieran renovar el cultivo no sólo de los temas marineros, sino también de los campesinos, a los que el propio Benedito volvió con fortuna en su obra *Vuelta del trabajo. Brujas* (Museo de Bellas Artes de Asturias). También lo hicieron otros artistas de su generación, como Enrique Martínez Cubells, cuyo tríptico *Trabajo, descanso, familia* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia) muestra un sentido de síntesis y de modernidad más acusado, derivado de la influencia de la pintura alemana, con un particular énfasis en aspectos etnográficos. En esto incidirían de un modo mucho más acusado artistas vascos como Aurelio Arteta y los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre, que viajaron también a Bretaña y Holanda, y vendrían a renovar, con un espíritu de síntesis y de nueva expresividad, el tratamiento de los asuntos campesinos y marineros de su tierra natal, pero su ámbito no era ya el del naturalismo propio de la pintura social, sino que se inscribe en lo que se ha denominado pintura regionalista, que encontró ejemplos en los diferentes lugares de la geografía española.

En cambio los temas urbanos influyeron decisivamente en la configuración misma de este tipo de pintura. La transformación de las ciudades tras los Ensanches, que trajeron consigo un auge de la construcción en la década final del siglo, favoreció la representación de ese mismo motivo obrero a veces asociado, en la tradición de *El albañil herido* de Goya, con un accidente. El cuadro de mayor interés es *Una desgracia* (Soto Grande, Cádiz, colección particular), de José Jiménez Aranda, primera medalla en 1890, que tenía el acierto de presentar el tema oculto tras la muchedumbre ajena, en parte, a la desgracia, mientras la casa en construcción, representada de un modo muy preciso, alude directamente al motivo de la precaria seguridad en el trabajo. Pintada en París, la obra revela un tratamiento muy próximo al de los naturalistas franceses. Muy diferente, *La Catedral de los pobres* (colección Carmen Thyssen-Bornemisza), de Joaquín Mir, es obra cargada de simbolismo que refleja una mayor apertura a las novedades formales en la captación de la luz.

Otro de los motivos habituales, que refleja una dura realidad social en esos años es el de la emigración. Lo más atractivo de este tema para los artistas era el viaje de partida, momento del mayor dramatismo y sufrimiento que fue abordado en obras en ocasiones de gran tamaño presentadas a las exposiciones. Entre ellas destacan las de Juan Llimona en *El Emigrante* (Barcelona, colección particular), de 1887, y Juan Martínez Abades, que envió una obra bajo ese mismo título a la exposición bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1891; como la obra de Llimona, muestra al emigrante en una lancha que se dirige al vapor en el que hará el viaje, concentrándose en este primer momento en el aspecto más individual del drama. Después lo trataron Rafael Romero de Torres, en *Buscando patria (emigrantes a bordo)*, tercera medalla en la Exposición de 1892 y Eliseo Meifrén, cuya obra *Emigrantes* participó en la Exposición Nacional de 1895, en obras conocidas por fotografías. El cuadro de mayor calidad entre todos ellos es el de Ventura Álvarez Sala, cuyo *Emigrantes* (Fig. 3) concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, lo mismo que la obra *Emigración*, de Juan José Gárate. También fue objeto de aproximaciones de menor tamaño como *¿Será Pin de Rosa?* (Museo de Bellas Artes de Asturias), hacia 1906, alusivas a la vuelta del indiano y a su reconocimiento por sus paisanos, y de numerosas ilustraciones, entre ellas varias de Juan Martínez Abades.

Vinculado con estos temas, la obra de José Jiménez Aranda *A buscar fortuna / Dónde irán* (Barcelona, colección particular), de 1894, muestra un primer plano en escorzo hacia el espectador que acentúa la inmediatez realista de la composición y su prolongación en el espacio virtual

Figura 3. Ventura Álvarez Sala, *Emigrantes*, Museo Nacional del Prado, depósito en el Ayuntamiento de Las Palmas.

Figura 4. Luis Jiménez Aranda, *Sala de un hospital durante la visita del médico jefe*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

del espectador, que también siguen otros pintores, como Alberto Pla y Rubio cuya obra *¡A la guerra!* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares), un año posterior, revela una idea muy similar.

Aunque el origen del triunfo de la pintura social en España estuvo vinculado a una validación foránea, la del jurado de la Exposición Universal de París de 1889 de la obra *Una sala del hospital durante la visita del médico jefe* (Fig. 4) de Luis Jiménez Aranda, hay algunas obras anteriores que muestran el interés que tuvo el motivo, señaladamente *La niña obrera* (Barcelona, colección particular), de Juan Planella, que obtuvo una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes. En esta obra, el testimonio de la nueva economía basada en las nuevas industrias, ya sólidamente implantadas en Cataluña especialmente las fábricas de tejidos, va unido a la presencia del trabajo infantil, verdadera lacra social contra la que se habían producido ya algunos alegatos. La fecha temprana del cuadro y la atención minuciosa a la forma del telar industrial, la hacen merecedora del mayor interés.

Dada la señalada influencia que las doctrinas fisiológicas de Claude Bernard tuvieron en la génesis del naturalismo, resulta de interés comprobar la frecuencia con que los temas médicos aparecen en la pintura social. La obra citada de Luis Jiménez Aranda es un buen ejemplo de ello con una larga secuela que incluyó las obras de Enrique Paternina *La visita al hospital* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Badajoz), segunda medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid de 1892, José Alea, *Sala de un hospital* (Museo Nacional del Prado, depósito en Madrid, Real Academia de Farmacia), presentada a la Exposición Nacional de 1901, y del propio Picasso, *Ciencia y caridad* (Barcelona, Museu Picasso), que participó en la Exposición Nacional de 1897. Al año siguiente del triunfo de Jiménez Aranda Enrique Simonet terminó en Roma *¡Y tenía corazón!* (Fig. 5), pintura de título anfibológico que, como algunas obras de este género, linda con un cierto simbolismo, aunque la objetividad de la descripción de la morgue y del instrumental de la autopsia revela una precisión propia de la pintura social más naturalista. Tienen, en este sentido, gran interés, pues representan operaciones quirúrgicas que comenzaron a hacerse entonces, las pinturas *Ovariectomía* del pintor y fotógrafo madrileño Jacinto Laveron, que plasmó una de las primeras que se realizaron en Asturias, en 1891, y *Laparotomía* (Museo de Castellón de la Plana) de Vicente Castell de 1898, con la misma luz fría de hospital. En cambio, lleno de vigor y movimiento, con luz vibrante, se muestra, hacia 1900, otro avance médico que contribuyó a disminuir extraordinariamente la mortalidad infantil, la *Vacunación de niños* (Fig. 6), de Vicente Borrás y Abella. Como en esta pintura, también en *Centro de vacunación* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Ministerio de Sanidad) de Manuel González Santos se muestra el animal que se utilizaba para mantener activo el virus para las inoculaciones. La medicina rural aparece también a veces como en *¿Será difteria?* (MNAC), de Marceliano Santa María, obra de 1894. Además, varias obras de Joaquín Sorolla, que están entre lo más destacado de la pintura social, tienen una realidad médica como protagonista. El paradigma es, desde luego, *Triste herencia* (colección Bancaja) a la que además se adjudicó el Grand Prix en la Exposición Universal de 1900 de París. Esta obra, que ha llamado la atención de numerosos historiadores[9], y que iba a titularse *Hijos del placer*, en alusión a las consecuencias de la sífilis, parece una ilustración de las tesis de Zola y muestra el interés por la degeneración, central en ese periodo, y fruto de la vigencia del evolucionismo, defendido en publicaciones de médicos como José María Escuder, cuyo libro *Locos y anómalos* vio la luz en Madrid en 1895[10]. A ello hay que añadir *Una investigación* (Madrid, Museo Sorolla) que muestra la labor del Doctor

[9] ROSENBLUM, R., "Art in 1900: Twilight or Dawn?", en *1900. Art at the Crossroads*, Londres, 2000, pág. 37

[10] CAMPOS MARÍN, R., MARTÍNEZ PÉREZ, J., y HUERTAS GARCÍA-ALEJO, R., *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionsimo en la España de la Restauración (1876-1923)*, Madrid, 2000.

Figura 5. Enrique Simonet, *¡Y tenía corazón!*, Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Málaga.

Figura 6. Vicente Borrás y Abella, *Vacunación de niños*, Madrid, Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Málaga.

Simarro, rodeado de sus discípulos. Sorolla, artista dotado de una aguda inteligencia intuitiva, se daba perfecta cuenta de la importancia que los adelantos científicos tenían en la sociedad de su tiempo y, además de al propio Simarro y a algunos otros médicos amigos, retrató a los doctores *Joaquín Decref* (Museo Nacional del Prado) y *Gregorio Marañón* (Nueva York, The Hispanic Society), destacados investigadores.

Un aspecto especialmente importante de la pintura social fue la representación de la amplia clase social del proletariado urbano, que había estado ausente por completo de la pintura española hasta entonces. La justificación era obvia, pues los obreros constituían la mayor parte de la población de las ciudades y, por ello, debían tener la mayor presencia en la pintura social. De este modo, adquirieron un protagonismo en muchas de las obras de la última década del siglo, especialmente a partir del triunfo, en 1892 del gran cuadro *Huelga de obreros en Vizcaya* (Fig. 1). La obra es la principal de un conjunto dedicado a ese tema en el que también cabe citar *Preliminares del Primero de Mayo* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), de 1894, y *Epílogo* (Museo Nacional del Prado, depósito en la Escuela de Artes y Oficios de La Coruña), que figuró en la Exposición Nacional de 1895.

Con todo, la presentación de los temas obreros no equivalía a una toma de partido a favor de una lucha social de la que los pintores se consideraban alejados como clase. Los propios críticos más afectos al naturalismo, como Jacinto Octavio Picón, lo explicaron con claridad. El crítico no era partidario de una función propagandista de la pintura, aunque señalaba que era "saludable" la representación de las clases sociales desfavorecidas para que sirviera "de aviso y enseñanza de los ricos". De todos modos para él la pintura debía carecer de idea, como ocurría con los que consideraba los mejores cuadros del mundo: *Las meninas*, *Las hilanderas*, *Los borrachos*, *La ronda de la noche* y *La lección de anatomía*. Estas obras eran, justamente, algunas de los que se reputaban como más claros antecedentes de la pintura social. Veían en ésta el peligro de lo teatral y lo falso en el caso de servir a la ilustración de un propósito determinado, función para la que era más apropiado el libro que el cuadro[11]. Su reserva, formulada en la reseña crítica a la Exposición Nacional de 1897, era justa, pues los pintores abusaban a menudo de los alardes retóricos y sentimentales y producían un efecto de falsedad que menoscababa la verdad de la obra. Por otra parte, aunque no lo citaba, el autor era consciente de la distinción que había formulado Lessing mucho antes entre las artes de la narración y las artes de la representación plástica y de que éstas debían observar una mayor pureza en su expresión. Esta opinión era justamente la contraria a la de quienes defendían la jerarquía de los temas, como todavía habían hecho Pedro de Madrazo y Federico Balart en 1892.

Por otra parte, a partir de ese año aparecieron los conflictos laborales como motivo de la pintura. Las obras *Huelga de obreros en Vizcaya* de Vicente Cutanda y *Final de una huelga* (Fig. 7) de José Uría mostraron estos hechos, basados en motivos reales. Aunque la elección de estos temas implicaba un deseo cierto de novedad, la interpretación que se hacía de ellos era meramente expositiva. La huelga era en el cuadro de Cutanda un fenómeno que movía intensamente la emoción del espectador y suscitaba el asombro, incluso el temor ante el número y la fortaleza de las masas obreras y ante su adoctrinamiento por los más enardecidos cabecillas, que culminan la composición. El pintor, con todo, acabó introduciendo en el primer término un grupo de un niño con su hermana, que aunque suscita la compasión por los débiles hace perder unidad y fuerza a la composición. Por eso alguno de sus críticos acertó al advertir que en su obra predominaba la imaginación sobre la imitación del natural[12]. Del cuadro no se desprende identificación alguna de su

11 PICÓN, J. O., "Exposición de Bellas Artes.- Impresiones", *El Imparcial*, Madrid, 7 y 15 de junio de 1897.

12 ALCÁNTARA, F., *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*, Madrid, 1897, p. 17.

Figura 7. José Uría y Uría, *Final de una huelga*, Museo Nacional del Prado, depósito en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

autor con el movimiento obrero, ni tampoco una reflexión profunda acerca de él pero sí, al menos, su consideración como fenómeno moderno y de importancia en la sociedad de su tiempo.

Formalmente, tanto Cutanda como Uría se basaron en un estudio profundo y riguroso de la obra de Velázquez. El estudio de las perspectivas y la elección de los tonos grises progresivamente degradados para dar una sensación de profundidad traducían esa influencia que puede advertirse, por otro lado, en el amplio número de copias que realizó Uría del maestro sevillano[13] y en las reflexiones de Cutanda acerca de él. En una entrevista de 1899 consideraba al pintor como un apasionado de la verdad, como un maestro de la economía de medios expresivos y con la capacidad de conseguir la profundidad en el espacio. Señalaba: "en los cuadros de Velázquez la superficie parece no existir, se miden las distancias, se respira el aire aprisionado en los marcos; y todo esto se va logrando con una sencillez inconcebible, con un número de elementos limitadísimos, pues supo como ninguno, escoger en lo visible lo que verdaderamente determina la ilusión óptica al paso que la emoción estética"[14]. Cutanda había visitado las grandes fábricas de Europa y las de Bilbao, en las que se inspiró, pero el fondo arquitectónico no traduce con exactitud ninguna de ellas y revela ciertas incoherencias. La resolución es a veces vaga e inconcreta y la capa de pin-

[13] Además de las que hizo durante su periodo de formación, a principios de la década de 1880, poco antes de abordar su cuadro copió *Las meninas*.

[14] *Heraldo de Madrid*, Madrid, 6 de junio de 1899.

tura es muy delgada, como si se tratara de cubrir con rapidez grandes áreas de lienzo, igual que en una escenografía. En cambio en el cuadro de Uría hay una representación fiel y exacta de los Talleres del Norte de Valladolid, donde el artista pintó. Ello, unido a una iluminación muy velazqueña, traducía con absoluta veracidad el interior fabril, en el que efectivamente había tenido lugar poco antes una huelga. Sin embargo, la presencia dramatizada de un grupo familiar en el centro, como una especie de Piedad, disminuía el efecto de veracidad de la obra.

Un paso más puede verse en las obras de Antonio Fillol, pintor de ideas progresistas. Su obra *La defensa de la choza* (Museo del Prado, depósito en el Museo de Bellas Artes de Lugo) mostraba en 1895 de modo elocuente el conflicto entre aparceros y terratenientes, en un ámbito campesino próximo a la novela de Vicente Blasco Ibáñez. En un espacio urbano en cambio, *Después de la refriega* (Museo de Bellas Artes de Valencia), enviada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, representaba un cadáver, víctima de la represión, en primer término, con ausencia de toda otra figura en un paisaje desolado de ciudad. Esa desolación llevó a la crítica a advertir la diferencia con Cutanda, que pintaba obreros, "pero no encarnaba este anhelo de reivindicaciones que caracteriza al alma contemporánea"[15]. Por el contrario, *Revolución*, que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904, sitúa la masa de los trabajadores en primer plano cortando las figuras por el borde inferior del lienzo y disponiéndolas en abigarrada confusión hacia arriba, para dar idea de cómo la gran multitud es el personaje de la obra, como ocurre en los dramas naturalistas de la época. Lo propio ocurre en el cuadro *Manifestación por la República* (Museu d'Art de Sabadell), obra de Antonio Estruch de ese mismo año. El cuadro más destacado, en este aspecto, es *La carga* (Fig. 8)[16], que Ramón Casas realizó en 1899, pero que acabó después aludiendo a la huelga general de Barcelona de febrero de 1902, y recibiendo la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904. En la obra hay una clara influencia de la fotografía, pero su uso es marcadamente retórico, muy patente en el vacío central de la composición que deja el movimiento centrífugo de las masas, lo que también se ve en la versión que pintó para Charles Deering. Lo mismo ocurre en la obra *Mitin en la plaza de toros* (colección particular), de Enrique Simonet. En cambio, la multitud anónima de trabajadores que se dirige a su tarea explicita ese mismo motivo de protagonismo colectivo pero ahora como sujeto paciente en algunas de las obras citadas con motivos de emigración o en la de Juan Luna Novicio *Héroes desconocidos*, presentada a la Exposición Internacional de 1892.

En relación con la cuestión obrera, la obra de Luis Graner *El comité rojo* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Jaén), medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1901, muestra otro aspecto de la lucha social. Como es propio de la obra de este pintor, la iluminación, muy contrastada, dramatiza la escena, aquí con una tonalidad rojiza. La luz es también principal elemento en otras obras ambientadas en interiores de forjas, de fundiciones o de otras industrias del fuego, del propio Graner como *La herrería* (MNAC), de 1894, y el *Horno de vidrio*, que presentó a la Exposición Nacional de 1904; las obras de Maximino Peña que presentó a la Exposición de 1899 tituladas *Hornos de la fábrica de fundición de hierro de Vérez (Navarra)* y *Visita a la fábrica*; los *Ferrones* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) de Juan Luna y Novicio; y sendos cuadros con tema de *Accidente de trabajo* (Diputación Foral de Vizcaya) de Ángel Larroque y Aurelio Arteta, que luego trabajaría el motivo del trabajo industrial en la segunda década del siglo. En todas ellas se advierte aquella tradición que desde Joseph Wright of Derby asociaba los motivos propios de la Revolución Industrial con las iluminaciones dramáticas, en una peculiar estética de lo sublime que ponía de manifiesto el aspecto sobrecogedor de las grandes arquitecturas industriales.

---

[15] X., "Los revolucionarios en la Exposición", *El País*, Madrid, 23 de mayo de 1904.

[16] Véase FONTBONA, F., "Es pot parlar de pintura social en el cas de Ramon Casas?", en *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, 1988, pp. 85-91.

Figura 8. Ramón Casas, *La carga*, Museo Reina Sofía, depósito en Olot, Museu comarcal de la Garrotxa.

Incluso las representaciones de interiores de fábricas sin figuras protagonistas, frecuentes sobre todo en Cataluña, según atestiguan obras de Francisco Llorens como *Tintorería en la calle de las Balsas de San Pedro* (Barcelona, colección particular), de Santiago Rusiñol, cuya propia familia se había enriquecido con la industria del tejido, en su *Interior de una fábrica de textiles* (Barcelona, Fomento del Trabajo Nacional), y de Laureano Barrau, que presentó unas *Taponeras del Ampurdán* a la Nacional de 1904, muestran un esfuerzo claroscurista que contribuye a dar idea de la amplitud espacial y de la magnitud de las máquinas. Esos interiores aparecen tratados de parecida manera en las representaciones de fábricas de pescados por artistas del norte, como Inocencio García Asarta en su *Escabechería* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), mientras que otros artistas como Ignacio Ugarte prefirieron mostrar al aire libre el trabajo de *Las sardineras* (Museo del Prado, depósito en el Ayuntamiento de San Sebastián), presentado a la Exposición de 1892. Por su parte, Anselmo Guinea representó los duros trabajos de arrastre de las barcas en obras como *La sirga* (Bilbao, colección particular), de ese mismo año, y *A la sirga en el muelle* (colección particular), del siguiente, que incorporan luces más claras y una plasmación de la atmosférica más próxima al natural, fruto de su reciente estancia en París y de su proximidad, en ese momento, a artistas como Adolfo Guiard. A este último, cercano a Degas durante su estancia en París e influido, como él, por la fotografía, se debe la verdadera modernización, junto a Regoyos, de la pintura en el ámbito vasco. Su obra *El cho* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), muestra en 1887, con una monumentalidad servida por un dibujo de contorno muy marcado, el trabajo infantil en los barcos. Ese mismo tema, del trabajo de los niños, pero en un ámbito siderúrgico, lo representó Uría en sus obras *Bautismo de fuego,* que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, y *Era de machaqueo en la fábrica de Duro-Felguera* (Gijón, colección particular), de 1899, realizados los dos para aquella empresa. En ambas obras el motivo del trabajo de los niños

no se relaciona, pues, con la explotación, sino con la posibilidad de una oportunidad de formación en el seno de una empresa que prestó especial atención a los aspectos educativos, a través de la fundación de un colegio de los hermanos de La Salle en La Felguera.

Aunque lo cierto es que el verdadero pintor de la industrialización fue Darío de Regoyos, sus cuadros no aparecen casi nunca protagonizados por figuras, con alguna excepción en pinturas con temas de cargadores de mineral en Vizcaya, sino que es la plasmación del nuevo paisaje industrial, sobre todo el del puerto de Bilbao, y su atmósfera, lo que interesa al artista. Muy especialmente le atrajeron los asuntos relacionados con el ferrocarril. Este permitía al artista estudiar el movimiento de la propia máquina, cuyo dramatismo acentúa a veces eligiendo perspectivas diagonales, y atender a la representación del elemento fugaz por excelencia, el humo[17].

Otro aspecto relacionado con al lucha obrera fue la cuestión anarquista, cuyo ideario combinaba el materialismo de raíz ilustrada con una utópica creencia en la bondad de la naturaleza, enraizada en las tesis de Rousseau[18]. Tal vez ello explique la ambivalencia con que aparecen los anarquistas, que protagonizaron numerosas acciones en la España finisecular, en las distintas aproximaciones pictóricas, una de las más modernas la de Rusiñol, en sus tipos. El tema interesó hasta el punto de que constituyó, bajo el título *La familia del anarquista en el día de su ejecución*, el asunto obligatorio de los ejercicios de oposición de la pensión a Roma de 1899, que ganaron Eduardo Chicharro, Manuel Benedito y Fernando Álvarez de Sotomayor (Madrid, Universidad Complutense). Tanto el planteamiento que el título revela como el desempeño de las obras concretas apuntan hacia un ejercicio de dramatización que hace el énfasis en el desamparo de las familias. La percepción del problema obrero por parte de la Iglesia condujo al catolicismo social, defendido por León XIII en su encíclica *Rerum novarum*, de 1891, cuya ideología alienta en buena parte de estas obras. Algo similar, pero señalando la nobleza de la figura del obrero, puede verse en *Conciencia tranquila* (Museo de Bellas Artes de Asturias) obra dos años anterior del primer Julio Romero de Torres. Otro motivo que aparece en la pintura europea de la época es el que revela la obra *Absuelto* (Museo Nacional del Prado, depósito en el Museo de Bellas Artes de Valencia), pintada en 1897 por Vicente Borrás Abella.

La influencia antes comentada de la fotografía en la obra de Casas ya era muy perceptible en *Garrote vil* (Museo Reina Sofía), de 1893, que condensa las principales características de la pintura social. Se trata de un testimonio de primera mano, pues el artista presenció la ejecución del reo, lo que le permitió una objetividad cierta. Por otra parte, éste queda en segundo término y el verdadero protagonista es la multitud, que aparece desenfocada. En cambio resulta más retórico en su búsqueda de efecto la *Cuerda de presos* (Museo Reina Sofía) de José María López Mezquita, que obtuvo primera medalla en la Exposición de 1901.

Por fin, los temas en los que aparece la representación directa de la prostitución o del vicio ejemplificaron con claridad el triunfo de la pintura social. Así, Joaquín Sorolla afrontó la sordidez de un asunto como el aborto en *¡Otra margarita!* (San Luis, Washington University Gallery of Art), obra que obtuvo primera medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, y que se relaciona estrechamente, sobre todo en el espacio del vagón que representa, con *Trata de blancas* (Madrid, Museo Sorolla), cuadros ambos cuya composición tuvo un eco más amable en el de Rafael de la Torre titulada *¡Inclusero!* (Museo Nacional del Prado, depósito en Logroño, Museo de la Rioja), de 1901. Los asuntos de celestinas, de rancia tradición literaria española, aparecen en la obra de Fillol *La bestia humana* (Museo Nacional del Prado), de 1897.

---

[17] Para los aspectos de la industrialización en la pintura, véase el catálogo de la exposición *Pintura española en la era industrial 1800-1900*, Madrid, 1998.

[18] ÁLVAREZ JUNCO, J., "La subcultura anarquista en España: racionalismo y populismo", en *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Barcelona, 1986, pp. 197-208.

En un segundo momento, sin embargo, entrada ya la primera década del siglo, estos temas incorporaron un componente distinto, pues no sólo representaron el mundo sórdido de la prostitución, sino que su aspecto de miseria y de marginación se unió entonces a la sugerencia explícita de un placer. Fueron estas obras las que mayores reparos suscitaron entre el público e, incluso, entre los jurados de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como el célebre rechazo a la admisión en 1906 de las obras *El Sátiro*, de Fillol (que ya había presentado *Flor deshecha* y *La Bestia humana*), de 1897, *Nana*, de José Bermejo, *Esperando*, de Juan Hidalgo Linares y *Vividoras del amor* (Fondos de Arte de la Caja Canarias) de Julio Romero de Torres. La primera representaba una violación y las otras, prostitutas en el ejercicio directo de su profesión. El título mismo de la obra de Bermejo deja ver la prolongación de la influencia de Zola, también presente, a través de otros motivos, en algún otro cuadro, como los *Maheu*, de Otermin. En cuanto a la prostitución, la obra de Romero de Torres había sido anticipada por *La esclava* (Trieste, Museo Cívico y Pinacoteca) que había presentado Gonzalo Bilbao en la Exposición de 1904. En ambos casos había una actitud de espera insolente, en figuras encaradas al espectador, cuyos ojos, en la obra de Romero de Torres, mostraban una intensidad extática, como los de personajes alucinados. Esta pintura, que ha sido puesta en relación con el cuadro fundador de la modernidad en 1907, *Las señoritas de Aviñón* (Nueva York, Museum of Modern Art), de Picasso, es uno de los ejemplos más interesantes de la deriva del cuadro de pintura social hacia el simbolismo tardío que su autor representaría en sus obras posteriores. También de 1906, *La celestina* (Museo Reina Sofía) de Ignacio Zuloaga acentúa la desgarrada expresividad a la que se presta el motivo, que con José Gutiérrez Solana llegaría a mostrar después un claro ejemplo de la España más negra apartándose, ya, de la visión naturalista de aquellos artistas. En otro camino, el gusto por la novela sicalíptica alentó, durante las dos décadas siguientes, numerosas recreaciones tanto en el ámbito de la ilustración gráfica como en el de la pintura, según revelan las obras de Federico Beltrán Masses, algunas de Eduardo Chicharro y otras de Gustavo de Maeztu, pero el talante con que las abordaron era ya muy distinto al de la pintura social.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# REYES, HÉROES Y CABALLEROS EN LA LITERATURA Y EL ARTE EN EL OCASO DE LA EDAD MEDIA Y PERVIVENCIAS

ÁNGELA FRANCO
Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Los vicios y virtudes son conceptos morales que impregnan el pensamiento del hombre a lo largo de la historia y en consecuencia el de la Edad Media, razón por la cual figuran en muy diversos contextos, arquitectura, escultura y pintura entre otros. Las alegorías del Buen y Mal Gobierno, de Ambrogio Lorenzetti, en el Palazzo Pubblico de Siena, pintadas entre 1337 y 1340, son paradigmáticas[1]. Otro tanto sucede con las Virtudes y los Vicios[2]. La Virgen con el Niño (Maestà) de Simone Martini, en la Sala del Consiglio, Palazzo Pubblico, de Siena, 1315-1316, se acompaña de las siete Virtudes: Teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y Cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza, Templanza)[3]. El fresco del muro occidental del Salón, Palazzo della Ragione, de Padua, 1370, atribuido a Giusto de' Menabuoi, también se hace eco de dichas alegorías[4], y figuran asimismo en el Campanile de Florencia[5]. Las Virtudes teologales y cardinales, junto a la Humildad y Perseverancia, se han representado en el tabernáculo de Orsammichele, en Florencia[6]. Su presencia es frecuente en el arte mueble, como lo acreditan por ejemplo los cofres de bodas del taller de los Embriachi[7].

Las Virtudes aparecen asociadas a los Nueve Valientes, pues han de conformar su conducta. El conjunto de los personajes que lo forman configura el ideal caballeresco, representado por la

---

[1] La bibliografía sobre el tema es muy abundante. Indico aquí algunos estudios específicos para el presente contexto: Norman, 'Love justice, you who judge the earth': the paintings of the sala dei Nove in the Palazzo Pubblico, Siena', Palazzo Pubblico di Siena, *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, ed. Diana Norman, New Haven/Londres, Yale University Press/The Open University, 1995, vol. II, pp. 145-167.

[2] Menciono el clásico estudio de Katzenellenbogen, Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres, Warburg Institute, 1939, reed. Toronto/Buffalo/Londres, University Toronto Press, 1989.

[3] Norman, "'The glorious deeds of the Commune': civic patronage of art", *Siena, Florence and Padua*..., cit. vol. I, pp. 134-5.

[4] Norman, "'The glorious deeds of the Commune': civic patronage of art", *Siena, Florence and Padua*…, cit. vol. I, p. 141-142, lám.148, p. 202, lám. 212.

[5] Norman, "The art of knowledge: two artistic schemes in Florence", *Siena, Florence and Padua*…, cit. vol. II, pp. 217-241, sobre todo p. 220-221.

[6] Norman, "'The glorious deeds of the Commune': civic patronage of art", *Siena, Florence and Padua*..., cit. vol. I, p. 149.

[7] Franco Mata, Ángela, "Cofres de Bodas del Taller de los Embriachi, con Especial Referencia a los Conservados en España", *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval, Actas del VII Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo (Palencia), 18-21 de Septiembre de 1995*, Madrid, 1999, pp. 113-132.

corte y la nobleza, como ha analizado J. Huizinga en *El otoño de la Edad Media*[8]. Sus aspiraciones consistían en la paz universal, fundada en la concordia de los reyes, la conquista de Jerusalén y la expulsión de los turcos de Europa. El grupo de los nueve caballeros de la fama, los nueve valientes [en francés *les neuf preux*; en inglés *the nine worthies* hasta el siglo XVII; gli *uomini illustri,* en italiano] procede de la esfera de la épica caballeresca, y en ellos se funden el elemento caballeresco y el renacentista. Estos nueve héroes, formados por tres paganos, tres judíos y tres cristianos, tienen su primera expresión en los *Voeux du paon* de Jacques de Longuy, hacia 1312. La elección delata la estrecha conexión con el romanticismo caballeresco: Héctor, César, Alejandro; Josué, David, Judas Macabeo; Arturo, Carlomagno, Godofredo de Bouillon. Se sabe que formaron parte de las grandes celebraciones reales, como la entrada de Enrique VI de Inglaterra en París, el año 1431, donde desfilaban las dieciocho figuras delante del monarca. Incluso Francisco I se vestía alguna vez *à l'antique* para representar a uno de los *preux*. Paul Deschamps amplía la idea de los *preux* completándola con nueve *preuses* femeninas, y de la misma manera que amplió el número de ellos a diez con la adición de Bertrán du Guesclin, Juana de Arco fue propuesta como la décima heroína, si bien se desconoce si la idea tuvo éxito[9].

Michael Camille cita a Vicky Porter en su mención, con un sentido bastante negativo de los judíos, denostados cruelmente en la Baja Edad Media[10]. La ilustración de escenas del Antiguo Testamento "en las que los enemigos de la fe habían sido vencidos por ilustres héroes bíblicos, fue otra táctica que utiliza estrategias heredadas de legitimación, por medio de la cual los cruzados justificaron la Guerra Santa". Judíos y musulmanes estaban inextricablemente unidos en la conciencia de los cristianos. El IV Concilio Laterano se dirige a ambos grupos y les prohíbe trabajar en cualquier oficio. Los códigos de vestimenta de Inocencio III y el "distintivo de vergüenza" conforman leyes promulgadas tanto contra unos como contra otros. Pedro el Venerable reafirmó su asociación al insistir en que los judíos eran, de hecho, peores que los musulmanes, quienes al menos creían en Cristo, aunque no creyeran en su naturaleza divina. Pero los cruzados fueron los más insistentes en la creación de esta xenofobia. Se ha afirmado que el cruzado Godofredo de Bouillon juró que no dejaría un solo judío vivo en su camino a Tierra Santa. Se hicieron manifestaciones donde se perdonarían los pecados a aquéllos que mataran algún judío. Los primeros cruzados dejaron un rastro de sangre en su camino para liberar Jerusalén. Los relatos cristianos hablan de judíos que gritan "Mamet" cuando son quemados en la hoguera, probable invocación ante los ejecutores cristianos.

Como se ha advertido, los reyes y poderosos se hacen eco de la valentía y honor de estos personajes paradigmáticos adornados de las virtudes. Estas son la justificación de su representación, pues podían ser considerados por ellas como los personajes más representativos de las tres grandes épocas de la historia humana: *ante legem*, antes de Moisés, *sub lege*, después de Moisés, *sub gratia*, después de la venida de Cristo y de la redención de la humanidad. Es la razón por la que se interesan por su figuración en los palacios, tanto en frescos, como tapices y otros materiales. En los tapices se plasma la más perfecta formulación del tema de los Nueve Valientes, muy popular a finales del Medioevo, cuando se estableció la lista de los grandes hombres o mujeres ilustres.

Jean, Duque de Berry, ordena la confección de una serie de tapicerías en torno a 1385 con el motivo, de las que todavía se conservan algunas, y que son atribuidas a Nicolás Bataille. Según

---

[8] Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos* (1929), 8 ª ed., versión española del original alemán, Madrid, Revista de Occidente, 1971, pp. 101-116.

[9] Huizinga, *El otoño de la Edad Media*..., cit. pp. 101-116.

[10] Camille, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, versión española del original inglés (1989), Madrid, Akal, 2000, pp. 178-181.

Peter Spufford se tejieron en el taller de Bataille varias series, además de una dedicada al Apocalipsis: los Nueve Valientes para Juan, los Justos de St. Denis para el hermano mayor, el rey Carlos V, Teseo y el Águila de Oro para Carlos, duque de Orleáns. Otros temas caballerescos se tejen en el siglo XIV, como episodios extraídos del ciclo de Carlomagno, del artúrico, de la guerra de Troya, las Cruzadas, así como el Roman de la Rose[11]. El mismo duque de Berry tenía el ciclo completo en su palacio de Bourges y también el rey Carlos VI de Francia poseía una tapicería similar[12]. El conjunto reúne héroes bíblicos, históricos y legendarios: Héctor, Alejandro, Julio César, José, David, Judas Macabeo, el rey Arturo, Godofredo de Bouillon y Carlomagno.

El *Metropolitan Museum* de Nueva York conserva parcialmente, un tapiz de hacia 1385, parisino, resto de tres, cada una de los cuales medía veintiún pies de anchura, y contenían los correspondientes tres grupos de héroes, identificable presumiblemente con el encargado por el duque de Berry (Fig. 1). Inesperadamente, los fragmentos sufrieron daños y pérdidas, pero a pesar de su estado fragmentario, ofrecen un conjunto magnífico por su colorido y precisión de formas. Llama la atención el atuendo medieval de los héroes bíblicos y paganos. El rey David se toca con corona real gótica, viste cota cubierta con manto de armiño, y es portador de su atributo característico, el arpa (Fig. 2). A su izquierda, Josué es portador de un escudo con un dragón alado y sobre su atuendo, la divisa "sol en su gloria". Héctor, sentado, sostiene un escudo con un león (Fig. 2) y César es identificable por la cota medieval con águila de dos cabezas en color negro sobre oro (Fig. 3). El rey Arturo es el único superviviente de los héroes cristianos; se toca con las coronas de Escocia, Inglaterra y Bretaña. La preeminencia de las armas del duque de Berry concitan a afirmar que el tapiz de los nueve valientes conservado y los dos perdidos, fueron encargados por él y para su propio goce personal[13].

Una representación de los Nueve Valientes y las Nueve Heroínas que debió de ser muy hermosa fue la pintada por Giotto en 1332 en la *Sala degli Uomini Famosi*, en el palacio Castelnuovo del rey Roberto de Anjou, en Nápoles[14]. Se trata de la primera representación en el trecento italiano de inspiración histórica en sentido laico, excluyendo a "Guidoriccio da Fogliano", según observa acertadamente Ferdinando Bologna[15]. Parece que los héroes representados, que no se corresponden totalmente con los clásicos, eran: Alejandro, Salomón, Héctor, Eneas, Aquiles, Paris, Hércules, Sansón y César, acompañados de las correspondientes heroínas: Rosana, la Reina de Saba, Andrómaca, Dido, Polisena, Elena, Dejanira (o Iole, u Omfala), Dalila y Cleopatra[16]. Según el mismo investigador, la situación mental que tomó figuración en el ciclo no debía de ser lejana del *De viris illustribus*, de Petrarca, pero las pinturas fueron finalizadas antes que el poema. Más bien, se hallan en el contexto caballeresco europeo del momento, que el rey napolitano deseó adoptar para la decoración del palacio. Este ciclo influyó sobre otros pintados en Italia

---

[11] Spufford, Peter, *Power and Profit. The Merchand in Medieval Europe*, Nueva York, Thames & Hudson, 2002, pp. 108-109.

[12] Duby, Georges, *Fundamentos de un nuevo humanismo 1280-1420*, Ginebra, 1966, pp. 158-159; Verlet, P. y otros, *Le grand livre de la tapisserie*, París, 1965, p. 51. Vid. también D'Hulst, R.A., *Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècle*, Bruselas, L'Arcade, 1960.

[13] *A walk trough the Cloisters*, texto de Bonnie Young y fotografías de Malcolm Varon, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1979, pp. 58-63.

[14] Bologna, Ferdinando, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Ugo Bozzi/The Rome University Press, 1969, pp. 219-222; Leone de Castris, Pierluigi, *Giotto a Napoli,* Nápoles, Electa Napoli; 2006, pp. 217-233

[15] Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*..., cit. p. 220.

[16] Diana Norman comete algún error en el análisis, ya que considera a las damas esposas de los héroes *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, cit. vol. I, p. 172.

Figura 1. Tapiz fabricado en París, hacia 1380. *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York.

Figura 2. Tapiz fabricado en París, hacia 1380. *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York. Detalles de Héctor (izquierda) y David (derecha).

durante los siglos XIV y XV, según ha analizado Paul Schubring[17]. Los frescos del palacio milanés mandados pintar por Azzo de Visconti, en 1339, con episodios de la guerra púnica, incluyen figuras de antiguos héroes como Eneas y Dido, pero también Hércules, Héctor, Atila y Carlomagno, dos de ellos, pertenecientes a los Nueve. Circunstancia similar afectó al perdido ciclo de la casa Orsini de Roma, que Vasari atribuyó a "Tommaso di Stefano detto Giottino". La *Sala virorum illustrium* del palacio de Padua fue mandada pintar por Francesco de Carrara entre 1367 y

[17] Schubring, Paul, "Uomini famosi", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII, pp. 424-425, recensión a De Blasiis, G., "Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto"*, Napoli Nobilissima,* IX, 1900, pp. 65 y sigts.; Toesca, Pietro, "Gli uomini famosi della cronaca Cockerell", *Paragone*, 25, enero, 1952, pp. 16 y sigts; Leone de Castris, *Giotto a Napoli,* cit. fig. 180.

Figura 3. Tapiz fabricado en París, hacia 1380. *The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York. Detalle de Julio César.

1379. El propio palacio Datini de Prato, de Niccolò Gerini, también contó con un fresco de los *Eroi*[18].

El tema de los Nueve Valientes, bastante representado en Europa, se conserva actualmente muy mermado en nuestro país, aunque a través de la documentación se deduce la existencia en cantidad bastante superior a lo conservado. Todavía Cervantes los denomina "todos los nueve de la fama" en el Quijote (I, 5). Tuvo su plasmación pictórica en el castillo de Tudela (Navarra)[19]. La obra pertenece al siglo XIV, lo que adelanta la fecha de importación de dicho tema con respecto al conjunto en una de las vidrieras de la antigua *Librería* [biblioteca] de la catedral de León, perteneciente ya al siglo XVI[20]. El emplazamiento de "los nueve de la fama" en la cámara "de parament" del castillo navarro se ha realizado recurriendo a la heráldica, inventada eventualmente para ellos. En efecto, fueron estampadas las armas de los *Nueve Barones*, es decir, los *Nueve Paladines*. La intencionalidad propagandística es evidente[21].

Los grandes ventanales del muro oriental de la *librería* de la catedral de León están protegidos con espléndidas vidrieras, obra de Diego de Santillana, vecino de Burgos y artista muy representativo en

---

[18] Cole, B., "The interior decoration of the Palazzo Datini in Prato", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, diciembre, 1967, pp. 61 y sigts. Fig. 13; Leone de Castris, *Giotto a Napoli,* cit. fig. 179. Incluye también el conjutno de Bartolo, en la "anticappella" del palazzo Pubblico de Siena (fig. 181) y el códice *Sonetti composti per (Giovanni da Taddeo di Firenze) [Malizia Barattone, il quale essendo nella sala del Re Ruberto a Napoli Vide dipinti questi famosi uomini,* ms. Laur. Strozz. 174, Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, fig. 182.

[19] Martínez de Aguirre, Javier, *Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425*, cp. 332, recensión de Á. Franco Mata, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX, n. 1 y 2, Madrid, 1991, pp. 119-120.

[20] Franco Mata, "Los Nueve Valientes y la *Librería* de la Catedral de León", *Filandón*, León, domingo 27 de febrero de 2000, pp. 4-5. No comparto la identificación de M. Gómez Rascón*, Catedral de León. Las Vidrieras. II. Catálogo de ventanas*, León, Edilesa, 2000, 2S.

[21] Martínez de Aguirre, Javier, *Arte y Monarquía en Navarra, 1328-1425*, cit., p. 332.

su especialidad[22] (Figs. 4, 5). A juzgar por la documentación referente a las reuniones capitulares, las vidrieras se construyeron entre 1505 y 1507. El programa iconográfico de las mismas se incardina con el resto de la *Librería*, que dejó de cumplir su cometido para el que fue destinada el 9 de febrero de 1579. En un conjunto catedralicio, por más que fuera un "receptáculo" de la sabiduría, predominaba lógicamente la temática religiosa. Las enseñanzas de los apóstoles, emplazados en torno a la Virgen, los escritos de los Santos Padres de la Iglesia de Occidente, San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustín, y la hagiografía de los santos y santas populares de la Edad Media, constituían el alimento intelectual de los estudiosos y personas sensibles a la cultura. No falta una fina intención satírica y sarcástica hacia la auténtica comprensión de las lecturas por parte de determinados lectores, como manifiesta una inscripción sostenida por un religioso licenciado en uno de los mensulones[23]. A todo ello hay que sumar el ejemplo de los intrépidos personajes, entre los que figuran los llamados Nueve Valientes, cuyo coraje debía de animar a los fieles en el esforzado y duro caminar por la vida hacia Dios.

| | | |
|---|---|---|
| Magdalena | S. Gregorio Magno | S. Pedro |
| Sta. Catalina | S. Jerónimo | Virgen con Niño |
| Sta. Bárbara | S. Ambrosio | S. Juan Bautista |
| Sta. Lucía | S. Agustín | S. Pablo |
| Sta. Inés | Judas Macabeo | S. Juan Evangelista |
| Sta. Apolonia | Godofredo de Bouillon | Santiago el Mayor |
| Sta. Águeda | Carlomagno | S. Mateo |
| Sta. Marta | Rey Arturo | Santiago el Menor |
| Sta. Margarita deAntioquía | Sto. Obispo con libro. | S. Matías |
| | S. Juan Crisóstomo | |
| Sta. Elena | Sto. Obispo con cruz | Sto. Tomás |
| Sta. Úrsula | S. Martín | S. Andrés |
| Sta. Tecla | S. Eloy | S. Bartolomé |

Figura 4. Esquema de los *Nueve Valientes*, vidriera de la capilla de la Virgen del Camino, en origen *Librería*, Diego de Santillana, 1505-1507, catedral de León.

En la *Librería* de la catedral de León se ha eliminado la figuración de los Valientes paganos. Los judíos están compendiados en la figura de Judas Macabeo, prestándose más relevancia a los Valientes medievales: Godofredo de Bouillon, Carlomagno y el Rey Arturo. Todos ellos ocupan el registro central del gran ventanal central. Estos dos últimos y el héroe bíblico citado han sido identificados erradamente con el apóstol San Judas Tadeo, el rey San Fernando y San Luis IX de Francia, respectivamente. Godofredo de Bouillon, Duque de la Baja Lorena, uno de los caudillos de la primera Cruzada, fue identificado con interrogante.

Las heroínas, por su parte, están representadas por la emperatriz Santa Elena. Es la única componente del trío cristiano de santas heroínas. La santa identificada hasta el momento con Santa Cristina portadora de flechas, es indudablemente Santa Úrsula, y la santa con cruz podría ser

[22] Nieto, Víctor, "Las vidrieras de Diego de Santillana y las arquitecturas del romano", *Homenaje a Ramón Otero Túñez,* Santiago de Compostela, Universidad, 1993, pp. 451-464.

[23] Carrero Santamaría, Eduardo ("Una alegoría y un sarcasmo en la librería de la catedral de León", *Imágenes y Promotores en el arte medieval, Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universitat Autónoma de Barcelona, 2001, pp. 289-298), no alude al tema en estudio.

Figura 5. Vidrieras de la antigua *Librería* de la catedral de León (actual capilla de la Virgen del Camino). Diego de Santillana, 1505-1507.

Santa Rosa de Viterbo o más bien Santa Tecla, hipótesis que he propuesto recientemente. La presencia de santa Tecla no es desechable, toda vez que recibió gran veneración a fines de la Edad Media; sirva de ejemplo el magnífico retablo de Pere Johan en la catedral de Tarragona. Completa el conjunto del registro inferior del gran ventanal izquierdo otra santa popular, santa Margarita de Antioquía.

Otro ejemplo del interés por dicha temática se hallaba en Cataluña en este mismo siglo. Se trata de la información del rey Pedro IV el Ceremonioso, el 27 de febrero de 1347, al tesorero de la Seo de Gerona de que su consejero Ramón de Boyl le había traído de Aviñón un paño con las imágenes pintadas de Julio César, Héctor, Alejandro Magno, Judas Macabeo, David, Josué, Carlomagno, Godofredo de Bouillon y el rey Arturo, reproducción de otras semejantes existentes en una residencia de allí[24]. Resulta ilustrativa la relación de estos personajes, que, como el lector puede intuir, no son otros que los *Nueve Valientes* o los *Nueve Paladines*. También el condestable

[24] Lacarra Ducay, "Benedicto XIII y el arte", *Benedicto XIII, el Papa Luna*, Zaragoza, 1994, pp. 101-111, sobre todo p. 104.

Pedro de Portugal, que ocupó el trono catalán de 1464 a 1466, poseyó tres *draps de ras*, con la representación de los Nueve Caballeros, distribuidos de la siguiente manera: 1. Historia del rey Artús, Carlo Magno y Godofredo de Bouillon, cuyos títulos comienzan en la cabecera. 2. Historia de Ector [sic], de Alejando y Julio César, con los títulos indicativos. 3. Historia de Josué, David y Judas Macabeo, que S. Sanpere y Miquel[25] exhumó del Archivo Municipal de Barcelona, pero es obra ya del siglo XV[26].

La relación entre literatura y arte se pone frecuentemente de manifiesto. Fernán Pérez de Guzmán dirige un poema al Marqués de Santillana, con la descripción de los personajes, que deben de ser representados en imágenes pintadas, tal como se indica en el texto. Que esto debió de ser frecuente se deduce del espléndido tapiz del grupo de las Moralidades, conservado en el Palacio Real de Madrid, al que me referiré[27]. Fernán Pérez de Guzmán dirige al Marqués de Santillana, Iñigo López de Mendoza, el poema titulado Y ESTA PRIMERA [OBRA] QUE HIZO DE *LAS QUATRO VIRTUDES CARDINALES,* DIRIGIDA AL MARQUÉS DE SANTILLANA, IÑIGO LÓPEZ DE MENDOÇA, en un largo poema que debía de acompañarse de alegorías pintadas en el siguiente orden: Justicia [Alejandro], Prudencia [Salomón], Fortaleza [Alejandro, Judas Macabeo, César, Carlomagno, Godofredo de Bouillon] y Templanza [César][28].

He aquí el texto del poema que estimo conveniente incluir, a pesar de su larga extensión, pues se observan las implicaciones de arte y literatura[29]. He indicado los personajes correspondientes a los Valientes en negrita y las Virtudes en *cursiva.*

> "Si no me engaña el afecto / o, más propio, ¡mal pecado!, / si el tiempo malo y dañado / no da en el seso defecto, / mas, si con sano intelecto / vos conozco, señor mío, / seguramente confío / que vo por camino recto, / queriendo en esta escriptura /presentar, según verés, / a vos, muy noble Marqués, / la excelencia muy pura, / resplandor y hermosura / de estas claras quatro estrellas, / por quien cada una de ellas / os dio gran parte *Natura*.
>
> Si quiero en particular / decir quánta parte havés, / loar en presencia es / especie de lisonjar. / Creo deveros bastar / no sólo la noble gente / mas que el pueblo gruesso siente / ser vos digno de loar.
>
> Al propósito tornando, / ved aquí quatro doncellas / o, más de verdad, centellas / que el mundo van alumbrando: / la una, justificando, / la otra, fuerte, animosa, / la Prudencia es gloriosa, / la quarta, modificando.
>
> Sepa Vuestra Reverencia: / quien de la una caresce / en las otras tres fallesce. / Y ved otra diferencia: / que el que en su obediencia / la una sola possee, / en las otras tres se vee / haver singular potencia.
>
> Pues, Marqués muy honorable / y de clarísima fama: / recebid del que vos ama / (no miento que assí lo hable), / el presente venerable / de aquestas quatro princesas / y, siguiendo sus empresas, / al doble serés notable.

---

[25] *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1906, II, p. 9-11.

[26] *De la marmesoria del rey D. Pedro de Portugal*, cfr. Molina i Figueras, Joan, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad, 1999, p. 27 nota 37.

[27] Junquera, Paulina y Herrero, Concepción, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, vol. I, pp. 23-26, describen el tapiz, pero sin identificar el tema.

[28] Hernando del Castillo, *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, tom. I, pp. 499-519.

[29] Hernando del Castillo, *Cancionero General*, cit. tom. I, pp. 499-519; Franco Mata, "Los Nueve Valientes en el arte y la literatura", *XXIV Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 5 febrero-18 junio, 2006, Pontevedra, Fundación Cultura Rutas del Románico, 2006, pp. 168-172.

AQUÍ HA DE ESTAR PINTADA UNA / DUEÑA EN FIGURA DE *JUSTICIA*

Tú fuiste principiada / en el cielo justamente / y en el Infierno ardiente / eres oy continuada. / Por precepto, eres amada / de los que la tierra ordenan; huérfanos y biudas penan / do no alcança tu espada.

Es el tu propio oficio / dar a cada uno lo suyo. / Pertenece al poder tuyo / dar pena por maleficio, / remunerar el servicio, / la virtud favorecer, / los vicios aborrecer, / el mentir haver por vicio.

Afectión de las personas / no turba tu igualança: / por cetros ni por coronas / no se tuerçe tu balança, / ni pierden su esperança / los pobres por ser menguados, / ni se hazen más osados / los ricos por su abundança.

En la tierra do tú eres / noble reina apoderada / biven ombres y mugeres / vida bienaventurada. / Do tu regla es observada, / más paresce religión / que república o nación: / assí es administrada.

Jamás allí es violado / algún santo matrimonio, / ni el justo patrimonio / al su posesor tirado. / Seguro de ser robado / va su vía el mecadante, / ni el pobre caminante / recela ser despojado.

Nunca osa el abogado / usar mal de su ciencia, / por dones no es inclinado / el juez a dar sentencia: / tu temor, no su conciencia, / los haze andar recta vía. / Toda cruel tiranía / desvanece en tu presencia.

De los senos de las madres / las hijas no son robadas, / ni de los ancianos padres / son las canas deshonradas. / Las iglesias profanadas / no son, como el verso canta, / de gente mala, no santa, / polutas, contaminadas.

Si es falso el instrumento, / tu esamen lo apura; / so tu regimiento y cura / no se dan cinco por ciento. / Andan, por tu escarmiento, / pesos y varas iguales; / del oro ni del argento / no se falsan los metales.

Fuera va toda idolatria, / hechizos, supersticiones: / purgada, limpia es la patria / de suertes y de abusiones. / Nunca osan los lonones / su vil oficio exercir, ni hipócritas fengir / sueños y falsas visiones.

Exercita el pueblo llano, / quando por ti se asegura, / su útil agricultura / en invierno y en verano. / Sin temor va el veneciano, / por la mar, de los cossarios, / pues todos los adversarios / tiemblan so tu justa mano.

Por ti fue la violencia / de Tarquino castigada, / la perfeta continencia / de Lucrecia predicada. / Por ti fue assaz vengada / de Virgínea su inocencia / y con muerte la sentencia / de Apio Claudio revocada.

Es tierra sin ventura, / triste y desconsolada, / que caresce y es menguada / de ti, santa criatura. / Digo que en la selva escura, / entre sierpes y leones, / biven los buenos varones / vida más dulce y segura.

Virtud de buena amiga, / madrastra de malas gentes, / de los reyes nigligentes / y tiranos enemiga, / aquel Señor te bendiga / a quien los santos bendicen, / y a los que te contradicen / la su ira los maldiga.

Fueron tus sabios auctores / Ligurgo, Minus, Solón, / de Castilla y de León / el Rey de los sabidores. / Tus fuertes essecutores / Tito, Alixandre, Trajano, / todos tres del gran romano / principado emperadores.

AQUÍ HA DE ESTAR PINTADA UNA / DUEÑA EN FIGURA DE *PRUDENCIA*

Por mí es llamado ombre / el que de mí es doctado, / y es indigno de tal nombre / quien de mi gracia es privado. / Este es su principal grado / de animal razonable: / por que sepa, entienda y hable, / es de bestias segregado.

Yo soy muy sabia inventora / de las artes y ciencias, / y de las experiencias / discreta esaminadora. / En quanto fui regidora / del noble imperio romano, todo el mundo fue en su mano, / y oy, sin mí, sirviendo llora.

Los decretos y las leyes / de mí han su fundamento, / los príncipes y los reyes / que goviernan con buen tiento. / Si yo no soy su cimiento, / en balde escriven doctores, / por demás emperadores / usan de su regimiento.

Al rey Salamón mandó / el Señor que demandasse / quál gracia más le agradasse / quando el templo edificó; / riquezas no demandó / ni poder ni fortaleza / mas a mí sola, sabieza, / con que el pueblo gobernó.

Al que considerar plaze / los actos del batallar, / verán bien que el pelear / no sólo los hezhos haze, / que en la ordenança yaze / gran parte de la victoria: / no hay memoria ni historia / que de esta red no se enlaze.

Es un decir de Vegecio / en el su *Re militar*, / el qual yo abrezço y precio / porque es digno de notar: / "No se teme exercitar / ninguno en oficio y arte / en que estudio le dio parte / y luengo continuar".

Industria y avisamiento / más le valió a Anibal / que no fuerza corporal, / esfuerço ni ardimiento. / Donde discreción no siento, / lueñe mora la virtud. / "Do hay consejo, hay salud", / dize el sabio en su comento.

¿Quién afirma que varones / sean fuertes sin prudencia? / Yo, salva Su Reverencia, / les digo ossos, leones. / En cuerpos y coraçones / indiscreta fortaleza / es una bruta fiereza / dañosa a todas naciones.

Divertiendo a otras partes, / poco vale sotileza / en las mecánicas artes / si mi lición no se reza: / la muy sotil agudeza / digo que puede difinir, / nunca si mi madureza.

Consiento a los carpinteros / su madera bien labrar / y otorgo a los pedreros / esculpir y entallar, / mas ordenar, compasar / retretes, quadras y salas, / fenestrages y escalas, / a mí va el considerar.

Subiendo a la excelencia / de las alturas divinas, / ayunos y dicipinas, / cilicios y abstinencia, / silencios y obediencia, / términos tienen y modos: / o por mí aciertan todos / o yerran sin mi ciencia.

De Dios sólo soy criada, / no hove otro hacedor / ni algún sabio inventor / se loe haverme hallada. / Es verdad que exercitada / fui por el rey Salamón, / de Sirac y de Filón / con ardiente amor amada.

Socráticos y Platones, / y después el principal, Aristótiles, que tal / se mostró en sus sermones, Pitagóricos, Xenones / y Séneca, el de tu España, / que se deleita y se baña / en las morales qüistiones.

AQUÍ HA DE ESTAR *PINTADA* UNA / DUEÑA EN FIGURA
DE LA *FORTALEZA*

Diversas opiniones / son de ti, alta princesa, / mas yo pesé a quien le pesa / tanto que tú me perdones. / Son tus propias condiciones / resistencia contra vicios, / por justicia y por oficios padecer persecutiones.

Aquella gran fortaleza / que se llama corporal / porque en su cabo es bestial / el processo no la reza; / la que nasce de ardideza / con discreta osadía / según la opinión mía, / es flor de la gentileza.

Ésta su honor defiende, ésta busca honor y fama, / no assí la gloria ama / que sin causa a otro ofende. / Siempre pugna y contiende / contra rigor y ofensa; deléitase en la defensa / del que su acorro atiende.

No quiere nombre de fuerte / mezclado con la crueza, / mas espera y sufre muerte / por virtud y por nobleza. / Recibe con fortaleza / los peligros necesarios, / no busca los voluntarios / por sobervia ni riqueza.

El coraçon virtuoso / no se puede contener, / encerrar, ni encoger / passando tiempo ocioso: / deseando ser famoso, sale de entre sus estrechos, escuros y angostos pechos / inflamado, vigosoro.

Si habla, siente y vee, / actos guarda con conciencia. / Busca con gran diligencia / en qué su virtud emplee, / usando magnificencia, / industria y hermosas artes, / por que en diversas partes se predique su excelencia.

Mas porque animosidad / tiene su voluntad presa, / si no halla justa empresa, / dispensa con la honestad. / No por sola utilidad / busca guerra gloriosa, / de honor más deseosa / que de oro ni crueldad.

Tanto justo quanto fuerte / es el notable varón; / no da ni recibe muerte / sin colorada ocasión. / Contra los vicios león, / espada para tiranos, escudo de los christianos / y de aflitos defensión.

Por su ley, por su señor, / por su patria y sus amigos, / quien no dubda enemigos / es un fuerte defensor. ¿Quál de estas es la mejor? / Si mi juizio no yerra, / digo: la ley y la tierra. / No cuido que digo error.

Los Macabeos [Judas Macabeo] murieron / por su ley como varones. / Los Decios, Fabios, Catones, / por la patria fenecieron. / Todos estos merescieron / digno nombre de esforçados, / no assí Marios malvados / ni los que al César siguieron.

Carlomagno y Orlando / el gran duque de Bullón [Godofredo de Bouillon], / de Castilla y de León / el santo rey don Hernando: / tales me plaze ir loando, / porque son de aquella suerte / que de tal manera es fuerte / de crueza no usando.

Érceles deificado / fue por la pagana gente / porque gloriosamente / tales guerras ovo usado. / A Alixandre, el muy loado, / de clarísima memoria, / sola cobdicia de gloria / lo triunfa laureado.

De los del tiempo passado / desando otros assaz, / con los dos hagamos paz / postrimeros del tractado; / pues en la fin es loado / todo loor verdadero, darles hemos un tercero / en su tiempo y en su estado.

Si Justicia te negare / que le cumple tu osadía, / si *Prudencia* se pensare / valer sin tu compañía, / perdónenme todavía / estas tres, con la *Temprança*, / mas errada irá su dança / si tú no eres su guía.

AQUÍ HA DE ESTAR PINTADA / UNA DUEÑA EN FIGURA / DE LA *TEMPRANÇA*

Yo mezclo la rigorosa / justicia con la clemencia; enfreno la impetuosa / fortaleza con sufrencia; amonesto a la prudencia / con aquella auctoridad, / saber y sobriedad / no ultra conveniencia.

Yo dó medio entre avaricia / y la prodigalidad, / entre el que honor ambicia / y la corta voluntad. / De sobervia y humildad / volviendo acíbar y arrope, / yo preparo un tal xarope / que haze gran igualdad.

Del caloroso estío / yo tiempro los sus ardores / con nuves y con vapores, / con aires y con rocío. / Al rigor del cierço frío / ayunto el ábrego humano; en noviembre dó verano / si con San Martín porfío.

Con el zelo ardiente lucho: / bien lo sabe Salamón. / No quiero ser justo mucho, / mas con modo y con razón. / De virtud haze pasión / el zelo si mucho cresce: tres mata, si uno guaresce, la muy dura reprehensión.

La excessiva potencia / de los príncipes y reyes, el gran rigor de las leyes / y su áspera sentencia, / a la una con clemencia / amanso y pongo freno, / esclarezco y sereno / a la otra la conciencia.

De creer con poco tiento / y dubdar lo razonable, / obstinendo en ser estable a moverse a qualquier viento, / los estremos no consiento, / dando medios tan graciosos / que muevo los porfiosos / y los movibles asiento.

La sobervia y arrogancia / de la gran prosperidad, / con alguna adversidad / abaxo su ultra cuidança. / Do no causan humildança / la virtud ni discreción, / la dura tribulación / haze inclinar su balança.

Al vino fuerte y humoso, / que al seso y a la salud / en vegez y en juventud / suele ser muy peligroso, / útil y muy provechoso / lo hago con agua fría: / aun al agua compañía / cumple del vino amoroso.

Yo mando a la golondrina / temprar su parlera lengua, / porque tal defeto y mengua / con poco seso confina. / Hago clara paladina / a la lengua perezosa, / orinienta y mohosa / de estar siempre en la baína.

Lo superfluo desecho, / a lo menos dó de mano. / Por mí el difuso Derecho / reduzió Justiniano / a término breve y llano, / desando el menos y el más. / pereza es quedar atrás, / locura correr en vano.

A la *temprança* me inclino / de Fisícrato el tirano, / al padre de Constantino, Constancio, césar romano, / al noble Vespasiano, / que no tomando el siniestro, / ni declinando del diestro, / siguieron camino llano.

Mis tres hermanas famosas, / gracias a su cortesía, / que sin la mi compañía / se sienten defectuosas, 7 si llamadas son viciosas / todas las estremidades, / los medios dan igualdades, / dando a los testos glosas.

CONCLUSIÓN

En lengua materna y llana, / no muy ornada de flores, / metáforas ni colores / de eloqüencia tuliana, más rústica y aldeana / que civil ni curial, / noble Conde del Real / y Marqués de Santillana,

ved aquí la invención mía, / no sotil ni elevada: / como en Batres fabricada, / assí es grosera y fría. / Si salió tal poesía / de Atenas o de Boloña, / de París o de Uxonia, / quede a vuestra cortesía.

Si de desiertos favores / es desnuda y enxuta, / árboles hay que dan fruta / a menos de llevar flores: / más fructificó en los mores / Séneca con obra llana / que no la virgiliana / *Eneida* con sus dulçores.

Basta que sea escura / o clara, dulce o salobre / esta obra, rica o pobre; / passe a Dios y a la ventura / entre aquella hermosura / de las vuestras clavellinas: ya vimos nacer espinas / entre lirios y verdura.

CABO

Con tanto, me despidiendo, / vuestra persona notable / y la señora honorable / que por la Marquesa entiendo, / los nobles hijos que atiendo / que gozarés ella y vos: / a la Virgen y a Dios / a todos vos encomiendo".

Pero no escribe sólo este poema relativo a las Virtudes y los Valientes. Él es el autor de la extensa composición titulada: COPLAS FECHAS POR FERNAN PEREZ DE GUZMÁN DE

VICIOS E VIRTUDES E CIERTOS IMNOS DE NUESTRA SENYORA. Figura publicada en el Cancionero de Llaviá[30], de donde he extraído los versos en que se mencionan los distintos personajes. Refiriéndose a la codicia, alude a *Alexandre el Macedonio*, a *Julio César*, como contrapartida a dicho pecado [*reportaron deste mundo/ honor e fama excellente*][31], *David en sus salmodías* en los misterios de Nuestro Señor[32]. En ocasiones se alude en más de una ocasión a alguno de los valientes, como a César en el deseo de fama. Aquí ha inscrito también a *Gudofre* [Godofredo] y *Carlos emperador* [Carlomagno][33]. *Alexandre* es ponderado en el uso de la buena fortuna: *conquistando / el mundo, fué preguntado cómo fué tan prosperado / a tan poca edad llegando; / respondió que perdonando los yerros que le fizieron/ e a los que sirvieron magníficos dones dando*[34]. En la parte referente a la ciencia y caballería se han incluido tres de los valientes, ya mencionados: *David, santo e loable*, a *César*, por su *clarísima excellencia, / con el sfuerzo e ciencia*, y a *Alexandre, el muy guerrero / que la tierra conquistó*[35]. Santidad, ciencia y valentía son las tres virtudes encarnadas en los citados paladines. David es también recordado en las riquezas bien alcanzadas[36].

Vuelve a aludir a algunos de los héroes en el poema *De los Siete pecados mortales* de la CONFESIÓN RIMADA: *Alexandre* es mentado en la soberbia [*se hizo adorar, / hasta que venido aquel rejalgar / sintió que era hombre humano e baldío*][37] y en la lujuria, junto a César: *Venció Alexandre a los orientales, / venció a los de Persia e a los indianos, conquistó el César los occidentales*[38].

Fernán Pérez de Guzmán escribe el poema CORONACIÓN DE LAS CUATRO VIRTUDES CARDINALES [Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza], que le sirve de nuevo para implicar a los héroes en estos términos:

> *Los machabeos murieron / por su ley como varones, / los Decios, Fabios, Cathones / por la patria fenecieron;/ éstos todos merecieron / digno nombre d'esforçados, / non si los Maurios malvados / ni los que al César seguieron.*
>
> *Carlomagno, e Horlando, / el gran duque de Bullon, / de Castilla e de León, / el Rey santo don Fernando, / tales me plaze ir loando / porque son de aquella suerte / que de tal modo es fuerte / que crueza no usando.*
>
> *Hércules deificado / por la pagana gente, / porque gloriosamente / tales guerras ovo usado, / Alexandre muy loado / de clarísima memoria, / sólo codicia de gloria / lo triunpha laureado*[39].

En el mismo poema se han incluido excepcionalmente algunas heroínas: *la perfecta continencia / de Lucrecia predicada; por asaz vengada / Virginea su innocentia*[40]

---

[30] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, edición a cargo de Rafael Benítez Claros, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945, pp. 5-110.

[31] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 36.

[32] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 38.

[33] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. pp. 50-51.

[34] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 54.

[35] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. pp. 75-76.

[36] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 79.

[37] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 180.

[38] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 185.

[39] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 287.

[40] *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 281.

Alejandro y César son insertados en el poema COMIENÇA LA MUY EXCELLENTE OBRA LLAMADA LA FLACA BARQUILLA como modelos de las virtudes con los reyes deben de superarlos: "*Mas este, Alexandre nos es en flanqueza"*, *"ni César ni césares tan virtuoso"*[41].

AQUÍ FALLECIÓ JOHAN DE MENA E, POR FALLECIMIENTO SUYO, PROSIGUE GÓMEZ MANRIQUE, A FAZE UN BREVE PROEMIO EN ESTA OBRA COMENÇADA POR JOHAN DE MENA, E ACÁBASE POR ÉL es un poema referida a las Virtudes y los Vicios, con referencias a los Valientes, de manera parcial, al *Mazedón* [Alejandro] y a *César*[42]. "*El gran Judas Machabeo, / los valientes Cipiones, / nin los prudentes Catones, los Césares, nin Pompeo, / Alexandre, de quien leo / altos fechos e nombrados, / non fueran tan memorados / si siguieran tu desseo"*[43] se consignan paladines en la valentía y prudencia.

Gonzalo Martínez escribe un poema de crítica a las veleidades de la vida [SÍGUESE UN DECIR DE GONÇALO MARTINES DE MEDINA CONTRA EL MUNDO], que inicia precisamente con un recuerdo a algunos paladines, mezclados con otros grandes personajes:

> *Dime quién eres tú, grande Anibal, / Alexandre, Julio [César], Darío e Pompeo, / Hércules, Archilles, Pirrus, Asdrúbal, Príamo, Héctor, Judas Macabeo, / Dándalo, Gulies, otrosí Jasón, / Salamón, Vergilio, e otros que son en las historias pintadas que leo*[44].

En el *Razonamiento que faze Johan de Mena con la Muerte*, se hace muchas preguntas, sobre qué aprovecha esta vida[45]. Así alude a los Valientes en octavillas de versos heptasílabos:

A César y a Pompeo / Mataste por hemicidio, / A Josué el gran caudillo / De todo el pueblo hebreo, / El gran Judas Macabeo, / Otros muchos que pecaron, / Grandes sabios que ordenaron / Las estorias que hoy leo / Tú mataste a Girión / El señor de toda España; / Non feziste gran fazaña / De matar a Cipión, / A Hércoles e a Jazón / E al valiente caballero, / Esforçado, buen guerrero, / Noble duque de Bullón. / Mataste al fuerte Anteo, / e a don Héctor el troyano, / rey Artús, e Carlo Magno, / rey David, e Tolomeo, / Apolo e a Teseo, / A Hércoles el gigante, / Sagún Ovidio e Dante, / Otros muchos bien lo creo. / Mataste a Octaviano / El potente tan famoso, / otrosí al animoso / Anibal el africano, / Nero e Vespasiano, / el que vio el santo paño / por do fue fecho tal daño / en el pueblo egipciano.

Sigue enumerando otros héroes y grandes personajes de la historia, que han sido vencidos por la muerte.

Lo indicado explica el contenido del tapiz de la serie bruselesa, del Palacio Nacional, de Madrid, tejida hacia 1515 (Figs. 6, 7). Dedicada a las Moralidades, está formada por cuatro tapices, donde se exaltan las Virtudes. El primero de ellos se titula *Exhortación a las Virtudes*, el segundo, la *Virtud de los Honores*, el tercero, la *Gracia Pública de los Honores,* y el cuarto, los *funerales del Rey Turno*[46]. La serie está formada por espléndidos paños de gran tamaño (421 x 556 cm.), tejidos en oro, plata, seda y lana, que responden a un esquema compositivo común, si

---

41 *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 275.

42 *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. pp. 142, 146.

43 *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 152.

44 *Cancionero de Ramón de Llaviá*, cit. p. 310.

45 *Poesía española medieval*, Edición, introducción, bibliografía y notas de Manuel Alvar, Barcelona, planeta, 1969, CLIX, pp. 633-638.

46 Ha figurado en las exposiciones Homenaje a Carlos V, Reales Alcázares de Sevilla, 1972 y en la más reciente *España Medieval y el legado de occidente*, México, Museo Nacional de Antropología/Museo Nacional de Historia/Castillo de Chapultepec, octubre 2005- febrero 2006, catálogo Madrid, SEACEX, 2006.

Figura 6. Tapiz fabricado en Bruselas, de la Serie de las Moralidades, con los Valientes y las Heroínas acompañados de las Virtudes. Hacia 1515. Palacio Real, Madrid.

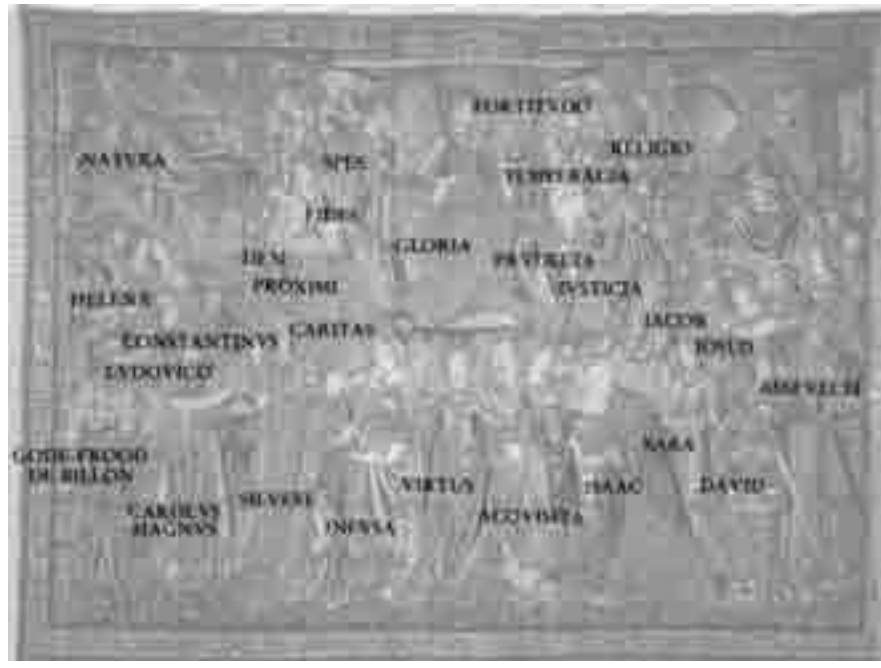



Figura 7. Esquema de tapiz Bruselas, de la Serie de las Moralidades, con los Valientes y las Heroínas acompañados de las Virtudes. Palacio Real, Madrid.

bien en el tercero domina una agrupación más geométrica, diferenciándose dos estratos horizontales superpuestos. El eje compositivo se define en una figura femenina entronizada bajo un rico dosel de brocados. La dama coronada sujeta con la diestra una espada y sostiene con la izquierda la bola del mundo, atributo propio de Dios como dominador del universo. La inscripción situada a los pies identifica la alegoría con la GLORIA. Como dominio de las Virtudes, en torno suyo se agrupan las virtudes teologales, FIDES, SPES y CARITAS, y las cardinales, FORTITUDO, TEMPERANTIA, IUSTICIA, RELIGIO. La FE muestra en las tablas abiertas la inscripción. SI VIS /AD VI/TAM / INGRE/DISER VA/ MAN/DAT / QUI / CREDI/DERIT / ET BA/PTIS/ATUS / FVERI / SAL/USERI / FIDES AGE D O D FIDES CR QUOD. A la izquierda otra alegoría alude a la NATURA. El eje se continúa en el estrato inferior por una doncella –ángel con los brazos extendidos– que personifica a la VIRTUD en general, a cuyos lados se sitúan las modalidades de la ciencia INFUSA y la ACQUISITA. Son claramente identificables: ISAAC, IACOB, IOSEP, y las heroínas bíblicas femeninas SARA [esposa de Abraham] y ASSEVECH identificable tal vez con Rebeca, esposa de Isaac. David es identificado por el arpa, y Josué por el escudo. Las heroínas paganas están representadas por HELENA, no por Lucrecia, Veturia y Yael. En cuanto a los héroes cristianos se corresponden con el Papa SILVESTR, LUDOVICO, GODOFROO DE BELON Y CAROLUS MAGNUS. En el borde superior campea la inscripción GRATIA . DIVINOS . EVANGELISTA . HONORES. ET. DAT. PERPETUAS . MAGNA . CU[m] LAUDE CORONAS, alusión al triunfo final de las Virtudes.

Alusión a los héroes y heroínas del tapiz del Palacio Real ha efectuado el eximio iconólogo Émile Mâle, individualizados como "les grands capitaines de tous les pays et de tous les temps: David, Josué, Hector, Catón, Gédéon, Scipion, Fabrice, Camille, Judas Machabée, Octavian Auguste, Titus, Trajan, Antonin le Pieux, Constantin, Théodose, Charlemagne, Otón", en el Templo del Honor donde habitan los héroes. En el santuario, Honor está sentado "sur un trône déifique[47]. Este sabio investigador aporta además datos de sumo interés en cuanto a la posible autoría del programa, posiblemente Jean Lemaire de Belges, el introductor de la Aurora en el Templo. En uno de los tapices del grupo, un personaje está sentado en un lugar de honor, en su mesa de trabajo; en el manuscrito abierto delante de él aparecen los caracteres *Author*, identificable más que con el pintor, con el poeta; y en la corte de Margarita de Austria, Jean Lemaire de Belges era el más destacado y el que excitaba más admiración, por ello decir autor parece que es ya una alusión precisa al mismo. El autor, sea el citado o algún otro, parece, según Mâle, haber buscado en el libro de Guillaume Fillatre, el *Toison d'or*, los nombres de los héroes y las heroínas que acompañan a las Virtudes.

Los Nueve Valientes y sus equivalentes femeninas de todos los tiempos conformaban el panteón de los héroes y heroínas paganos, judíos y cristianos: Julio César, Héctor y Alejandro, con su réplica en Lucrecia, Veturia y Virginia; Josué, David y Judas Macabeo, que iban de la mano con Esther, Judit y Yael, y finalmente Godofredo de Bouillon, Carlomagno y el rey Arturo, a quienes acompañaban Santa Elena, Santa Isabel de Turingia y Santa Brígida de Suecia. La popularidad de que gozaron estos temas en Europa queda demostrada a través de su representación en materiales de muy diversa naturaleza. A diferencia de los héroes, las nueve "heroínas" no forman conjunto aisladas de aquéllos. En el castillo piamontés de Manta, construido en el siglo XIV y transformado en el siglo siguiente en morada señorial, se conserva uno de los ciclos pictóricos más importantes del gótico tardío, realizado en 1420 por Jacques Iverny, con la representación de los personajes de la novela caballería, en tamaño natural. Casi todos fueron realizados entre 1418

[47] Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du moyen age en France. Étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin, 1925, pp. 340-346, sobre todo pp. 344-345.

Figura 8. Alejandro, detalle del fresco de la sala del barón, castillo de Manta (Piamonte), hacia 1420.

y 1430 (Fig. 8). El conjunto femenino ha sido bautizado con el nombre de Las Nueve Mujeres de la Fama, que como los "Campeadores" –otro apelativo de los Valientes, están emplazados en la Sala del Barón del castillo. Están acompañadas del correspondiente blasón, colgados de laureles, y ostentan animales o imágenes, que las identifican[48]. En grabados, la serie más popular data de comienzos del siglo XVI, contemporánea de la referida vidriera de León. Son creación de Hans Burgmair. Las vidrieras de la Loggia del Ayuntamiento de Lüneburg, de 1420, representan la serie de los Valientes, pero sólo hombres.

Aparte del recuerdo del Quijote a los Nueve Valientes, pervivieron algunos conceptos durante el renacimiento y barroco. La *Casa de los Tiros*, de Granada es un buen ejemplo del siglo XVI. La fachada, de cantería, tiene puerta adintelada, dos balcones y cinco estatuas de Hércules, Teseo, Jasón, Héctor [valiente] y Mercurio. En el salón principal, llamado antiguamente *cuadra Dorada*, aparte de una serie de reyes y héroes españoles, en bustos de relieve labrados antes de 1539, luce en la parte alta de los muros cuatro medallones de piedra con los bustos de Judit [heroína], Semíramis, Pentesilea y Lucrecia [heroína][49]. Estos conjuntos se completan con unas suntuosas puertas, cuyo escudo de Rengifo luce una bandera con la cruz de Jerusalén y estas palabras: "Hierusalem, Hierusalem, convertere ad D(omi)n(u)m".

El significativo título de *Heroes, heroines and Heroic Tales from Old Testament: An Iconographic Analysis of the most frequently represented Old Testament subjets in Netherlandish Painting ca. 1430-1570*, de G.Srumwasser[50].

---

48 Gállego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1991, pp. 40-41.

49 Gómez Moreno, *Guía de Granada*, ed. Facsímil, prólogo de Mª Elena Gómez-Moreno, estudio preliminar de José Manuel Gómez-Moreno Calera, Granada1998, pp. 208-211; Alcolea, Santiago, *Guías artísticas de España. Granada,* Barcelona, Aries, 1960, p. 170.

50 University of California, Los Ángeles, 1979 (tesis doctoral no publicada), hace referencia obviamente a los héroes y heroínas bíblicas. No he podido, sin embargo, acceder al mismo.

En el siglo XVII, concretamente en 1647, el jesuita Pierre Le Moyne escribe un libro titulado *Galerie des femmes fortes* (1647), una obra cuyo texto se compone de veinte capítulos escritos a la par en prosa y en verso; es un panegírico de la vida de mujeres ejemplares, judías, bárbaras y cristianas. Los grabados que acompañan al libro fueron realizados según modelos ejecutados por el pintor francés Claude Vignon. Entre las mujeres, el autor elige a cuatro del Antiguo Testamento: Débora, Yael, y Judit, además de Salomona (Macabeos, libro 2, 7), la madre de los siete hermanos Macabeos, uno de los cuales, Judas, forma parte de los héroes. En la Biblia su nombre no aparece explicitado [tan sólo es indicada como "la madre de los siete hermanos macabeos"]. Su exhortación a sus hijos de no transgredir la ley de Dios y sufrir martirio por El, representan una generosa actitud que la eleva a rango de heroína. Ella misma aceptó con enorme fe y entereza de ánimo la tortura y muerte de sus hijos y finalmente la suya propia [51].

Las heroínas bíblicas Judit, Ester y Yael han sido objeto de los pinceles de los grandes pintores del barroco, especialmente Judit, considerada la mujer fuerte por excelencia. Las representaciones, sin embargo, son de carácter individual, no formando parte del conjunto de las heroínas. Judit recurrió a su coraje, ingenio y belleza para dar muerte al enemigo de su pueblo, aun a costa de la propia vida[52]. Ester, cuyo libro se compuso, como el Libro de Judit, durante el periodo macabeo, hacia el siglo II a. C. Ambos se basan probablemente en la dramatización del episodio más trascendental de la heroína judía. Fue a causa de la rebeldía de la orgullosa reina Vasti, a aparecer ante su esposo, el monarca persa Asuero, por lo que Ester, una doncella judía, consiguió devenir su esposa, y liberar a su pueblo con las armas que le daban su belleza y el recién adquirido poder[53]. En cuanto a Yael, las crónicas bíblicas hablan de ella, que cree que su misión es salvar a su pueblo y a tal fin no sólo es desleal a su propio esposo, sino que pondrá fin a su vida, asesinándolo salvajemente. El Libro (Jueces, 4) sin embargo, la considera una heroína[54]. Las tres, junto a Miriam y Débora, ocupan el puesto de "heroínas libertadoras" del pueblo judío.

[51] Cfr. Bornay, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco* , Madrid, Cátedra, 1998, p. 28.
[52] Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, cit. pp. 41-68, sobre todo p. 41.
[53] Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, cit. pp. 149-160, sobre todo p. 149.
[54] Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, cit. pp. 183-189, sobre todo p. 183.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# SAN BAUDELIO DE BERLANGA, UN POSIBLE PRECEDENTE FORMAL E ICONOGRÁFICO DE OTRAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LOS SIGLOS XIV Y XV

ISABEL MATEO GÓMEZ
Instituto de Historia. CSIC

Cuando trabajé sobre los temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas y su aunamiento con temas religiosos, pude comprobar cómo la obra de arte era hija de la época en que nacía y cómo en ese caso actuaba con carácter didáctico moralizador.

Muchos de los temas representados en esas sillerías de finales del siglo XV aparecían representados, también, en otras manifestaciones artísticas del siglo XV e incluso del siglo XIV, en los márgenes miniados, en artesonados, etc. También quedó evidenciado el soporte literario común a todo ello, bien de origen culto como popular.

El momento, pues, elegido y estudiado fue el final del medievo y el comienzo del humanismo, es decir, aquel periodo en que lo tradicional se resiste a ser desplazado por los nuevos tiempos y que podemos denominar como época crítica. Estos momentos se caracterizan por una subversión de valores morales que alcanzan a toda la sociedad, tanto laica como religiosa, por una inclinación del hombre a matarse por razones fútiles y por un goce sin freno de los placeres sensuales.

Sin embargo, estos periodos críticos no nacen de la noche a la mañana sino que se van gestando durante siglos, considerándose, en este caso, como comienzo y causa de todo ello el Cisma de Occidente.

Lo curioso de esta crítica social y religiosa que aparece dentro de los edificios o soportes de tipo religioso, a la que se refieren las *Partidas* de Alfonso el Sabio en las Leyes XXXVIII y XLIII, amen de buena parte de la literatura, como el libro de *Calila e Dymna*, el *Libro de los Estados*, de don Juan Manuel, el *Libro de los Exemplos*, etc. fue aceptada en las representaciones artísticas de orden religioso.

Si observamos las sillerías de coro vemos cómo en los asientos el respaldo se halla dedicado a un tema religioso, mientras que en la "misericordia" se representa un tema profano. Puede servirnos de ejemplo la silla del Racionero de la catedral de Plasencia (hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid), en la que *San Pedro*, el apóstol elegido por Cristo para dirigir al mundo cristiano se ve acompañado por el tema de *Philis y Aristoteles* – del *Roman de Alexander* – que advierte cómo ni el sabio está a salvo de caer en la lujuria (Figs. 1a y 1b). Del mismo siglo XV, en una página miniada de un *Libro de Horas* de María de Borgoña, la escena aparece presidida por el *Nacimiento del Niño*, mientras que en la parte baja vemos a una sirena con el espejo acompañada por un delfín, similar a la que aparece en el estanque superior de la tabla central del *Jardín de*

Figuras 1a y 1b: *San Pedro con Philis y Aristóteles*. Sillería de coro del s. XV. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Figura 2: *Nacimiento del Niño con sirenas y delfines*. Libro de Horas de la Duquesa de Borgoña (s. XV).

*las Delicias* del Bosco. En ambas se trata de la representación, de la lujuria, inspiradas en el canto con que las sirenas intentaron seducir a Ulises en la *Odisea,* de *Homero* (Fig. 2).

Buscando ejemplos en épocas anteriores de estos aunamientos profanos – religiosos, encontramos en el artesonado del claustro de Silos (s. XIV) muchas escenas mezclando ambos conceptos. Por referirnos a una de ellas observemos la Virgen con el Niño de una Epifanía y la pareja de amantes besándose (Figs. 3 y 4).

En este sentido son riquísimos los ejemplos de las *Cantigas de Alfonso el Sabio* (siglo XIII), donde junto a la imagen devocional popular de la *Virgen* aparece un *juego de pelota* (Fig. 5).

En todos estos programas hay que tener en cuenta no solo los trasfondos literarios donde se mezclaban lo profano y lo religioso que aleccionan al cristiano, sino a los comitentes que las encargaron, quienes, probablemente, establecieron los programas: canónigos, frailes, reyes y nobles.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, tanto en el aspecto formal como en el iconográfico, nos parece que puede incluirse dentro de estos programas y considerarse como un precedente de esta simbiosis – religiosa profana – dentro de un recinto sagrado, las pinturas de San Baudelio de Berlanga. Para ello hay que considerar en primer lugar, lo que los estudiosos del lugar han dicho no sólo sobre las pinturas, sino sobre el destino del recinto.

La ermita de San Baudelio de Berlanga fue probablemente construida en el siglo XI, estando establecida la construcción entre la conquista de Alfonso VI y la repoblación durante Alfonso I el Batallador, en el año 1108.

Hasta el año 1907 nadie supo de su existencia, pero en ese año se publicó la noticia y, a consecuencia de ella, se despertó la codicia de algunos y, por la dejadez de otros, se exportaron las pinturas – después de ser arrancadas – a los Estados Unidos, encontrándose algunas en el Prado actualmente como depósito de este país, enviándoles a cambio el ábside románico de Fuentidueña (Segovia).

Las pinturas estaban distribuidas en la ermita de forma muy similar a como en los ejemplos que hemos venido comentando. Las religiosas en la parte superior y las profanas en la inferior. El aunamiento de estos dos tipos de pintura ha dado lugar – desde que se comenzaron a estudiar – a varias tesis sobre fecha, autor y contenido (fig. 6).

El primer problema que ofrece su estudio es el de que al arrancarlas se deterioraron las pinturas, y que en muchas de las que aun se conservan *in situ* apenas puede apreciarse el asunto, sobre todo en las zonas bajas por su proximidad a la humedad del suelo.

Algunos autores han pensado que las pinturas de la parte baja son más antiguas que las de la parte alta, y de distinto maestro, observando en ellas un acusado influjo islámico que, coincidiría con lo cristiano, sobre todo en cuanto a la representación animal. Desde luego este mundo animal lo observamos en el arte islámico en las artes industriales, pero difícilmente en el mundo pictórico aceptado por el mundo árabe y muy particularmente en los edificios religiosos.

Aunque intentemos – como se ha intentado – hacer una reconstrucción ideal de cómo pudieron estar colocadas las pinturas en la parte baja, las profanas, nunca podremos aportar sobre seguro, sino que nos moveremos en el campo de la hipótesis, tratando de aproximarnos lo más posible a ello.

La parte superior se halla decorada por escenas de la vida de Jesús que aparecen narradas en los cuatro evangelistas y, algunas de ellas, solo en San Juan. Estas escenas son:

- *Entrada de Jesús en Jerusalén* (Mt.- Mc. – Lc. Juan)
- Dedicadas a Milagros:
  - *Curación del Ciego* (Mc. – Luc. – Juan)
  - *Resurrección de Lázaro* (Juan)

Figuras 3 y 4: *Virgen con el Niño* y *Pareja de Amantes*. Artesonado del claustro de Silos (s. XIV).

Figura 5: Miniatura de las Cantigas (s. XIII).

- *Tentaciones de Cristo*:
  - *Ayuno 40 días y 40 noches* (Luc)
- *Última Cena* (Mt. – Mc. – Luc. – Juan)
- *Mujeres ante el Sepulcro* (Mt. – Mc. – Luc. – Juan) (figs. 6 y 10)

## Testero

a) *Cordero Místico*, símbolo eucarístico ofrendado por dos personajes del Antiguo Testamento que aparecen en el libro del Génesis y que se consideran prefiguraciones eucarísticas de Cristo: *Abel*, ofreciendo un cordero y prefiguración de Cristo por su sacrificio; *Melchisedec*, rey de Salem quien ofrenda a Dios pan y vino, símbolos eucarísticos de Cristo; *Espíritu Santo*, en forma de paloma; *Pelícano*, otra prefiguración de Cristo ; *San Baudelio*, que da nombre a la iglesita o convento y que fue martirizado en Nimes; *San Agustín*, Padre de la Iglesia.

## Parte Inferior

Los autores que sitúan la cronología de las escenas, en el siglo XI, piensan que antes de que San Baudelio se convirtiese en iglesia debió de ser un pabellón de caza por los temas que se representan. El avance de la investigación de este singular monumento ha hecho afirmar al profesor Yarza – creo que con razón – que San Baudelio debió ser primero un *eremitorio rupestre* (cueva como en las que aparece por ejemplo San Jerónimo como eremita) y que luego, en el siglo XI, debió convertirse en monasterio, decorándose pictóricamente hacia el año 1130.

Las pinturas de la zona baja – tan ajena aparentemente al mundo religioso – dieron lugar a diversas hipótesis, ahora bien a nosotros nos interesan varias cuestiones en relación con ellas. En primer lugar qué significaba la caza en la sociedad del siglo XII y concretamente para unos comitentes

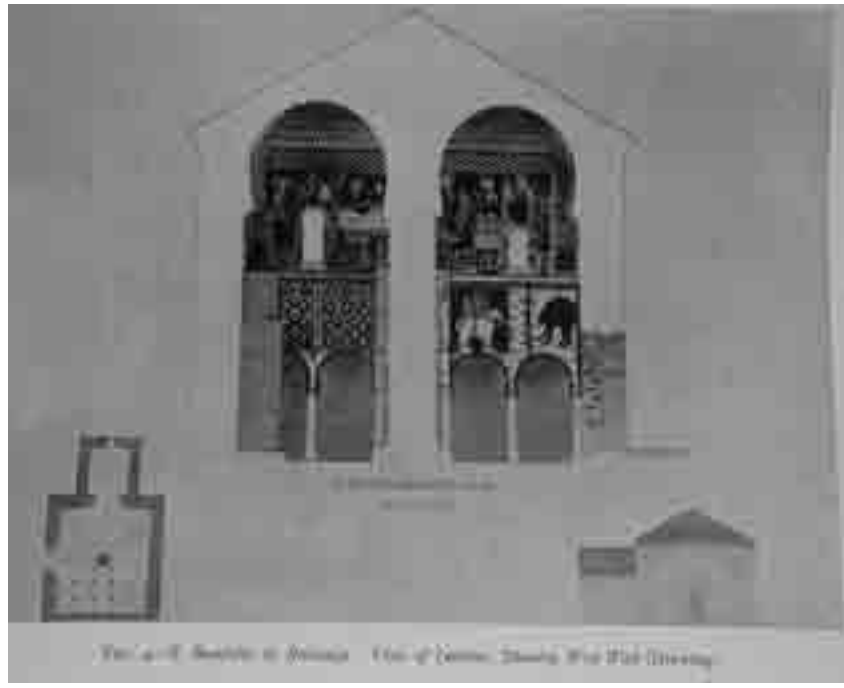


Figura 6. Reconstrucción de las pinturas de San Baudelio de Berlanga: *Vida de Cristo* (superior) con *elefante* y *oso* (inferior), (s. XII).

que se supone pertenecían a la clase religiosa. Para el hombre primitivo la caza se practicaba y se representaba – recordemos Altamira – porque constituía el sustento del hombre o el modo de defenderse de algunos animales. Con el correr de los tiempos la caza se convirtió en un pasatiempo de clases elevadas y, aunque el pueblo participaba en este quehacer como seres útiles, el rey, el noble, y al parecer, como veremos, el clero, hallaban placer en él. Toda la literatura medieval está llena de alusiones a la caza, lo que contribuyó a difundir sus diferentes estilos y a establecer la iconografía.

Hemos creído hallar un dato interesante sobre el peligro que podía suponer la caza para el fraile – en este caso el que podría habitar en San Baudelio – en Alfonso el Sabio, en la *Partida* LVII, en la que prohíbe expresamente la caza a los religiosos "porque produce mucho desasosiego", y ello iría, sin duda, contra el clima monástico de una vida para la oración. Aquí podríamos enclavar las escenas de la *caza de liebres con perros*, del *ciervo* y con *halcón* (Figs. 7-9).

Sin embargo también es muy interesante, respecto a la caza del ciervo, la interpretación moralizadora de raíz bíblica que recoge el mundo medieval de que "el ciervo cuando es perseguido huye de los caminos fáciles y se va por los abruptos para que no le alcancen... Así debe de hacer el hombre para huir de las tentaciones, acudir a la penitencia". Todo ello – como las leyes del rey Sabio– muy recomendable para la vida monacal de San Baudelio.

¿Debemos interpretar, también, como la representación de un cazador, a la figura que aparece con escudo y lanza en San Baudelio? (Figs. 10-11), o ¿habría de interpretarse como un temprano Hércules cristianado o un caballero cristiano en lucha con algún animal del bestiario que simbolizara un vicio? En cualquier caso no interrumpiría el sentido de mensaje didáctico moralizador dirigido a los monjes que preside la decoración de San Baudelio de Berlanga.

Figuras 7-9. *Escenas de caza* (liebres – ciervo – halcón). San Baudelio de Berlanga (s. XII). Madrid, Museo del Prado.

Figura 10. Reconstrucción de las pinturas de San Baudelio de Berlanga: *Vida de Cristo*, *Hombre con escudo y lanza* y *camello*.

Figura 11: Hombre con escudo y lanza (s. XII). Madrid, Museo del Prado.

Figura 12: *Camello* (s. XII). Madrid, Museo del Prado.

Otros dos animales muy presentes en miniaturas y sillerías de coro se hallan representados y enfrentados en la reproducción ideal de la iglesia de San Baudelio llevada a cabo por Cook (Fig. 6). Se trata de un *elefante* y de un *oso*. El primero, que aparece adornado con una torre sobre sus lomos, responde al que se halla descrito en el *Libro de los Macabeos* "Sobre cada una de estas bestias había una fuerte torre de madera, que servía de defensa" y "Eliazar hijo de Saura, observó un elefante que iba enjaezado". Así aparece en las ediciones miniadas del *Roman de Alexander* y de otras miniaturas, así como en ejemplos de sillerías de coro como la de Ciudad Rodrigo, Zamora, etc. San Isidoro en sus *Etimologías*, resalta su cualidad de "fortaleza", y basándose en ella y en su naturaleza poco concupiscente, los *Bestiarios* medievales lo identifican con la "pureza". Todo lo contrario simboliza el *oso*, quien, según San Agustín (Sermón CLXXIX) simboliza al demonio, porque David luchó contra ellos como una prefiguración de

Cristo luchando contra la tentación del diablo. El oso es también símbolo de los placeres pasajeros – por su predilección por los "madroños", fruta representativa de la fugacidad de los placeres sensuales "porque en cuanto es comida pasa su sabor". Recordemos que esta fruta dio nombre al *Jardín de las Delicias*, del Bosco, como el tríptico del "Madroño".

Otro animal se ha conservado de las primitivas tablas que decoraban San Baudelio de Berlanga, el *camello* (Fig. 12), a quien también San Agustín pone en relación con las virtudes de la austeridad o abstinencia, docilidad y humildad, virtudes que, como en los casos anteriores, deben hacer suyas los monjes.

Analizando todo el simbolismo de las pinturas de la parte baja, observamos, que todas ellas hacen referencia a las virtudes que deben adornar al religioso: Oración, recogimiento (no caza), fortaleza, castidad, abstinencia y humildad, frente a la lujuria y al demonio contra los que hay que luchar.

No son, pues, contrapuestos los temas de las pinturas altas y las bajas de San Baudelio, sino que ambas se complementan en el mensaje didáctico moralizador –con carácter atemporal– que la iglesia permitía como "catecismo moral", dentro de sus recintos sagrados. Todo ello responde al contenido bíblico en el que los sucesos históricos, los refranes, fábulas, alegorías y bestiarios alternan con la vida de Cristo.

Con este dualismo –del que San Baudelio sería un ejemplo muy temprano– se pretencía conducir al monje y al cristiano, de cualquier estamento social, hacia una vida más consecuente a través de los ejemplos a seguir: vida de Cristo; de los ejemplos a no seguir: cacerías, juegos y vicios y, a aprender a luchar contra todo lo que se oponga a ello.

El programa de San Baudelio desarrollado en lugar preeminente de la iglesia, se va reduciendo posteriormente, en otras manifestaciones artísticas, a lugares menos visibles. Si en San Baudelio sobresale la espectacularidad de las imágenes, en los artesonados, miniaturas y sillerías de coro destaca la capacidad de abstracción del artista para representar en un pequeño espacio el momento importante de una larga historia, ganando también en la diversidad y riqueza de las mismas.

## Bibliografía

BUENDÍA, J. R.: *El Prado Básico*. Madrid, 1973, p. 78-77.

COOK, W. W.: "San Baudelio de Berlanga", *Art Bulletin*, 1930, p. 1-24.

GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura románica en Castilla*. Madrid, 1854.

GUARDIA, M.: *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga*. Soria, 1980.

MATEO GÓMEZ, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española: Las sillerías de coro*. Madrid, 1979.

YARZA, J.: "La pintura medieval española" en *La Pintura Española*. Milán, Barcelona, 1995, vol. I, p. 51-52.

ZOZAYA, J.: "Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Berlanga", *Cuadernos de la Alhambra*, 1976, p. 307-338.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# EL MONASTERIO DE SAN CLEMENTE EL REAL (TOLEDO). EL PAPEL DE LA MUJER EN SU HISTORIA, ARTE, ARQUITECTURA Y VIDA COTIDIANA

JUAN TEJELA JUEZ
Universidad CEU-San Pablo. Escuela Politécnica Superior

## Introducción

El Convento se conoce con las siguientes denominaciones: San Clemente, San Clemente de Toledo y San Clemente el Real.

Estamos ante uno de los conventos, más antiguos de la ciudad, fundado en el siglo XII.

La impresión que se desprende de una primera visión del conjunto, es que el Convento es una "pequeña ciudad", un tanto anárquica; existe cierta dificultad en la localización de una serie de patrones generadores de los espacios. Asimismo, el edificio constituye lo que llamaríamos una "caja de sorpresas" por la cantidad de elementos ocultos en los muros, añadidos y en obras que se han ejecutado a lo largo de su historia. Nos hemos encontrado desde una "cisterna romana" hasta una "arquería mudéjar", restos del Palacio de los Cervatos, así como algunos elementos decorativos, etc. Sin duda, quedan muchas cosas por descubrir, ocultas entre sus gruesos muros, en los subsuelos, en rincones no localizados, etc.

He tenido la suerte de trabajar durante varios años, desde 1994, en el mismo. He realizado levantamientos de sus estancias, he ido descubriendo cada una de ellas con un aire un tanto misterioso: habitaciones llenas de imágenes, cuadros y otros objetos; Sala de las Infantas (ya sabremos el porqué de esta denominación), Sala de "Santos Rotos" (imágenes de Niños Jesús amontonados); llegué a descubrir una celda con su "cocinita" e, incluso, he visto una letrina medieval en una zona muy alejada de los espacios más vividos.

## Objetivos

El principal objetivo es dar a conocer el Convento de San Clemente; no quería dejar pasar la oportunidad que me brindan las "XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte" del CSIC con la presente Comunicación para hablar de *El papel de la mujer en su historia, arte, arquitectura y vida cotidiana*.

Cuando digo dar a conocer, no sólo me refiero, a sus aspectos históricos, arquitectónicos y artísticos, que son las más conocidos, aunque tampoco demasiado, ya que la bibliografía no es muy extensa. Quiero dar a conocer, sobre todo, a las mujeres que por allí han pasado, desde reinas o mujeres ilustres; las Infantas que vivieron en el convento, varios años, y que una de ellas

hemos admirado en el cuadro de Goya (duquesa de Chinchón) y, especialmente, a las monjas que durante siglos han luchado y luchan para que el edificio se mantenga en buen estado y nos brindan la oportunidad de poderlo contemplar.

A este esfuerzo que nos referimos es muy grande, como lo puedo atestiguar, y me gustaría que esta Comunicación sea como un homenaje a estas mujeres.

## Aproximación a San Clemente

El Convento se localiza en una de las zonas más altas de la ciudad; justo antes de comenzar la pendiente que lleva a la "Puerta del Cambrón". Se encuentra situado entre una serie de edificios singulares. Enfrente se encuentra el "Museo de los Concilios y de la Cultura Visigótica", antigua Iglesia de San Román, amalgama de visigótico, árabe y mudéjar. La renacentista Iglesia de San Ildefonso, el Monasterio de Santo Domingo el Antiguo y la Iglesia de San Pedro Mártir, donde se encuentra enterrado el poeta Garcilaso de la Vega.

El lugar históricamente, tiene una antigua tradición espiritual: "El sitio de este real Monasterio, es entre las parroquias de Santa Leocadia y San Román, las dos más antiguas de Toledo, en lo más alto de la ciudad, bañado de ayres frescos, limpios, muy saludables y apacibles" (YEPES. "Crónica general de la Orden de San Benito". Referencia de Yañez Damián)

Ocupa una gran manzana, que da a las cuatro orientaciones, tiene una forma pentagonal. Ocupa una superficie de 4.700 $m^2$. El solar tiene una fuerte pendiente, teniendo el punto más alto entre las calles de San Román y la Plaza de Padilla.

La propiedad del edificio es de las Monjas Bernardas o del Císter de San Clemente. Actualmente, la comunidad la forman 16 monjas; bastante mayores, actualmente hay tres jóvenes, que proceden de otros países.

Además del uso conventual, hay otros usos muy distintos. En la zona norte, la parte que da a las Plazas de Santa Eulalia y Padilla, y de San Román, está alquilado, como viviendas; últimamente se ha cedido otra zona, por un cierto período de tiempo, a la Diputación y lo han adaptado como espacio de diversas actividades: formativas, culturales, etc.

Es realmente difícil poder realizar una descripción general, y a la vez exhaustiva, del edificio, por su complejidad. Esta radica en su tamaño, la gran cantidad de niveles y subniveles y, sobre todo, por su anárquica distribución. A esto hay que sumar la gran cantidad de espacios inaccesibles, por su mal estado, y otros que sirven de lugares de almacenaje de enseres o elementos inservibles.

Los espacios vacíos, claustros o patios, ordenan las distintas zonas, en razón de su jerarquía de uso. Otro elemento ordenador son los filtros: vestíbulos, rejas, tornos, etc. que separan la clausura del resto de los espacios de uso más público.

El convento tiene la entrada principal en la esquina inferior de la calle de San Clemente; dicha entrada se hace por medio de un gran zaguán al cual da la portería, en un nivel superior se accede a la clausura. El citado acceso está rematado por la imagen de San Clemente el patrón del convento (Fig. 1).

Ya hemos comentado, que en el año 1994 comenzamos a trabajar en el convento, ejecutando obras de restauración de interés: zaguán, sacristía, biblioteca, claustro del refectorio, escalera principal, refectorio y consolidación de la arquería mudéjar. Actualmente, se está finalizando la obra de rehabilitación y adecuación de los sótanos para museo. En este mismo año, se ha redactado el proyecto de restauración del claustro procesional y recuperación de su jardín que esperemos se inicie la obra en el año próximo.

Figura 1. Puerta de acceso al Convento de San Clemente.

## Referencias históricas

Las referencias históricas del convento de San Clemente son muy similares a otras que se refieren a este tipo de edificios, sobre todo las relacionadas con la Orden del Císter.

El origen de su fundación no está confirmado. Se puede suponer que en un principio se fundó en los arrabales de la ciudad, junto al puente de San Martín; trasladándose al interior, en fecha desconocida. Este hecho se le atribuye a Alfonso VI, a fines del siglo XI. Parece ser que en 1.109, ya existía la comunidad, observando la Regla benedictina.

Carmen Torroja dice que "la carta de donación está fechada el día 1 de enero de la era de 1147, o sea, del año 1109 después de Cristo. El original se perdió, quizás en el incendio de 1790, pero existen extractos y copias de épocas distintas"[1]. Otro documento nos habla de que en 1137, se concede a los mozárabes, castellanos y francos de Toledo que no paguen portazgo a la entrada y salida de la ciudad, ni en todo su reino. De este privilegio se beneficiaba el monasterio por su condición de vecino.

[1] TORROJA MENÉNDEZ, Carmen. *Catálogo del archivo del Monasterio de San Clemente de Toledo* (1141-1900). Madrid 1973.

Desde el principio, gozó de una serie de propiedades que reportaban grandes beneficios económicos. Miguel Midiz, concedió a las monjas la posesión de Azután, con castillo y coto redondo, a orillas del Tajo y próximo a Talavera; que a su vez la había recibido de Alfonso VII en 1135. Dicha propiedad fue ampliada en sucesivas ocasiones[2].

El traslado al interior de la ciudad debió realizarse a finales del s. XII; pues en 1203 la reina doña Leonor, esposa de Alfonso VIII, representada por don Aparicio, su camarero, compra por 700 mizcales la casa que había sido del alguacil Feliz Sánchez, en la colación de San Román, para donarla al monasterio.

El cambio de Orden, al Císter, la realiza el mencionado rey. Este mismo hecho sucede en muchos monasterios, tanto masculinos como femeninos. Este rey confirma todos los bienes y donaciones, aumentando los de sus antecesores: Alfonso VII y Sancho III. El documento de autorización del Arzobispado y Cabildo toledano, tiene fecha de 20 de febrero de 1175.

Tras un largo período de silencio, en 1202, Alfonso VIII concede al convento, el goce de la inmunidad y exención de alcabalas, en pago de haber tomado parte de las casas, solares y cementerio que éste tenía en Talavera para la edificación del alcázar. Concesión ésta de notable importancia por la creciente actividad económica del mismo, que desde mediados del siglo anterior acumulaba bienes, rústicos y urbanos en Talavera. Al año siguiente concedía la libertad de paso para los ganados de San Clemente por todo el reino, como los suyos propios, y confirmaba la libertad de portazgo de las cosas del Monasterio.

El convento tuvo cierto poder, gran riqueza y fue muy favorecido por los reyes. Durante un tiempo, no muy largo, fue eximido de la jurisdicción del Arzobispado de Toledo.

Alfonso X, rey desde junio 1252, había nacido en Toledo el 23 de noviembre de 1221, festividad de San Clemente. Ambas circunstancias le hicieron devoto del Santo y protector del convento toledano, como él recuerda de forma insistente en los privilegios que le concede o confirma. El rey Alfonso X, les concedió los baños que tenía en el arrabal de Toledo, a fin de obtener beneficios; que representaban una saneada fuente de ingresos. Otros ingresos proceden de los bienes urbanos, que en gran número ha ido acumulando y que, con el paso del tiempo, serán la mayor fuente de sus rentas.

Otros muchos reyes siguieron el ejemplo de sus antecesores. Así Alfonso X y Fernando IV, concedieron cantidades en metálico. Enrique IV, les donó varias casas en la ciudad.

Es curioso el privilegio que obtuvieron en 1263, de la construcción de un puente de madera, sobre el Tajo, para el paso de rebaños, cobrando en especie el paso por él. Asimismo, tenían una barca que les producía buenos ingresos.

En 1557 se produjo un incendio muy grande, que afectó a muchos edificios pero años más tarde se logró restaurar.

El convento contó con un gran número de religiosas, llegando en algún momento a tener 200. Esto se puede observar por el gran tamaño del Coro, Refectorio y Sala Capitular; incluso en el Coro entraban por turnos ya que el número de monjas superaba el número de sitiales. En concreto, en 1829 había 180 religiosas.

San Clemente, como la mayoría de los conventos femeninos, fue respetado por la Desamortización. Por tanto su función se ha cumplido siempre, desde su fundación hasta hoy día.

El convento sufrió daños importantes durante la Guerra Civil, tanto en sus edificaciones como en sus condiciones económicas. Cayeron varias bombas, arruinando muchos de sus locales e incluso murieron algunas de sus religiosas. Tardaron muchos años las monjas en poder reconstruirlo.

---

[2] VIZUETE MENDOZA J.C. *El Monasterio de San Clemente en la Edad Media.* Anales Toledanos. Vol XXX. Toledo 1993.

La abadesa y sus monjas han demostrado, a lo largo de la historia, gran capacidad para adaptarse a las circunstancias, defendiendo sus intereses y trabajando por mantener su comunidad, a lo largo del tiempo, como demostraremos más adelante.

## Su arquitectura. Etapas constructivas

El Convento fue construido en tiempos de Alfonso X el Sabio (1221-1284), siendo uno de los más primitivos de la ciudad. No hay datos concretos sobre su fecha de construcción ni de las posibles obras de reforma y de ampliación que se han llevado a cabo en él. Estas obras han quedado reflejadas en los distintos estilos arquitectónicos que podemos contemplar (Fig. 2). A continuación, vamos a realizar una descripción, detallada de las mismas.

*Zaguán.* Corresponde a la entrada principal a la clausura. Es un espacio de gran interés por su juego de desniveles; desde el nivel superior se pasa a la misma. El techo es a base de vigas de madera sobre canecillos, muy labrados, sobre las que apoya el artesonado. Tiene una bonita decoración en la escalera y en el zócalo de la entreplanta; a base de azulejos. Fue objeto de una importante rehabilitación: pavimentos, paredes, artesonado, instalaciones, etc. El espacio se dividió en dos por medio de una artística reja, para que se viera desde la calle sin acceder al mismo.

*Los Sótanos.* Es una de las partes más antiguas, hacia el s. XIV, corresponde a los sótanos que se sitúan en la zona central, debajo del Refectorio y la cocina. Esta zona es la cimentación de la planta superior, de arcos apuntados, en sentido longitudinal. Sobre éstos apoyan unas bóvedas de cañón de ladrillo, en el sentido transversal. Debajo del Claustro pequeño, hay otra zona cubierta de bóvedas de cañón; apoyadas en gruesos muros, perpendiculares a la c/ San Clemente; esta es la zona objeto de la obra de rehabilitación y adaptación para museo.

*Refectorio.* Se trata de una impresionantes estancia rectangular, dividida en dos tramos desiguales. El menor es casi cuadrado. Sus dimensiones totales (en metros) son las siguientes: 22,62, 5,67 y 6,11.

Se trata de uno de los espacios más singulares del edificio. Se accede desde la cocina y desde el Claustro pequeño. En el amplio espacio, tratado con sobriedad, destaca la techumbre plana de madera o alfarge que conserva su decoración pintada, a base de policromía. Destacan los escudos de León, Castilla y Suabia; dichos escudos nos sitúan antes de la unión de Castilla y León, hacia 1230. El Refectorio se puede datar a finales del siglo XIII o principios del XIV[3].

La techumbre y los arcos quedaron ocultos en unas obras que se llevaron a cabo en el siglo XVI. El techo quedó visible debido a la explosión de las bombas que cayeron en la Guerra Civil y que desplomaron el cañizo.

El espacio más pequeño, casi cuadrado, se cubre por una bóveda de crucería. Los nervios de la misma son de ladrillo visto y se rematan en su parte inferior por unas consolas decoradas con animales fantásticos. Ambos espacios se limitan por un arco de medio punto que se remata por un elemento decorativo, muy sencillo, formado por unos desdibujados guerreros que soportan un escudo.

En el año 2003, en el mes de agosto, las monjas realizan unas obras de acondicionamiento en la zona de la cocina. Se abrieron unos huecos en el grueso muro que comunica con el refectorio,

[3] MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Los Conventos de Toledo*. 1990/ *Mudéjar toledano, palacios y conventos, 1980.*

Figura 2. Planos. Autor: Juan Tejela Juez (1994).

Figura 3. Refectorio.

que es el mismo que se alinea con el Patio, para hacer una alacena. Con motivo de dicha obra se encontraron unos rastros del primer arco que hemos denominado "califal" que luego se continuó con el resto de otros dos arcos mudéjares. Los distintos arcos están enmarcados por machones de ladrillo visto, con los mechinales totalmente localizables y visibles. Un gran dintel de madera se apoya en la parte superior de los citados machones; dicho dintel está en buen estado de conservación, en general.

Era necesario realizar una intervención que realzara todo el conjunto. Dicha intervención incorporó los arcos descubiertos; constituyendo éstos un espacio de transición entre el Refectorio y la cocina. Sin duda la citada arquería debía formar parte del edificio primitivo y que luego se quedó oculta en una de las tantas obras que se hicieron en el edificio. El objeto de la intervención era realzar sus elementos constructivos y darle más valor a sus elementos de acabado: pavimentos, zócalo de azulejos, resto de paramentos verticales, puesta al día de las instalaciones de electricidad, alumbrado, calefacción, contra-incendios, etc. (Fig. 3).

*Los Claustros.* El pequeño o Claustro del Refectorio, es rectangular; tiene cuatro y cinco tramos, respectivamente. Tiene una doble arquería en sus extremos más cortos. El nivel inferior se compone de arcos, moldurados, de medio punto de piedra granítica que voltean sobre columnas dóricas cilíndricas, apoyadas directamente sobre el pavimento. Las enjutas de los arcos de ladrillo visto, están decoradas con un sencillo triángulo curvo situado en el centro. En los testeros más cortos se duplican los arcos.

Figura 4. Claustro procesional.

Se debió construir a finales del s. XVI o principios del s. XVII, y el maestro fue José Ortega. Este Claustro fue objeto de su rehabilitación, en el año 2001. Está situado sobre uno de los espacios destinados a futuro museo. La obra consistió en la impermeabilización, recogida de agua y canalizaciones, pavimentación con mármol blanco y bandas de granito abujardado, en las zonas de circulación. Asimismo, se repararon los huecos de ventilación que comunican con los sótanos.

El Claustro Procesional, cuadrado de siete tramos, tiene un gran espacio central ajardinado, un tanto desordenado: palmeras, cipreses, plantas ornamentales y arbustos. El nivel inferior se compone de sencillos arcos de medio punto que apoyan sobre columnas, de gran gálibo y rematadas con capiteles dóricos. Éstas se apoyan sobre un murete corrido abierto en dos de sus extremos. El nivel superior arquitrabado apoya en columnas similares a las inferiores, sobre basas cuadradas. Éste se puede fechar hacia el siglo XVI; algo anterior al pequeño. El espacio central ajardinado, bastante desordenado y debido al riego produce problemas de humedad a los muros perimetrales. Este año se ha redactado un proyecto para su restauración y recuperación de su jardín (Fig. 4).

*Sala Capitular.* Es de planta rectangular y es un buen ejemplo de arte morisco-renaciente toledano. Destacan el alfarje y la solería. El alfarje está realizado a base de grandes vigas de madera apoyadas sobre canecillos, todo ello decorado en colores negros, blancos y ocres. Debe ser del s. XVI.

Figura 5. Portada de la Iglesia. Autor: Alonso de Covarrubias.

El pavimento es una composición de azulejos y de piezas de barro. El dibujo es espléndido basado en elementos geométricos; con un gran dibujo central y grecas perimetrales. También lleva un zócalo, rodeando los asientos perimetrales muy similares al pavimento.

Destacan los sillones del mismo material y el retablo frontal; con una bonita imagen de Cristo crucificado.

Otro sillón similar a los anteriores se encuentra en la zona de acceso a la clausura, al lado del torno.

*Iglesia.* Es uno de los edificios más destacables (Fig. 5). Su traza, a pesar de sucesivas modificaciones, así como la portada se deben a Alonso de Covarrubias. Es de una sola nave, tiene tres tramos de bóvedas de crucería estrellada. Entre los nervios y en las arandelas hay decoración plateresca. Los arcos torales llevan ornamentación renacentista. El ábside poligonal, de la primera mitad del s. XVI, tiene añadidos posteriores. Destacan en su interior el retablo y altares; tanto por sus esculturas como por sus pinturas.

Según García Rey, la obra de cantería de la Capilla Mayor se termina hacia 1541. Pero un incendio, habido en 1556 obligó a Covarrubias a restaurarla. Pero, lo realmente interesante es su Portada; se trata de uno de los ejemplos del arte religioso renacentista. Es de piedra blanca y consta

de dos cuerpos. El inferior está formado por dos columnas ornamentadas con bonitos relieves y los típicos adornos renacentistas; grutescos, querubines, etc. Las enjutas están ocupadas por dos relieves de dos guerreros cubiertos con casco. El superior está formado por tres hornacinas con San Clemente, en el centro y a los lados San Bernardo y San Benito; las flanquean dos escudos imperiales, cerrando dos candeleros. Remata todo ello un tondo, con finas guirnaldas, que enmarcan una Imagen de la Virgen y el Niño. En esta composición Covarrubias consiguió uno de los mejores ejemplos del plateresco toledano. Está un poco descuidada; ya que algunas imágenes están muy estropeadas y toda ella está enmarcada en un grueso enfoscado que la hace perder relieve y contraste sobre el ladrillo de fondo.

En la hornacina del evangelio se encuentra el sepulcro de Don Fernando, hijo de Alfonso VII.

*El Coro de Monjas.* Se comunica por dos rejas laterales, flanqueando un altar, con la Iglesia. Es un espacio de una sola nave, cubierto con bóvedas de crucería con una decoración ya de finales del s. XVI o comienzos del s. XVII. Destaca la sillería y, sobre todo, la silla abacial con el típico bastón de la autoridad de la abadesa; su autor fue Felipe Vigarny. Son interesantes los altares. Destaca su gran tamaño, tan grande como la Iglesia; recordemos que sirvió, en alguna época para 200 monjas.

*Las Portadas.* Ya hemos hablado de la portada de la iglesia, que sin duda es la más notable. Pero no conviene dejar de lado a la que se encuentra en la esquina opuesta a aquélla y que da acceso al convento; también es renacentista. Se compone de un entablamento, con un arquitrabe marcado que descansa sobre columnas apilastradas, jónicas, que apoyan sobre basas poco molduradas. La parte superior consta de un frontón partido que acoge una hornacina, con una imagen de San Clemente, Papa; rematada con un marcado frontón. Todo ello se corona con tres pequeños piramidiones, con bolas. Dos de éstos, más grandes, flanquean la hornacina. Todo ello está realizado con piedra granítica, finalmente trazada (Fig. 1).

*Aljibes.* Merecen, especial atención, los ocho aljibes que se pueden localizar en el Convento; no ha sido posible comprobar el origen del agua, así como sus caudales. Esta capacidad de poder acumular agua nos demuestra, una vez más, el gran número de habitantes que tenía el edificio, en su época de esplendor, y su autosuficiencia. Las obras que se realizaron para construir algunos de ellos, están registradas en varios de los documentos de su archivo.

## Contenido artístico

El convento de San Clemente es uno de los pocos que ha logrado mantener con la atención y el cariño de sus monjas, el legado artístico, que ha recibido a lo largo de los tiempos. La mayoría de estas piezas están catalogadas, y se aprecian y cuidan.

Además de los retablos, altares de la Iglesia, del Coro y de la Sala Capitular; hay unos frescos, algunos restaurados, en el Refectorio, que representan santos y reyes.

Por todo el edificio, hay obras de arte: altares en el Claustro Procesional, escalera principal, Sala Audiencia y en otras salas hay una gran cantidad de pinturas, de interés.

Asimismo, hay una buena colección de imágenes, orfebrería, alhajas, relicarios y ornamentos sagrados. También hay una serie de tejidos muy singulares. Está depositado el Terno del Monasterio de Santa María de Valdeiglesias, obra de Molero y fechado en 1774[4]. Tienen gran importancia dos trajes de la Virgen, que fueron en su tiempo trajes reales, de los que hablaremos más adelante.

[4] YÁNEZ NEIRA, Damián. *San Clemente de Toledo (1175-1975)*. Cistercium nº 139 (1975).

Algunos elementos decorativos forman parte de su arquitectura: vigas de madera, ménsulas de apoyo, artesonados y azulejos, etc. Destacan, sobre todo, los artesonados del refectorio, sala capitular y sacristía, bellamente policromados éstos dos últimos. De entre ellos los que son muy interesantes, aunque están muy poco valorados, son las yeserías, del Claustro procesional: el alfiz de la puerta de la lavandería; suponemos que, primitivamente, debía ser un espacio importante; en la puerta aneja, hay otra decoración. Es un dibujo de líneas que componen una serie de cuadrados que alternan con cruces. Asimismo, hay otra decoración similar que enmarca una bonita Anunciación, cerrada con una puerta de barrotes de madera, en la galería norte. Asimismo, en uno de los altares del mencionado Claustro, al lado de la sala capitular, el único que tiene una tabla representando a Cristo, se han descubierto unos elementos ornamentales que serán objeto de una futura restauración artística.

Conviene destacar la inmensa documentación que se conserva en su Archivo. En 1899 se vendieron 280 pergaminos árabes al Archivo Histórico Nacional. A pesar de ello queda en él más de seiscientos pergaminos, que encierran noticias desde mediados del s. XII hasta el XVIII y que han sido catalogados recientemente por Carmen Torroja.

La declaración de B.I.C. es muy reciente. Se incoó expediente de declaración, publicado en el Diario Oficial de Castilla-La Mancha, con fecha de 21 de enero de 1994. Finalmente, se le declara Bien de Interés Cultural, por el decreto de 145/1994 de 20 de diciembre de 1994, con fecha de publicación el 27 de enero de 1995.

## El papel de la mujer

Después de este recorrido por su historia y su arquitectura, vamos a abordar el verdadero objeto de la Comunicación que es comprobar *la trascendencia del papel de la mujer en San Clemente en su historia, arte, arquitectura y vida cotidiana.*

*El ingreso en la Orden.* Para ingresar eran precisas las siguientes condiciones: autoridad eclesiástica que entregaba el hábito; dote económica; partida de bautismo; expediente de limpieza. *Para ingresar en San Clemente como religiosa de coro y velo negro debería instruirse el correspondiente expediente de limpieza de sangre, que tenían los cristianos viejos, limpios de toda mala raza de moros, judíos, herejes, ni de otra secta.* Lo instruía la abadesa a petición de los padres o tutores.

*Reinas Fundadoras.* Es en 1175 cuando se produce el cambio de las monjas de San Clemente, de la orden benedictina a la del Císter. Las monjas querían adscribirse a la nueva orden que era mucho más sobria y rigurosa, espiritualmente, para ello se valieron de cualquier medio para conseguirlo. Como ya hemos comentado, anteriormente, fue el rey Alfonso VIII el que impulsó el cambio, como ya lo había hecho en el monasterio de Cañas (Rioja).

Alfonso VIII y su esposa Leonor de Plantagenet (1161-1214), conocida como Leonor de Inglaterra. Se casó a la edad de 9 años con el que luego sería coronado a los 12 años, el vencedor de las Navas de Tolosa. Fueron los fundadores de las Huelgas de Burgos (1180), para entonces ya habían fundado: Santa María de Perales, Santa María de Hazas, Santa María de la Asunción de Cañas, Santa María de Herce y San Clemente[5]. Tuvieron 12 hijos y la pequeña, Constanza, llegó a ser abadesa de las Huelgas. Este lugar fue elegido por los esposos reales como su lugar de enterramiento (1214); entre la muerte de ambos hubo tres semanas de diferencia. Posteriormente, las Huelgas fue Panteón Real.

[5] Reales Sitios. Año XXIV nº 92 (2º trimestre 1987).

Como ya dijimos al hablar de la fundación del convento, la reina Leonor participó en la misma.

No hay datos precisos entre la relación entre Beatriz de Suabia, esposa de San Fernando y el convento. Pero en el alfarje del refectorio aparecen los escudos de los dos: hay medallones entrelazados, en cuyo interior figuran los escudos de Castilla, León y Suabia (águila negra) con inscripciones en árabe. Dicho artesonado hay que fecharlo entre 1230 (año de la unión de Castilla y León) y 1235 (año de la muerte de doña Beatriz). Recordemos que Alfonso X, rey desde junio 1252, había nacido en Toledo el 23 de noviembre de 1221, festividad de San Clemente, un año después del matrimonio de sus padres, lo que le hizo ser protector del convento; sin duda esta familia tuvo una estrecha relación con el mismo.

*Niñas.* En este convento como en muchos otros entraron en su comunidad, mujeres jóvenes, más bien niñas: Isabel Bazán Manrique que ingresó a los 7 años, de ella hablaremos más adelante. Isabel de Ayala y Manrique que ingresó en San Clemente a los cuatro años (1645), viviendo en el convento con su tía doña Juana de la Cueva, toma el hábito en 1658 y muere a los 20 años de edad (1661).

*Trajes Reales.* Se cuenta que durante la estancia de Felipe II en Toledo, la reina Isabel de Valois (+ 1568), su segunda esposa y su hija, Isabel Clara Eugenia, donaron unos magníficos trajes. Uno de ellos es de terciopelo rojo, bordado en oro, plata y lentejuelas, formando composiciones florales de la flor de lis y el otro en verde y dorado, con motivos florales, pertenecientes a cada una de ellas respectivamente[6]. Ambos trajes se adaptaron para vestir a la Virgen del Rosario que está en el Coro de monjas; una parte del traje verde se empleó para hacer un vestidito para el Niño Jesús. Ambos trajes se expusieron en la Exposición sobre "Felipe II" que hubo en el Escorial (1998) (Fig. 6).

*Visitas Reales.* Según el *Libro de Recibimientos y Profesiones de las Monjas,* se produjeron las siguientes visitas: El 23 de mayo de 1655, entró en la clausura María de Austria, acompañada del cardenal Pascual de Aragón, repitiendo las visitas en tres ocasiones[7]; Doña Cristina de Borbón acompañada de su esposo el duque de Riansares y de sus hijas la marquesa de Vista Alegre y la condesa de Castillejos, visitaron el convento, con un séquito importante el 21 de abril de 1835 y María Cristina de Habsburgo y Lorena, madre de Alfonso XIII, en enero de 1928.

*Monjas Célebres.* Algunas personas destacadas o incluso nobles formaron parte de su comunidad; muchas de ellas fueron personas nobles y adineradas, que daban buenas dotes al profesar.

Isabel Bazán Manrique (+1670), que entró de niña, era hija de Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz y de Guiomar Manrique. Aportó 1.000 ducados de dote en 1645, cuando lo habitual era 350 ducados. Su padre fue un marino muy destacado con Felipe II, sobre todo en la batalla de Lepanto. En su memoria, hay una estatua que lo representa, presidiendo la Plaza de la Villa de Madrid. Fue el constructor del Palacio de Viso del Marqués (19 km. de Santa Cruz de Mudela), comenzado en 1564 y actualmente está instalado el Archivo de la Marina. En el Coro de Monjas, hay una lauda sepulcral en mármol que hace referencia a su enterramiento en dicho espacio.

Otro caso fue el de sor Ursula Catalina de la Cruz, hija de Felipe IV que falleció en 1733; se conservan unos paños mortuorios de su estancia en San Clemente.

---

[6] Según las circunstancias de la donación, no encajan las fechas. La reina murió en 1568, dos años después del nacimiento de Isabel Clara Eugenia y un año después del de Catalina-Micaela.

[7] No coinciden las fechas; María de Austria (1606-1646), hija de Felipe III y de Margarita de Austria y hermana de Felipe IV. Se casó con Fernando III de Hamburgo que fue rey de Hungría y Bohemia, y más tarde, emperador de Alemania.

Figura 6. Traje de Isabel de Valois, según se presentó en el Exposición de Felipe II (El Escorial 1998). (Foto cedida por la Comunidad de San Clemente)

*Abadesas.* Vamos a hacer una breve referencia a algunas de sus abadesas. Doña Madre, bajo su mandato, 1160 a 1192, se adscribió el convento al Císter. Doña Sancha Díaz de Cervatos, hacia 1130. Debía pertenecer a la familia de los Cervatos, nobles medievales. En una parte del convento, en la zona norte del edificio que da a la plaza de Padilla, se encuentra unas estancias muy deterioradas, unidas a la Lavandería que debían pertenecer al Palacio de los Cervatos. Se puede ver en un rincón una viga policromada con dos cervatillos rodeados de ocho cruces de San Andrés y muy próxima a un artesonado muy interesante. Doña Constanza Barroso, que vivió hacia la mitad del siglo XVI. Años después de su muerte apareció su cuerpo incorrupto; las religiosas se repartieron sus hábitos como reliquias. Doña Beatriz de Guzmán, en su época se construyó el Claustro Procesional (grande) finalizándose la obra en 1604.

*La Disconformidad de las Monjas.* El distinto enfoque en el planteamiento de aplicación de las disposiciones del Concilio de Trento provocó unos años de inquietud y casi "rebeldía" entre las

monjas (1572-1585). El hecho comenzó por la finalización del período trienal del cargo de Abadesa de doña Beatriz Pacheco del Castro (1572), que se la obliga a abandonar el cargo y la comunidad. Al no estar de acuerdo con ello y por la elección de la nueva abadesa, se trajo a otra de fuera (Aldonza de Navarra). Esta pequeña rebelión provocó que fueran exiliadas varias monjas y tuvo que intervenir hasta el propio rey Felipe II. Esta situación de desacuerdo con la elección de la abadesa se prolongó en varias ocasiones, ya que algunas de aquéllas al no estar de acuerdo con la elección fueron promoviendo impedimentos y retrasándolo hasta que tuvo que intervenir del nuevo el rey; éste impidió que fueran elegidas con carácter perpetuo, limitándose la duración del mandato; de esta manera se lograron acallar las críticas.

*Las Trece Venerables.* En el *Libro de Recibimientos y profesiones del año 1785* consta un acta titulada: *Descubrimiento de los trece cadáveres de religiosas venerables de este imperial monasterio y nuevo enterramiento que se les hizo, dónde, con qué motivo y en qué día, mes y año.* Este descubrimiento se hizo demoliendo una zona del coro que se había notado con cierto grado de deterioro. Se fueron descubriendo los distintos cadáveres; en algunos de ellos había unos pergaminos identificativos. Todos los restos estaban amortajados con el hábito de la orden, cogullas, tocas, etc. Se prepararon unos ataúdes para colocar los cuerpos que se pusieron en unos nichos, a ras del pavimento del coro (1 de febrero de 1785). El 6 de julio de 1908 se practicó acta de traslación de los trece cadáveres y durante tres días se estuvieron venerando. Finalmente reposan en la sala capitular, a partir de un nuevo traslado que se hizo en 28 de junio de 1911, con motivo del XXII Congreso Eucarístico Internacional.

*Infantas.* El Infante Don Luis de Borbón (1727-1785), hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, era un hombre muy interesado por la cultura; fue uno de los primeros personajes pintados por Goya. A los ocho años fue promovido como arzobispo de Toledo y Sevilla, y más tarde accedió al cardenalato. Carecía de vocación por lo que renunció a los cargos.

Pudo haber sido rey, a la muerte de su hermanastro Fernando VI, pero su hermano Carlos, abandonó el reino de Nápoles y ocupó el trono con el nombre de Carlos III. Mantuvo a su hermano Luis lejos de la corte; vivió en Velada, Cadalso de los Vidrios, Arenas de San Pedro y en Boadilla; fue un gran mecenas, construyó el actual Palacio, cuyo arquitecto fue Ventura Rodríguez [8].

Se casó en 1776 con una dama aragonesa, María Teresa de Vallabriga y Rozas, que al no ser noble, dio la oportunidad a Carlos III de mantenerle alejado de la corte. Tuvieron cuatro hijos, pero uno de ellos murió enseguida. A los nueve años de su matrimonio, fallece Don Luis. El rey concede a la viuda, 32 años más joven que su marido, el título de Condesa de Chinchón. La separó de sus hijos: María Luisa, María Teresa y Luis María y les puso bajo la protección del Cardenal Lorenzana.

El cardenal Lorenzana (1722-1804) era historiador, liturgista y humanista ilustrado. Eligió el convento de San Clemente en una visita, en agosto de 1785, para albergar allí durante 12 años, a las dos infantas, de seis y tres años; se las encomendó a una religiosa de acreditada conducta, María Teresa Franco del Corral. María Teresa salió en 1798 para contraer matrimonio con Manuel Godoy, el príncipe de la Paz; heredó los títulos de Condesa de Chinchón y marquesa de Boadilla. María Luisa lo hizo para acompañar a su hermano, D. Luis de Borbón, cardenal-arzobispo de Sevilla, y de Toledo en 1800. Éste último fue un personaje destacado; fue nombrado regente en 1809 y aprobó la Constitución en 1812.

[8] MACHÍN HAMANLAINEN, Carlos. *El Palacio del Infante Don Luis Antonio de Borbón*. Ayuntamiento de Boadilla del Monte. Delegación de Cultura.

Aún hoy día se conserva sobre la Sala Capitular una Sala, denominada de "las Infantas", donde ellas vivieran estos años; incluso existe una tribuna que da a la Iglesia, desde donde asistían a los oficios religiosos.

*Protagonismo de sus monjas en sus últimos años.* La Guerra Civil afectó a San Clemente: Se asaltó su edificio y se detuvo, por unos días, a sus moradoras, algunas se dispersaron: Madrid, Barcelona, etc. El 14 de agosto de 1935 fueron obligadas a salir del convento y vivieron como pudieron acogidas en distintas casas, trabajaron como asistentas o como enfermeras en el Hospital de Sangre. Se les anunció que el día 28 de septiembre iban a ser ejecutadas, pero el día antes se liberó la ciudad por las tropas nacionales y la orden de ejecución no se llevó a cabo[9]; Se expolió gran cantidad de su patrimonio: imágenes, reliquias cuadros, etc.; El edificio sufrió grandes desperfectos (12 de mayo de 1937): en el refectorio cayeron dos bombas; se desplomó un falso techo de cañizo, y se liberó el artesonado mudéjar, que durante muchos años había estado oculto. En dicho bombardeo, murieron dos monjas, las demás se habían refugiado en los sótanos; el coro de monjas, también se desplomó y se arruinaron sus bóvedas, sobre todo, las posteriores.

*Reconstrucción.* Entre 1950-1956, se inició el proceso de reconstrucción: Coro de monjas por la "Dirección General de Regiones Devastadas"; Refectorio por la "Dirección General de Bellas Artes", pero no se restauró el artesonado; hasta 2005 no se ha conseguido y se habilitaron una serie de edificaciones (dependencias de los criados de las Infantas) como viviendas, en la plaza de Padilla; hoy, todavía, siguen alquiladas.

*Vida Cotidiana.* Las monjas mantienen su *Horario Canónico*, impuesto por la Regla de San Bernardo. Los "oficios" y oraciones, marcan los cambios de actividad. A determinadas horas fijas, las mojas se reúnen para rezar, dando gracias a Dios o para presentarle las necesidades de los hombres: madrugada *Vigilias*, al amanecer *Laúdes*, al atardecer *Vísperas* y antes de acostarse, *Completas.*

- *Maitines:* levantarse 4,45
- *Laúdes*: oración 6,30
- *Prima*: eucaristía 8,00
- *Tercia*: desayuno 9,00
- *Sexta*: comida 13,30
- *Nona*: recreo 15,00
- *Vísperas*: cena 18,15
- *Completas*: acostarse 21,00

*Trabajan para su sustento:* Para paliar sus dificultades económicas, la comunidad concertó con la Universidad "Blas Tello", el montaje de una lavandería para lavar la ropa del citado centro. En una placa conmemorativa, se indica su inauguración por el, entonces príncipe, don Juan Carlos, en octubre de 1972, con la asistencia del Ministro Licinio de la Fuente. Durante varios años, cosieron tocados de novia para una empresa; era un trabajo duro y mal pagado y a mediados del año 2005, montaron un moderno obrador para fabricar pastas y, sobre todo, el mazapán, recuperando la antigua tradición de San Clemente; el primer mazapán toledano, *masa de pan*, se elaboró en sus hornos; inventado para conservar varios meses un alimento para superar la penuria producida, en

[9] SÁNCHEZ DOMINGO, Rafael. *El Imperial Monasterio de San Clemente de Toledo.* Editorial Azacanes. 2006.

la Península Ibérica, tras la batalla contra los árabes de Alfonso VIII, en las Navas de Tolosa de 1212[10].

## Conclusiones

San Clemente constituye uno de los conventos más antiguos de Toledo. Gran cantidad de su patrimonio histórico, arquitectónico, artístico y humano han llegado hasta nuestros días. Las mujeres, que por él han pasado, desde reinas, infantas, abadesas y monjas han tenido un importante papel en todos sus aspectos. En estos últimos años se está realizando una labor importante de restauración y difusión de su riqueza monumental, documental y artística.

[10] Conversaciones con la madre Rosario Cifuentes.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ARQUITECTURA Y PODER EN EL ESPACIO URBANO: EL CASO DE CUENCA (SIGLOS XV-XVIII)

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Analizamos aquí la apropiación del espacio urbano por los poderes político, económico y religioso, prestando una particular atención a la arquitectura civil y tomando como referencia de base el caso de la ciudad de Cuenca entre los siglos XV y XVIII. La habitual relación de confluencia de intereses o de rechazo entre los distintos grupos sociales, se ve condicionada en el centro histórico conquense por una variable de notable importancia, como es su topografía especialmente difícil. Este hecho de pura geografía física, que permite gozar todavía hoy de panorámicas urbanas de gran carácter histórico y visual (Figs. 1 y 2), ha generado en el tiempo importantes necesidades y tensiones entre esos grupos, así como soluciones arquitectónicas especialmente singulares. Desde el mismo momento de la conquista cristiana se ponen los fundamentos de una ocupación del espacio que cristalizará con la mayor plenitud en el siglo XVI. Luego llegará la decadencia económica del siglo XVII y la huida de la nobleza hacia la Corte, alterando de nuevo las ecuaciones del dominio urbano. En relación con todo lo dicho, se analizan determinados modelos ilustrativos de las principales líneas que abarca el tema propuesto: la iglesia y sus espacios dentro y fuera de los muros; un singular conflicto de poder entre obispos e inquisidores; la evolución de las grandes moradas nobiliarias; y la arquitectura de la burguesía y del artesanado en el contexto de la edificación popular.

Lo desconocemos casi todo de Cuenca en la época islámica, si exceptuamos la valiosa descripción de al-Sala[1], un poco anterior a la conquista cristiana de 1177, y los vestigios de corte defensivo que se conservan. Sería una ciudad pequeña aunque con dos importantes estructuras amuralladas: el que podemos denominar para entendernos castillo-alcazaba, en la zona más alta de la población, y el alcázar en el extremo opuesto del puntal rocoso flanqueado por los ríos Júcar y Huécar.

La información se acrecienta desde los primeros tiempos de la conquista cristiana. El rey Alfonso VIII centralizó en Cuenca las sedes episcopales visigóticas, y ello explica en su plano urbano el más importante conglomerado arquitectónico –catedral/palacio episcopal– que todavía hoy impone su masa en el centro histórico. La catedral ocupa el lugar más favorable, céntrico y ancho de toda la enrevesada topografía conquense[2]. Iría creciendo desde finales del siglo XII hasta

[1] ANTUÑA, M. M., "Campañas de los Almohades en España", *Religión y Cultura*, tomo XXIX, 1935, pp. 53-67 y 327-343; y tomo XXX, 1935, pp. 347-373.

[2] Sobre la catedral, PALOMO FERNÁNDEZ, G., *La catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas en la Baja Edad Media*. Diputación Provincial de Cuenca, 2002, 2 vols.

Figura 1. Cuenca desde el oeste en 1866.

Figura 2. Cuenca desde el barrio del Castillo en 1892.

avanzado el siglo XVI, llegando a ocupar en compacta masa el entero paraje existente entre la plaza de Santa María y la misma rasante de los acantilados dolomíticos de la hoz del Huécar. Desde la época fundacional, el palacio del obispo quedó emplazado en el costado meridional de la catedral, en sitio higiénico y soleado. Importantes vestigios conservados en el ala este, en el denominado Cuarto de San Julián, le conceden una antigüedad prácticamente equivalente a la de la catedral. Aunque cierta línea interpretativa considera estos restos como parte de un edificio musulmán anterior a la conquista cristiana[3], todo apunta a que fueron realizados a mediados del siglo XIII en un contexto puramente mudéjar y por tanto cristiano. Por otra parte, pervive una serie de ventanales góticos correspondientes a dos fases evolutivas dentro del siglo XIII[4]. En la misma Edad Media, el palacio alcanzaría prácticamente la extensión que hoy le conocemos, convirtiéndose en la morada de mayores dimensiones de la ciudad[5].

Las parroquias marcan también su impronta sobre la traza urbana, diferenciando con sus nombres las respectivas colaciones. Un tópico muy extendido en la historiografía local asegura que los templos parroquiales situados en posición más baja, dentro del centro histórico, surgieron en época muy posterior a la de los ubicados en los barrios altos. Sin embargo, el origen de todos ellos sería equivalente o con escasas décadas de diferencia[6]. Por bula papal del 15 de mayo de 1183, Lucio III autorizó al obispo electo Juan Yáñez para organizar las iglesias de Cuenca. Todo indica que las parroquias fueron las trece fundacionales ya durante las primeras décadas del Doscientos[7]: San Pedro, San Nicolás, Santa María (en una capilla de la catedral), San Miguel, San Martín, Santa Cruz, San Gil, San Esteban, San Vicente, San Juan Bautista, San Andrés, San Salvador y Santo Domingo. A partir de 1403 se sumó a las anteriores la de Santa María la Nueva (denominada desde 1489 como de Santa María de Gracia), ubicada en la antigua sinagoga del barrio judío del Alcázar. Inicialmente de no excesivo tamaño, solo con el tiempo adquirirían algunos de estos templos un porte monumental significativo dentro del paisaje del centro histórico[8].

Al igual que sucedió con los distritos parroquiales, los conquistadores cristianos debieron de organizar de inmediato el reparto del espacio intramuros y el mejor aprovechamiento del abrupto relieve local. La gran manzana de la calle de la Correría que da al barrio de San Martín preserva en alto grado las tipologías del Medioevo. En espera de tener más datos de la época islámica, creemos que debió de ser a partir de la conquista cristiana cuando se estableciera en la mayor parte de la ciudad un viario reconocible aún en nuestros días. La cuesta entre el barrio del Alcázar y el río Huécar se transformaría de modo especial[9]. En el sector de las calles Correría, Zapatería y Pellejería, las murallas del alcázar islámico quedarían con cierta prontitud ocultas tras inmuebles

[3] Siguiendo la fecha del último cuarto del siglo XII propuesta por el arabista Ocaña Jiménez. (Informe recogido en PAVÓN MALDONADO, "Arte islámico y mudéjar en Cuenca", *Al-Qantara*, IV, 1983, pp. 371-372).

[4] IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Hallazgos góticos del siglo XIII en el palacio episcopal de Cuenca", *Goya*, nº 288, 2002, pp. 149-156.

[5] En ausencia de un alcázar real digno de tal nombre. Sobre este asunto del alcázar conquense, que acabó siendo a la postre un proyecto frustrado, véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La vista de Cuenca desde el oeste (1565), de Van den Wyngaerde*, Diputación Provincial de Cuenca, 2003, pp. 328-332.

[6] Como demuestra, por ejemplo, la portada gótica recientemente aparecida bajo el revoco en El Salvador.

[7] DÍAZ IBÁÑEZ, J., *Iglesia, sociedad y poder en Castilla. El obispado de Cuenca en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Edit. Alfonsípolis, Cuenca, 2003, pp. 255-264.

[8] Tanto por este hecho como por su ubicación real en el plano urbano, resulta difícil de admitir la creencia local que asocia estos templos con la defensa de la ciudad medieval.

[9] Aunque mantenemos la hipótesis de que una cerca defensiva corría a lo largo de buena parte del río Huécar en la actual calle de los Tintes, es probable que la cuesta entre el alcázar y dicha cerca estuviese débilmente urbanizada en 1177, lo que facilitaría el nuevo trazado. Sería el *albacar* de la ciudad musulmana, recinto amurallado para dar cobijo a campesinos y ganados en momentos de peligro, y para albergar a contingentes militares de paso.

Figura 3. Rascacielos populares de la Correría.

de viviendas[10]. El *Fuero* de Cuenca recoge el control del concejo sobre los puntos donde podían construir sus casas los nuevos pobladores[11]. Tras esa cláusula, resulta fácil imaginar un plan de solares regularizados, en un parcelario concordante –como la tipología constructiva de entramados– con los núcleos norteños de repoblación.

Los inmuebles de la acera izquierda de la Correría, según el sentido de la bajada, no son otros que los popularmente denominados "rascacielos" (Fig. 3). Cuentan entre las más bellas y atrevidas realizaciones de la arquitectura popular europea. Recordemos dos rasgos que aquí en particular nos interesan: su disposición en dos líneas diferentes de avanzada sobre el barrio de San Martín, y la elevada altura –hasta once plantas– que alcanzan. El tipo más antiguo respondería a la casa unifamiliar de módulo mínimo en el frente (hasta un máximo de 3,5 metros), con fachada a la calle que solo permite la apertura de uno o dos huecos por planta. El segundo tipo correspondería a la casa de módulo doble (entre 4 y 7 metros), con fachada de tres huecos incluso por planta, nacida así ya en origen o por fusión de dos parcelas en época posterior[12]. Del modelo primitivo, con

[10] En 1275, una carta de trueque alude a ciertas casas de don Ramón de Gonel Blanc situadas en la Correría, "aledaños de la una parte el adarve del Alcázar y la calle pública con otros aledaños". (Citado en SANZ Y DÍAZ, C., *Reseña cronológica de algunos documentos conservados en el archivo de la catedral de Cuenca*, Cuenca, 1965, p. 23).

[11] "Los pobladores… armen allí do el concejo del lugar les mandare… los alcaldes de la çibdad den aquel poblador logar do arme cerca de las otras casas en logar convenible". *Códice Valentino*, s. XIII. (UREÑA Y SMENJAUD, R. de, *Fuero de Cuenca*, Madrid, 1935, p. 151).

[12] ALONSO VELASCO, J. M., *Cuenca. Plan Especial de la Ciudad Alta y sus Hoces*. Madrid, 2003, pp. 64-66.

siete alturas voladas sobre grandes jabalcones de base hundidos en la cornisa caliza, perviven los números 25 y 31 de la calle. Otros inmuebles colindantes, en la alineación avanzada, han crecido hacia abajo añadiendo nuevas plantas a la edificación.

En estas casas regularizadas de la Correría moraron comerciantes, artesanos especializados y miembros de profesiones liberales. (Los datos documentales son ya de los siglos XV y XVI, pero cabe imaginar que la situación en las centurias anteriores no fuera muy diferente). Mas ¿qué carácter tenían las mansiones de la nobleza? Faltan datos al respecto, pero sí poseemos suficiente información sobre el complejo palaciego del más célebre linaje conquense, el de los Albornoz. Anton van den Wyngaerde dejó testimonio de este inmueble fortificado en su panorámica de *Cuenca desde el este* (1565)[13]. Constaba de dos secciones separadas por la calle de Julián Romero, a las que unía un pasadizo (*pontido*) que cruzaba la citada vía. La más antigua, en el borde de la hoz del Huécar, era una verdadero *donjon* fortificado colindante con el claustro de la catedral (muros de piedra, escasos vanos y almenas). La segunda sección se encontraba –como queda dicho– separada de la anterior, entre las calles de Julián Romero y de San Pedro. Si la otra ha desaparecido por completo, ésta sigue encarnada en un gran inmueble de planta rectangular que hasta hace unos años albergó el convento de las Celadoras del Sagrado Corazón, y que pronto acogerá una instalación hotelera.

Los promotores del "Solar de los Albornoces" debieron de ser Garci Álvarez de Albornoz y Teresa de Luna, hacia el año 1300. También fueron los fundadores de la capilla de los Caballeros de la catedral, en la que se conservan sus sepulcros esculpidos. La cercanía de la casa fuerte y de la capilla en el costado norte de la catedral, demuestra que solo como conjunto y como emblema de poder pueden ser entendidas. Los hijos de don Garci y doña Teresa obtuvieron la máxima gloria para el apellido. Uno de ellos fue el cardenal Gil de Albornoz, entre los personajes más notables de la Europa de su tiempo. Otros fueron el primogénito don Alvar (también con monumental sepulcro de alabastro en el "Sacellum Militum") y don Fernán, guerreros al servicio del rey Alfonso XI y luego al de sus hijos Pedro I y Enrique II. Con esta generación, los Albornoz habían pasado de ser simples caballeros a formar parte del restringido círculo de la alta nobleza. Es probable que las dos secciones antedichas reflejen el progresivo ascenso del linaje.

El historiador Juan Pablo Mártir Rizo, a principios del siglo XVII, reseña en su *Historia de Cuenca* las mansiones nobiliarias más importantes de la ciudad. Recuerda la de los Albornoz, ya un verdadero solar en su tiempo, y añade las de los marqueses de Cañete[14], Carrillo de Albornoz[15] y condes de Priego[16]. Hemos podido localizar todas ellas en un callejero conquense sumamente modificado en el curso del tiempo, y constatar la existencia de vestigios antiguos. Los marqueses de Cañete, del linaje Hurtado de Mendoza, sucedieron a los Albornoz en la preeminencia socio-política de la ciudad. Al igual que ellos, poseyeron un espacioso complejo palaciego dividido en dos secciones próximas, unidas por un aéreo *pontido* sobre el callejón de subida al barrio del Alcázar. Pueden reconocerse todavía hoy los dos bloques constructivos dentro del centro histórico de Cuenca, aunque con profundas transformaciones. Las vistas de Antonio de las Viñas (1565) y las de Juan de Llanes y Massa (1773) muestran el estado de los edificios en el momento en que fueron dibujadas.

---

13 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Arquitectura y poder. Espacio emblemáticos el linaje Albornoz en la ciudad de Cuenca*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 13-32.

14 "las [casas] que tienen mayor lustre, y grandeza, que corresponden à la de sus señores, son las de los Marqueses de Cañete, obra antigua, aunque famosa por estar en lo eminente de la ciudad, que parece atalaya della". (MÁRTIR RIZO, J. P., *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1629, p. 106).

15 "Otra casa famosa es la de los Caballeros, Carrillos de Albornoz,… obra verdaderamente insigne, y digna de aquellos señores: estan edificadas en parte mas baxa, pero no por ello de menor lustre, y grandeza." (MÁRTIR RIZO, J. P., *Ibídem*).

16 "Las casas de los Condes de Priego son insignes, y manifiestan su antiguedad, y nobleza". (MÁRTIR RIZO, J. P., *Ibídem*).

Las casas Antiguas, entre la placeta de la Merced y la Zapatería, remiten –como su nombre indica– al primer solar de los Hurtado de Mendoza en Cuenca. Pervive del mismo un monumental torreón adosado a la muralla del alcázar e incrustado entre viviendas corrientes, como si en apariencia fuera una de ellas[17]. La estructura de esta especie de casa-torre posee gran interés, con cuatro gruesos muros maestros coronados por tres potentes bóvedas de cañón. Su erección debe ser fechada en la época de Juan Hurtado de Mendoza[18] (guarda mayor de la ciudad y segundo señor de Cañete), como consecuencia del enfrentamiento armado de 1447 entre los partidarios de este personaje y los del obispo Lope de Barrientos. Este episodio posee un gran interés para el tema de arquitectura y poder que nos ocupa. En el curso de la lucha, las gentes del prelado incendiaron –entre otros muchos edificios– las casas del señor de Cañete. Como respuesta y baza defensiva, don Juan levantaría años después este verdadero búnker que es el torreón de la Zapatería. No dudamos en relacionar el inmueble con un mandamiento emitido por los Reyes Católicos el 17 de marzo de 1480, como respuesta segura a la alarma de los vecinos –los rivales lógicamente– por el emergente torreón que amenazaba la seguridad ciudadana[19].

Las casas Nuevas se construyeron unos años más tarde en un espacio próximo situado al otro lado de la plaza de la Merced y de la calle del Fuero, con fachada trasera que remata los abruptos derrumbaderos colgados sobre el río Júcar. Creemos que su edificación pudo depender del logro del marquesado de Cañete por parte del linaje, según la concesión efectuada por los Reyes Católicos a favor de Juan Hurtado de Mendoza. Su nieto Diego Hurtado de Mendoza fue el auténtico primer marqués efectivo y el que construyó la nueva morada, que a principios del siglo XVI se hallaba en obras. Lo prueban dos mandamientos reales del 15 de abril de 1506[20] y del 9 de abril de 1507[21], que recogen otras denuncias sobre la tipología fortificada del edificio.

Las luchas por el dominio de la ciudad y del territorio conquenses ocasionaron puntualmente el destierro de algunos miembros del poderoso linaje. Idéntico sentido punitivo poseían tanto una nueva orden de derribo, de 1523, de "la quarta parte de la casa del dicho Diego Hurtado de Mendoza hasta los çimientos", como otra sentencia de 1525 que vetaba a los Hurtado de Mendoza la terminación de la casa fuerte[22] que erigían[23] en los aledaños del alcázar[24]. Los castigos reales de demolición

---

17 Aspecto reforzado por la desafortunada intervención exterior producida hace algunos años, con motivo de la construcción del Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha, cuando se revocó de azul su primitivo aparejo de mampostería.

18 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Arquitectura gótica civil en la ciudad de Cuenca", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 90, 2003, pp. 99-113 y 351-359.

19 "don Fernando e doña Isabel… a vos Ihon Osorio… corregidor de… Cuenca…, sepades que nuestra merced es que una casa fuerte que esta començada a faser en el alcaçar de la dicha ciudad de Cuenca cerca de las casas de morada de Ion Furtado… se derribe… por ende nos vos mandamos que luego… derribedes… e fagades… poner por el suelo el dicho edificio e casa fuerte". (En COOPER, E., *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*, Junta de Castilla y León- Edic. Universidad de Salamanca, 1991, II, p. 1022).

20 "… don Fernando don Felipe doña Juana etc. a vos el nuestro corregidor… de Cuenca… sepades que a nos ha sydo fecha relacion que Diego Hurtado de Mendoza guarda mayor de esa cibdad dis que fase e edifica agora nuevamente una casa en esa cibdad en lugar e sytio e parte de que viene a esa cibdad e vecinos de ella mucho agravio e daño… vos mandamos que… ayays vuestra información… que casa es la que asy fase e edifica el dicho Diego Hurtado de Mendoza e sy es casa fuerte o sy por razon de la faser en el lugar donde dis que la fase esa cibdad e vecinos de ella reciben en ello… perjuysio o agravio o daño… fagays suspender… la obra de la dicha casa…" (En COOPER, E., *op. cit.*, p. 1101).

21 "… sepades que a my es fecha relacion que Diego Hurtado de Mendoza… ha fecho… una casa fuerte asy por razon del edeficio como por razon del logar donde esta… e vos mandamos que… ayays ynformación… sy la dicha casa… es casa fuerte… e sy se puede salir fuera de la dicha cibdad syn salir por las puertas de ella… e sy fallaredes que la dicha casa es fuerte fagays suspender la lavor de ella…" (En COOPER, E., *Ibídem*).

22 Sin duda, el mismo edificio aludido en los mandamientos reales de 1506 y 1507.

23 En realidad ya se encontraban concluidas, como demuestra la documentación del pleito entre los inquisidores conquenses y el obispo Diego Ramírez, conflicto de poder al que luego nos referiremos.

24 Citado en JIMÉNEZ MONTESERÍN, M., *Vere Pater Pauperum. El culto de San Julián en Cuenca*, Diputación de Cuenca, 1999, pp. 209, 210 y 235, nn. 277 y 283.

Figura 4. Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago*, detalle con el convento de Mercedarios Calzados (Y).

no se cumplirían prácticamente en ningún caso, porque el monarca acababa perdonando a quienes a la postre le servían en importantes cargos. Aunque las casas Nuevas mendocinas fueron convertidas a finales del siglo XVII en convento de Mercedarios Calzados, sobrevive la potente caja de muros de calicanto y algunos vestigios ornamentales en el patio[25] (Fig. 4).

Rizo menciona en segundo lugar la morada de los Carrillo de Albornoz, una rama colateral del célebre linaje del Medioevo, heredera de la capilla de los Caballeros de la catedral[26]. Como ya hemos escrito en otro lugar sobre este edificio[27], solo recordaremos algunos datos esenciales para nuestro propósito. Al contrario que las otras mansiones nobiliarias, se encontraba en el tercio inferior de la cuesta que enlaza con el arrabal del llano[28]. Aunque se ha conocido de siempre como casa de Luis Carrillo, la verdadera propietaria en origen fue su esposa Inés de Barrientos, aunque luego pasó por mayorazgo a los Carrillo. La ubicación en zona baja llama la atención si pensamos que en Cuenca, como ciudad de origen militar que era, el prestigio del suelo edificado radicaba

[25] Como una docena de antepechos del gótico isabelino y de principios del siglo XVI, reaprovechados en otras tantas ventanas del patio del posterior convento. Hemos escrito sobre las casas Nuevas en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La vista de Cuenca..., op. cit*, pp. 344-351.

[26] El estado actual de la capilla se debe precisamente a los hermanos Luis y Gómez Carrillo de Albornoz, que la reconstruyeron por completo durante el primer tercio del siglo XVI.

[27] IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La vista de Cuenca..., op. cit.,* pp. 298-304.

[28] Hecho que no olvida anotar Rizo al elogiar como insignes las casas de los Carrillo: "estan edificadas en parte mas baxa, pero no por ello de menor lustre, y grandeza". (MÁRTIR RIZO, J. P., *Ibídem*).

en el entorno alto de la catedral, con las plazas de Santa María, de la Picota o Concejo (sólo unida a la anterior en el siglo XVI) y del Obispo. Allí encontraron asiento los apellidos principales y los grandes inmuebles nacidos en la Edad Media: casas de los Albornoz y de los Hurtado de Mendoza, y palacio episcopal (y en el Quinientos la morada de los condes de Priego)[29].

La ruina total en que se encontraba a principios del siglo XVI el Solar de los Albornoces que le pertenecía, debió de convencer a Luis Carrillo de habitar la casa-palacio recientemente construida y en poder de su esposa. Por otra parte, el inmueble se encontraba en la principal calle de acceso al centro histórico, y la expansión de la ciudad por el llano extramuros cobraba ya una fuerza evidente.

La tercera mansión nobiliaria conquense elogiada por Mártir Rizo es la de los condes de Priego[30], a la que –como hemos visto– califica de insigne, destacando al tiempo su antigüedad y nobleza. No nombra después ningún otro ejemplo. Esta morada ha sido la más esquiva a la identificación histórica[31], y solo pudimos localizarla hace unos años[32]. Se encuentra situada en la calle llamada de Severo Catalina o de Pilares[33], enmascarada entre las de su entorno[34], aunque la anchura de la fachada delata las diferencias. Las traseras del edificio dan al barrio de San Martín y hoz del Júcar.

Trataremos de organizar algunos datos documentales sueltos que se han trascrito sin aludir nunca al inmueble concreto que nos ocupa. Así, tres arcos, una pared debajo de dichos arcos y "la portada de arriba" que Pedro de Alviz había hecho para don Luis Carrillo de Mendoza, conde de Priego, según recoge en su testamento del 28 de septiembre de 1545; y además, una pared de calicanto que Juanes de Mendizábal el Mozo concierta el 26 de octubre de 1575 en los corrales del regidor conquense don Luis Carrillo Hurtado de Mendoza[35].

La localización que hemos efectuado de la casa de los condes de Priego nos permite identificar como conservados algunos de estos elementos arquitectónicos, y explicar otros ya desaparecidos. Las obras de Pedro de Alviz fueron encargadas por el sexto conde de Priego (el maestro trabajó también en la parroquial de dicha villa), el citado don Luis Carrillo de Mendoza, que con los datos de que disponemos en la actualidad debió de ser el primer fundador de la mansión familiar de Cuenca. Para ello, unificaría dos casas colindantes pero independientes: la de Cristóbal de Molina y la del chantre don García de Villarreal.

Los arcos de medio punto de Alviz se encuentran en la fachada trasera que da a San Miguel, comprendiendo las plantas segunda y tercera de ese lado[36]. Son de buena cantería pero han debido de

---

[29] Nos hemos referido a estos aspectos en IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Arquitectura, clima y topografía: el carmelita fray Alberto en Cuenca", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 84, 2001, pp. 81-106. Resumiremos la cuestión recordando la frase lapidaria pronunciada por un participante en el debate sobre el traslado de la Inquisición al arrabal de la Carretería: "porque vemos que en lo alto vive la gente más granada".

[30] Los Carrillo de Mendoza, condes de Priego y señores de Castilnovo, Escavas y Cañaveras; además de halconeros mayores del rey y servidores de la monarquía en distintos cargos diplomáticos y militares. (Véase GUTIÉRREZ CORONEL, D., *Historia genealógica de la Casa de Mendoza*, (1772), C.S.I.C. y Ayuntamiento de Cuenca, 1946, II, pp. 313-324).

[31] En alguna ocasión se ha apuntado de pasada y sin precisar nada que se encontraban "en la plaza Mayor", lo que tampoco es exacto. Esta mansión solo tuvo vistas a la plaza avanzado el siglo XVI, como consecuencia de los derribos de ciertas casas de dicha plaza para ensancharla.

[32] IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *La vista de Cuenca…, op. cit.* p. 367.

[33] Números 7, 9 y 11. En el siglo XVI, esta vía era conocida también el nombre de calle del Conde, en atención precisamente a los condes de Priego y a la casa que en ella poseían.

[34] En el catálogo del Plan Especial de Cuenca se cataloga simplemente como "arquitectura popular formalizada", con algún vestigio del siglo XV y reformas de los siglos XIX y XX. (ALONSO VELASCO, J. M., *op. cit.,* p. 254).

[35] Trascrito en ROKISKI, M. L., *Documentos para el estudio de la arquitectura en el siglo XVI*, Madrid, 1988-1989, II, pp. 147. 151 y 275.

[36] Incluida la planta baja en la cuenta. Como tantos otros edificios de Cuenca, la casona de los condes de Priego posee dos fachadas completamente disímiles en altura al encontrarse construida sobre una empinada cuesta.

Figura 5. Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago*, detalle con el barrio de San Miguel y la antigua casa de los condes de Priego.

estar siempre macizados, como núcleo estructural de la fachada a la hoz, de modo similar a los arcos de las casas Nuevas de los Hurtado de Mendoza. La vista de *Cuenca desde el oeste* de Van den Wynagerde no los registra en el detalle correspondiente al edificio, como tampoco la abundante documentación gráfica conocida hasta mediados del siglo XX. La "portada de arriba" no sería otra que la de la fachada principal a la calle de Pilares, aunque ningún vestigio queda de ella. Lo que sí se conserva, en la planta a nivel de dicha calle[37], son los restos de un patio renacentista de mediados del siglo XVI que acredita la solera del inmueble. Fue un patio porticado sobre cuatro columnas angulares, según tipología frecuente en la arquitectura conquense de la época. Queda una panda completa, con dos columnas y la techumbre de madera intermedia, encastrada en la tabiquería actual de la casa. Destacan los bellos capiteles agrutescados o monstruosos de las columnas, tan característicos de nuestra ornamentación plateresca, aunque no llegan al delirio deformante de los ejemplos más radicales (Fig. 6). La citada panorámica de Antonio de las Viñas es estrictamente contemporánea de la mejor época de la casa. Enseña la fachada trasera, con una anchura respecto de los edificios colindantes que conviene a su calidad de morada señorial. Incluye ya a la izquierda la salida del callejón en acodo que baja desde la calle de Pilares al barrio de San Miguel. Dos siglos después, Llanes y Massa certifica los cambios experimentados en ese lapso (Fig. 5).

La mayor parte de las mansiones mencionadas tuvieron que ver con uno de los más interesantes conflictos de poder conocidos en la historia de Cuenca. El Santo Oficio se estableció en 1489

37 Que sería la cuarta planta según la fachada trasera.

Figura 6. Capitel de la antigua casa de los condes de Priego.

en Cuenca, quedando alojado en el palacio episcopal por decisión del propio obispo Alonso de Fonseca, que residía fuera de la ciudad. Su sucesor en la diócesis, el cardenal italiano Rafael Galeote Riario, todavía importunó menos el aprovechamiento inquisitorial del edificio, ya que ni siquiera piso las calles de Cuenca. Le correspondió esta labor al nuevo prelado Diego Ramírez de Fuenleal, ya en la tercera década del siglo XVI, porque él sí quería habitar su palacio. Se entabló así un duro pleito por el dominio del mismo entre los inquisidores y el obispo[38]. La documentación del proceso aporta noticias irreemplazables para un mínimo conocimiento de la fábrica medieval, que llegó intacta a ese momento en torno a 1525[39].

Resulta de especial interés la "Memoria de cómo se pueden repartir las casas del obispo de Cuenca", según el salomónico acuerdo alcanzado para las partes en litigio cuando el Consejo real terció en el asunto[40]. El ascendiente omnímodo del Santo Oficio le impidió a don Diego Ramírez

[38] PÉREZ RAMÍREZ, D., *Catálogo del Archivo de la Inquisición de Cuenca*, Madrid, 1982, pp. 43-45; IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., "Hallazgos góticos…", *op. cit.,* pp. 152-155.

[39] El obispo Ramírez promovió de inmediato una profunda remodelación de su palacio, según traza del arquitecto Pedro de Alviz.

[40] "al obispo se le dexen los aposientos donde están los Inquisidores y donde está la sala del audiencia, que son apposientos harto grandes y copiosos para su servicio, y todos estos aposientos están en el primero patio de la casa. Ay otro segundo patio

el uso pleno de su propiedad. Quedaron para él las dependencias situadas en torno al primer patio, el más cercano a la fachada principal, mientras que las del segundo patio y el jardín que da a la hoz del Huécar continuaron en manos de los inquisidores, como cárceles. Para compensar los espacios perdidos, la Inquisición expropió toda la manzana frontera al palacio episcopal en la calle del Obispo Valero, para alojar en ella la sala de la audiencia, el secreto y las viviendas de los propios inquisidores[41]. Resultaron damnificados los propietarios de dichas casas, que tuvieron que abandonarlas forzosamente[42]. La salida definitiva de la Inquisición del palacio episcopal solo tuvo lugar en 1573, y motivada por un hecho favorable: el entonces obispo de Cuenca, don Gaspar de Quiroga, era además Inquisidor General[43].

Las mansiones nobiliarias de Cuenca persistieron como emblemas urbanos de poder sólo mientras se mantuvo la historia de los grandes linajes que las edificaron. El Solar fortificado de los Albornoz debió de entrar en decadencia tras la muerte de Juan de Albornoz y los episodios biográficos de su hija mayor y sucesora doña María, fallecida hacia 1442 sin descendencia. A principios del siglo XVI la sección colindante con la catedral, entre la Ronda de Julián Romero y el borde de la hoz del Huécar, pertenecía a los Carrillo de Albornoz. Estos habían heredaron el título mismo y un patrimonio que incluiría tanto la capilla de los Caballeros como la mitad de la mansión de Cuenca. La otra mitad, la que daba a la calle de San Pedro (y que a finales del siglo XV recibía popularmente el sugestivo título de casa del Cardenal[44]) pertenecía a un linaje muy diferente: el de Luis Pacheco de Silva y Ana Condulmario[45], que dispusieron importantes reformas en el edificio y la colocación de sus armas distintivas.

El compuesto arquitectónico de los Hurtado de Mendoza presenta una situación diferente al de los Albornoz. En este caso no se trata de un inmueble que conoce un cambio en la propiedad por la decadencia de un linaje principal. Los marqueses de Cañete, como otros miembros de la nobleza española, alcanzaron temprana radicación en la Corte, desempeñando importantes y a veces lejanas funciones políticas[46]. Poseían también vivienda en Madrid, aunque hasta bien entrado el siglo XVII mantuvieron estrechos vínculos con Cuenca[47]. Tras serles cedidas las casas Nuevas por los Mendoza, en 1684 se trasladaron a ellas los Mercedarios Calzados, fundando nuevo monasterio y dejando su primitiva ubicación de la Fuensanta, extramuros de la ciudad.

La relación arquitectura-poder ha entrado en una nueva fase. El abandono de la ciudad por parte de los linajes históricos[48], que tiene que ver con la centralidad de Madrid como capital del reino,

---

en el qual está la cárcel, en el qual no ay aposiento necesario para el señor obispo y para cárcel es competente y neçesario". (Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Cartas, Leg. 2480, nº 2, s. f.).

41 Que quedarían unidas a la sección mencionada del palacio episcopal a través de un pasadizo sobre la calle.

42 Y entre los que se contaban personajes tan significados de la ciudad como don Gómez Carrillo de Albornoz, citado anteriormente, protonotario y tesorero de la catedral y miembro del importante linaje de los Carrillo.

43 Resulta también muy ilustrativo el carácter de los otros edificios pretendidos por los inquisidores como alternativas al palacio episcopal. Contaron entre ellos las casas Nuevas de los marqueses de Cañete y el conglomerado Albornoz situado entre la calle de San Pedro y los acantilados de la hoz del Huécar. Todas ellas cumplían los requisitos necesarios para su nueva función: máxima amplitud de espacios, aislamiento de oídos indiscretos, y proximidad de muladares y corrales para que los condenados vertieran los desechos sin ser vistos por nadie.

44 Por el cardenal don Gil de Albornoz, nacido en la mansión Albornoz de Cuenca.

45 Luis Pacheco era hijo segundo del conde de Cifuentes y titular del mayorazgo de Villarejo de Fuentes. Ana Condulmario era hija del patricio veneciano Gabriel Condulmario Barbo. Según Gutiérrez Coronel, Ana era tan ilustre "que tenía el grande privilegio de ser hija, nieta y bisnieta de los hermanos de tres soberanos pontífices". (GUTIÉRREZ CORONEL, D., *op. cit.,* pp. 537-538).

46 Por citar algún ejemplo, don Andrés y don García Hurtado de Mendoza, segundo y cuarto marqueses de Cañete, fueron virreyes del Perú.

47 En la catedral de Cuenca poseían la importante capilla del Espíritu Santo, donde eran sepultados.

48 En el caso de los condes de Priego, tenemos confirmada la presencia en su mansión de Cuenca de don Luis, don Fernando y el otro don Luis Carrillo de Mendoza; sexto, séptimo y octavo condes de Priego respectivamente. En el primer cuarto

es uno de los componentes esenciales. Pero también lo es la coyuntura económica negativa y el subsiguiente derrumbamiento demográfico que sufre Cuenca tras el auge de buena parte del siglo XVI. Como se ha escrito en distintas ocasiones, Cuenca se convierte entonces en una ciudad clerical[49], al tiempo que se quiebra la dicotomía urbana de las comunidades religiosas. Durante los primeros siglos de la ciudad cristiana, los conventos femeninos encontraron cobijo dentro de la ciudad intramuros, en tanto que los masculinos se fundaron en los arrabales.

Los mercedarios calzados erigieron su monasterio de Nuestra Señora de la Fuensanta antes de 1230, al salir del arrabal de San Antón por la orilla derecha del río Júcar. Les siguen en antigüedad los franciscanos, con referencia anterior a 1273, que a principios del siglo XIV ocuparon ya el sitio que se les ha conocido hasta la desaparición de la comunidad: el Campo de San Francisco, en el arrabal de la Carretería. En fecha no muy alejada de los franciscanos se establecerían en Cuenca los antonianos, cuyo convento-hospital de San Antonio Abad dio nombre al arrabal del Júcar. El monasterio de la Trinidad se fundó hacia 1385 cerca de la puerta de Huete, allí donde confluyen los ríos Júcar y Huécar. El convento de San Agustín también se encontraba en el arrabal de la Carretería, desde finales del siglo XV. El canónigo Juan del Pozo fundó en 1523 el convento de San Pablo en espléndida posición sobre la hoz del Huécar. Cierran esta panorámica de las comunidades religiosas masculinas, siempre ubicadas extramuros, los Franciscanos Descalzos, que en el tercer cuarto del siglo XVI erigieron su casa en el hermoso paraje de las Angustias; y los Carmelitas Descalzos, asentados aguas abajo del Júcar en el amplio paraje hortense denominado Isla de Monpesler.

La ubicación de las comunidades femeninas encontró siempre la protección de las murallas de la ciudad. Las monjas benedictinas fundaron en 1446 su monasterio de Santa María de la Contemplación cerca de la parroquia de San Salvador. El convento de la Concepción Franciscana posee escritura fundacional de 1489, y se levantó al amparo de la puerta de Valencia[50]. Otras monjas hermanas, las Concepcionistas Angélicas, crearon comunidad en la calle de San Pedro, ocupando en 1587 la morada del canónigo Juan Antonio Castillo que éste les había cedido. La casa de las Justinianas de San Pedro (antes de 1509) se encuentra en la misma plaza Mayor, al lado de la catedral. Las monjas de la Concepción Bernarda, en Cuenca desde 1558, edificaron su convento a la sombra de la parroquial de San Esteban. Las Carmelitas Descalzas, en Cuenca desde 1603, se trasladaron en 1608 a un "sitio y huerta" que les había donado el clérigo y escritor don Sebastián de Covarrubias junto a la iglesia de San Pedro.

La situación cambia en el siglo XVII, según las razones antedichas. El espacio intramuros, antes vedado a las comunidades masculinas[51], queda ahora abierto para ellas. Dos casos resultan especialmente relevantes, por su impacto monumental en el paisaje conquense. Uno es el de los Mercedarios Calzados (Fig. 4), que en 1684 ocuparon como queda dicho las casas Nuevas de los marqueses de Cañete, abandonando su anterior cenobio de la Fuensanta. El otro es el de los Carmelitas Descalzos, que en 1708 edificaron nuevo convento al pie del barrio del Alcázar, huyendo de la húmeda y nociva cercanía del río Júcar a su primitivo asentamiento en la Isla de Monpesler (Fig. 7). Las casonas barrocas (de los Cerdán de Landa, de los Clemente de Aróstegui y otros) ya

del siglo XVII ya consta el abandono de esta casa por el linaje y su pertenencia a don Gaspar de Guzmán, aunque en el sentir popular seguía vivo el recuerdo de los condes ("las casas de don Gaspar de Guzmán, que llaman del conde de Priego").

49 Sobre estos y otros aspectos, véase TROITIÑO VINUESA, M. A., *Cuenca, evolución y crisis de una vieja ciudad castellana*, Madrid, 1984.

50 Aunque en realidad se encontraba extramuros, su absoluta vecindad a las murallas y la estructura de gruesos muros lo convertían en una auténtica fortaleza.

51 Dejamos aparte el precedente del colegio de Jesuitas. Su peculiar labor educativa explica su presencia ya en la segunda mitad del Quinientos en el corazón mismo del centro histórico, la calle de San Pedro.

Figura 7. Llanes y Massa, *Cuenca desde el hospital de Santiago*, detalle con el convento de Carmelitas Descalzos (N).

no pueden competir con la edilicia religiosa. Como acreditan las panorámicas de Llanes y Massa a finales del siglo XVIII, los grandes volúmenes de estos inmuebles conventuales (o los parroquiales incluso) en el paisaje urbano proclaman los cambios históricos y la configuración de Cuenca como ciudad clerical.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ARTISTAS ESPURIOS EN LA EDAD MODERNA. CREADORES AL MARGEN DEL OFICIO: REYES, NOBLES, ECLESIÁSTICOS, UNIVERSITARIOS...

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS
Universidad de Córdoba

La cuestión de la consideración social del artista, destaca de manera importante en el campo de estudio que afecta a la historiografía sobre arte y sociedad. Porque, entre otras cosas, nos interesa mucho comprender los mecanismos que movieron, en este caso en la Edad Moderna, la "profesión"o actividad artística, el contacto del artífice con la sociedad en tanto que proveedor de lo que ahora consideramos "arte" y, en última instancia, la posición en el entramado social de la figura del pintor, del escultor, etc. Atrás han quedado las antiguas concepciones de artista genio, de personaje privilegiado en tanto que creador –al nivel del mismo Dios– o de espíritu elevado por encima del común de los mortales. A superar esta concepción romantizante han contribuido algunos de los más destacados representantes de la historiografía artística del pasado siglo XX. Desde perspectivas conectadas con la psicología, como Kris y Kurz con su trabajo *La leyenda del artista*[1], pasando por otras como la de Margot y Rudolf Wittkower con su *Nacidos bajo el signo de Saturno*[2]. Otras miradas nos han puesto al pintor en su cotidianidad, nos lo han situado en su contexto socio-económico y, de paso, nos lo han bajado de su supuesto pedestal en un parnaso ideal, a la tierra de sus condiciones sociales de vida, su formación, su labor artesanal y de taller. Michael Baxandall, con su *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, y más recientemente Peter Burke con su *El Renacimiento italiano*, entre otros, han contribuido a una visión del artista como lo que aparentemente fue en realidad: un artesano, un sirviente o, como mucho, un comerciante mercader, en su inmensa mayoría[3]. Claro que esto es matizable, porque los pintores de la Edad Moderna (y algunos medievales), con su organización profesional en gremios y su sistema de organización laboral en talleres con maestro, oficiales y aprendices, a veces se salían del esquema y, bien por su capacidad o calidad de su obra, bien por el aprecio que les mostraron los poderosos, pudieron protagonizar un cierto ascenso social y gozar de una consideración sólo parangonable con la de los más ricos mercaderes y banqueros quienes, por dinero, fundaban mayorazgos y ascendían a niveles sociales aristocráticos que, en principio, les eran ajenos. De

[1] KRIS, E. y KURZ, O. *La leyenda del artista*, Madrid, 1982 (1934).

[2] WITTKOWER, R. y M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, 1982 (1963). Recientemente: NEUMANN, E. *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, Madrid, 1992.

[3] BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1978 (1972). BURKE, P. *El Renacimiento Italiano*, Madrid, 1995 (1986). Véase también GOLDTHWAITE, R. A. *The Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore-Londres, 1993.

hecho, el camino hacia el reconocimiento social, aunque lenta, fue poco a poco afianzándose[4]. Claro está que, al referirnos a artistas, nos referimos a creadores relacionados con las artes figurativas y sus afines, pues el tema del arquitecto y su importancia social es manifiestamente muy otro[5].

Quizás el hecho de poder hoy, desde la perspectiva de la moderna historiografía, contemplar a los artistas de la Edad Moderna como meros artesanos pecheros y mercaderes (superando la falseada, en ocasiones por ellos mismos, visión edulcorada de su actividad), nos ha hecho asumir los prejuicios sociales del pasado y exagerar la escasa valoración social del pintor en esos tiempos. O, quizás, deberemos decir de la actividad artística, más que el artista propiamente dicho, y entendido como profesional artesano que trabajaba en esa actividad para su sustento. Porque un hecho debe hacernos reflexionar sobre si no estaremos manipulando el verdadero significado de la valoración social del arte en el Antiguo Régimen. Se trata de la existencia de numerosos casos de personas que ejercitaron la pintura u otras artes y que, por su posición o rol social no podían ser considerados pecheros o artesanos, muy al contrario, formaban parte de las clases más altas de la sociedad o practicaban actividades radicalmente opuestas a las que eran consideradas de la baja estofa del trabajo asalariado y denigrante.

Nobles, caballeros e incluso monarcas; eclesiásticos, universitarios, hombres de letras. Conocemos numerosos casos de personas que, además de sus principales ocupaciones en puestos directivos de la sociedad (política, religiosa o culturalmente), se dedicaron a la pintura, al dibujo, e incluso a la escultura, y no por ello fueron denigrados, perdieron su condición social de privilegio o fueron considerados artesanos. Se trata de lo que podemos denominar artistas no profesionales, aficionados o artistas espurios. Por lo que sabemos, nos encontramos ante un fenómeno no estudiado apenas. Ni siquiera se ha contemplado en obras de conjunto sobre sociología del arte como la muy conocida de Vicenç Furió, a pesar de que hace un completo recorrido sobre los temas que desarrolla la sociología o la historiografía social del arte, incluido el de la consideración social del artista[6].

Las fuentes para el conocimiento de estas peculiares personalidades –en la faceta que nos interesa– en la Edad Moderna, suelen ser los tratados y opúsculos de los mismos artistas profesionales, cuando buscaban ponerlas como ejemplo de valoración positiva de la actividad artística en su argumentario sobre la ingenuidad del arte o la nobleza de la pintura. Los tratadistas de arte, artistas la mayoría de ellos, habitualmente han utilizado a favor de las tesis de la nobleza del arte el argumento de la valoración de las creaciones artísticas por parte de los poderosos y, especialmente, el encumbramiento y los honores concedidos por ellos a los artistas destacados a su servicio. Así, haciendo siempre referencia a la valoración del arte y sus creadores por parte de los poderosos de la Antigüedad, no dejaban de señalar si tal o cual artífice profesional había sido distinguido de alguna forma por los más poderosos, o había sido –en última instancia– elevado al rango de caballero o noble. Pero no es este el caso que nos ocupa ahora, porque la perspectiva

---

[4] Sobre la evolución del artista, pueden verse: COLE, B. *The Renaissance Artist at Work from Pisano to Titian*, Londres, 1983. CONTI, A. "L'evoluzione dell'artista", en *Storia dell'arte italiana*, Turín, 1979, II, pp. 117-263. PANOFSKY, E. "Artist, scientist, genius", en FERGUSON, W. K. (*et al.*) (ed.) *The Renaissance*, Nueva York, 1962 (1953). MARTINDALE, A. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, Londres, 1972. BINSKI, P. *Medieval Craftsmen. Painters*, Londres, 1991. KEMPERS, B. *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*, Londres, 1994.

[5] MARÍAS, F. "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", en *Academia*, 48, 1979, pp. 73-216; GARCÍA MORALES, M. V. *La figura del arquitecto en el Siglo XVII*, Madrid, 1991; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1993, pp. 52-71.

[6] FURIÓ, V. *Sociología del arte*, Madrid, 2000. Encontramos un pequeño apartado referido a "Artistas nobles" en SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M. *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Madrid, 1999.

cambia mucho cuando son los propios poderosos o gentes de alto rango social los que son los que se dedican a ejercitar el arte –y no sólo a valorarlo positivamente–.

No vamos ahora a entrar en la cuestión del desarrollo teórico de la dignidad del arte y del artista, con sus interesantísmos argumentarios, como el de Dios artista, el paragone entre pintura y escultura, o el del tópico "ut pictura poesis" tomado de Horacio, entre otros[7]. Todos ellos se desarrollaron en el caldo de cultivo creado en la Italia renacentista, que parte de Alberti, fue continuado por Leonardo y ampliado por numerosos tratadistas transalpinos, con su punto culminante en Vasari. Debemos tener presente que las ideas de todos ellos a favor de la consideración social del pintor (o escultor), que lo encumbran a la esfera de las Artes Liberales (de ahí la denominación "artista"), fueron calando en el ideario social y fueron, quizás, el caldo de cultivo para que surgiera la figura del aficionado practicante no profesional[8]. En la tratadística, además, es argumento principal a favor de la nobleza y liberalidad de las artes de la pintura y el dibujo (entre otras menos citadas), junto al ennoblecimiento de artífices profesionales, y al gran aprecio demostrado por los grandes señores y príncipes, el que bastantes de estos señores y príncipes se hubieran dedicado en uno u otro momento a la práctica del dibujo, la pintura u otras de las actividades propias del vasariano grupo de las "artes del diseño" –no entraremos en la arquitectura, como decíamos–. Lógicamente, los tratadistas españoles, sobre todo los más importantes, del siglo XVII, en su línea de imitación de los argumentos de sus colegas italianos, no dejarán de referirse a la figura de personas de renombre y/o de gran importancia social, hasta el nivel de los mismos monarcas, que habían honrado a las artes, a la pintura especialmente, con su práctica. Tampoco dejarán de referirse a otras personalidades, como nobles titulados, caballeros y hombres de letras, que con su actividad artística "por afición" le daban a las artes un "plus" de importancia, nobleza y liberalidad.

Podemos encontrar, claro está, ejemplos de artistas ajenos al mundo profesional del arte, que se quedaron en simples aficionados, que no dominaron más que primariamente el dibujo o la pintura (por ejemplo). Pero también hay casos en los que se constata que el personaje en cuestión llegó a dominar en alto grado las habilidades necesarias para ser tenido en consideración como artista. En ambos casos, el personaje inició sus actividades artísticas como parte de su formación. A la formación cultural parece estar unido el hecho de la afición por la práctica operativa de las artes. En las páginas que siguen veremos algunos de los casos más significados de personas que pertenecen al ámbito de aficionados practicantes de las artes visuales y que, como estamos viendo, socialmente pertenecían a niveles sociales muy distintos, por no decir contrapuestos, al de los artífices profesionales. No queremos, sin embargo, ofrecer una lista exhaustiva de nombres, sino una serie de someras referencias que apoyen la idea que estamos intentando introducir[9]. Dada la diversidad de tipos sociales, hemos optado por dedicar el oportuno espacio primero a los reyes, nobles e hidalgos y, después, a los eclesiásticos y universitarios.

---

[7] LEE, R. W. *"Ut pictura poesis": the humanistic theory of painting*, Nueva York, 1963. CORBACHO CORTÉS, C. *Literatura y Arte: el tópico "Ut pictura poesis"*, Cáceres, 1998. Véase TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis* ideas, Madrid, 1987, caps. II y III.

Véase el clásico de GÁLLEGO, J. *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

[8] véase BERGMANN, E. L. *Art Inscribed: Essays in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Mass., 1979; EGIDO, A. *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*, Zaragoza, 1989; PORTÚS, J. *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 1992; MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997; SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M. *Op. cit.*

[9] Vid. una lista en RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. "Consideración social de los artistas en los pasados tiempos. Índice del siglo XV al XIX", en *Arte Español*, XIII, 1941, pp. 17-25.

## Reyes, nobles, caballeros

Los tratadistas españoles sobre arte nos ofrecen, normalmente, un buen elenco de personas de alto nivel social que, según parece, no sólo eran aficionados al arte en el sentido de clientes o coleccionistas de más o menos gusto, sino también practicantes del dibujo, la pintura, etc. A este hecho podemos hallarle una explicación en la importancia concedida en la aristocrática sociedad española de la época, siempre obsesionada por los títulos, las precedencias y los honores, a la nobleza de no trabajar con las manos, y en el buen ejemplo que constituían las personas de noble estirpe que, al ejercer personalmente, superaban el abismo de prejuicios en el caso de las artes. Aunque, como se ha señalado repetidamente, muchos argumentos y defensas de la nobleza y liberalidad del arte (especialmente de la pintura) entre los que se conocen de nuestro Siglo de Oro, tienen como motivación última algo tan prosaico como la lucha de los artífices por no pagar alcabalas, no es menos cierto que la insistencia en la nobleza de la profesión artística está inserta en una sociedad muchos de cuyos miembros se desvivían por ascender socialmente en base a la obtención de la hidalguía y de un hábito de orden militar. Así, no es de extrañar que, además de argumentos relacionados con la liberalidad del arte por su semejanza con la poesía, o por compartir los elevados conocimientos de las Artes Liberales, tan de índole intelectual, se desplegase toda una batería de razones en las que la práctica de la actividad artístico visual por parte de hidalgos, caballeros, nobles y, "last but not least" los propios reyes y sus familiares, tenía un lugar fundamental (junto con la idea de Dios pintor)[10].

Esto, por un lado, nos habla de la tan bien estudiada por Julián Gállego progresión del pintor (especialmente) de artesano a artista en nuestro país y, por otro, nos ofrece numerosas noticias sobre estos altos personajes practicantes no profesionales de las artes. Empezaremos por los reyes. Los Austrias parecen haber sido especialmente proclives a estas ocupaciones o entretenimientos, e incluso los tratadistas italianos nos los muestran como tales practicantes aficionados[11]. Ludovico Dolce, en su Diálogo, se refiere a las figuras de Felipe II y Carlos V como dibujantes ("sanno disegnare") y, entre los españoles, Juan de Butrón, Lázaro Díaz del Valle, Pacheco, Gutiérrez de los Ríos, García Hidalgo y Palomino afirman que Felipe II se entretuvo en menesteres artísticos, sobre todo en el dibujo[12]. También aparece nombrado Felipe III como practicante del arte, aunque de manera muy poco clara –en realidad, no debemos fiarnos en exceso–[13]. El rey más claramente aficionado a la pintura y el diseño, y el puesto como ejemplo supremo en el caso que estamos tratando, es Felipe IV. Prácticamente todos los tratadistas lo sitúan, además de como importantísimo amante de la pintura, como practicante de ese arte, hasta el extremo de afirmar, como hace Palomino, que fue el mismo rey el que pintó la cruz de Santiago en el pecho de Velázquez en las Meninas. Lo cierto es que es de sobra conocido que Felipe IV tuvo como maestro de dibujo y pintura a fr. Juan Bautista Maíno en su juventud. Butrón asegura que tomó lápiz y pincel y

---

[10] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op. cit.*, pp. 84-89.

[11] Sobre el emperador Rodolfo II, TREVOR-ROPER, H. (*The plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, Londres, 1970, p. 13): "himself painted and carved, wove tapestries and made clocks".

[12] En general, véase GÁLLEGO, J. *Op. cit.* capítulo X. En concreto, BUTRÓN, J. de. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la Pintura*, Madrid, 1626, fol. 103 vº. Fray Hortensio Félix PARAVICINO (*Oraciones Evangélicas*, Madrid, 1640, fol. 186): "Nuestro católico príncipe y señor y su grande abuelo [Felipe II] trabajaron también en ella". El resto, *vid. infra*.

[13] DÍAZ DEL VALLE, L. *Origen Yllustración del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo...*, (1656) (ed. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, 1933, tomo II, p. 349). El Maestro José de Valdivieso, memorial en CALVO SERRALLER, F. *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981, p. 346. GARCÍA HIDALGO, J. *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura,* Madrid, 1691. PALOMINO, A. *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715-1724 (ed. Madrid, 1947, p. 251).

"obró muchas pinturas y dibuxos"[14]. Pacheco hace referencia en su tratado, a la existencia de un dibujo obra de Felipe IV que representaba a San Juan Bautista de "muy graciosa y diestra pluma, que envió a Sevilla su gran valido el Conde-Duque el año de 1619". Carducho señala que "¿el Rei N. S. no pintó con sus Reales manos, como lo testifica y publica una imagen al olio de su mano, que oi se guarda en su guardajoyas?". El maestro José de Valdivieso, capellán de honor del Cardenal Infante, en el pleito promovido por Carducho y otros pintores para la defensa de la ingenuidad de la pintura en 1625-33, habla de la práctica artística del monarca "cuyos dibujos y pinturas oi se guardan venerados"[15]. Fr. Hortensio Félix Paravicino, en un sermón, se hace eco del ejercicio pictórico del rey[16]. No perdió la ocasión Lázaro Díaz del Valle de referirse a esta "noticia", ni García Hidalgo, y Palomino tampoco pudo sustraerse a esta tradición[17]. Otra fuente es una pintura que representa a Felipe IV pintando un lienzo de una Inmaculada, paleta y pincel en mano, asistido por diversas personas y rodeado de objetos simbólicos, que lleva una inscripción que lo declara "gran pintor"[18].

Otros miembros de la familia real también aparecen como ejecutantes de obras artísticas en la tratadística española. Así, los hermanos de Felipe IV, los infantes Carlos y Fernando, se nos describen como practicantes del dibujo, e incluso se conserva una pintura atribuida al primero. Como señala Martín González, "en las manos de un hombre de linaje regio, la pintura no tiene más objetivo que el propio arte. Pero la calidad de la obra nos indica que la educación en la pintura fue muy elevada en el núcleo real"[19]. Eugenio Caxés, como declara Carducho, guardaba dibujos de ambos infantes, quienes, a parecer de D. Vicencio, dibujaron y pintaron. El citado maestro Valdivieso, como capellán de honor del Cardenal Infante, nos lo asegura también[20]. Palomino no se olvida de incluir a ambos infantes en su apartado sobre pintores "príncipes", como no olvida sumar a la nómina al príncipe Baltasar Carlos[21]. También podemos sacar aquí a colación al hijo ilegítimo de Felipe IV, D. Juan José de Austria, a quien se refiere Lázaro Díaz del Valle como dibujante[22] y de quien Palomino asegura haber visto personalmente varias obras al óleo, añadiendo que "llegó a hacer también de porcelana"[23], habiendo tenido como profesor de dibujo a Jusepe Martínez, entre otros[24]. Según Palomino, hasta el rey Felipe V, se dedicó al arte, habiendo hecho dibujos a pluma dignos de un pintor profesional[25]. También las reinas consta que se dedicaron al dibujo y/o a la pintura, como María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, quien

---

[14] BUTRÓN, J. de. *Op. cit.,* fol. 103 vº. Cfr. GÁLLEGO, J. "Felipe IV, pintor", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, I, p. 535. Testificó lo mismo en el pleito de la nobleza de la pintura que se desarrolló entre 1625 y 1633 y que se recoge en el tratado de Carducho. Vid. GÁLLEGO, J. *Op. cit.,* capítulo IX.

[15] GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, capítulo IX y *art. cit.*, p. 536. El Maestro José de Valdivieso, memorial en CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.*, p. 346.

[16] Fray Hortensio Félix PARAVICINO (*Op. cit.,* fol. 186). Tomado de GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, p. 538.

[17] DÍAZ DEL VALLE, L. *Op. cit*., p 349; GARCÍA HIDALGO, J. (cit. por GÁLLEGO, J. *Op. cit,* p. 164); PALOMINO, A. *Op. cit.,* p. 251, basándose para ello y citando a Carducho, Juan Rodríguez de León, Juan de Jáuregui y Butrón. Añade que "en el real guardajoyas de este palacio de Madrid, se hallaron dos pinturas de mano del señor Felipe Cuarto, con su real firma; y de orden del señor Carlos Segundo su hijo, se trasladaron a El Escorial".

[18] GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, pp. 237-240.

[19] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op. cit.*, p. 87. Se trata de un San Antonio y el Niño que se conserva en el Convento de madres carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca).

[20] GÁLLEGO, J. *Op. cit*., capítulo IX y *art. cit.*, p. 536. CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.*, p. 346.

[21] PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 251.

[22] DÍAZ DEL VALLE, L. *Op. cit.*, p. 350.

[23] PALOMINO, A. *Op. cit.,* p. 252.

[24] Para este personaje en concreto, sus maestros de pintura y dibujo, sus obras conservadas y demás: GONZÁLEZ ASENJO, E. *Don Juan José de Austria y las artes, 1629-1679,* Madrid, 2005, pp. 27, 76, 261-265, 371-379 y, sobre todo, 480-494.

[25] *Op. cit.,* p. 250.

tuvo su correspondiente educación gráfica y de la que se conserva un cuaderno de dibujos. Según Palomino, "pintó de miniatura, lo cual supe yo de Su Magestad misma, en presencia del señor Carlos Segundo". El tratadista cordobés, más adelante, se refiere a Isabel de Farnesio, de "excelente habilidad en la Pintura"[26].

Son todos casos muy elocuentes, por la importancia social de los personajes, que en algún momento u otro se acercaron al mundo del arte, sin que ello supusiera descrédito alguno o rebaja en su categoría social y cuya "afición" sabrían –como vemos– utilizar a su favor los panegiristas de la nobleza del arte. Bien es cierto que la mayoría de tan regios personajes (si es que debemos creer a los interesados tratadistas) dedicaron algo de su afición al dibujo, en una línea muy ligera dentro de lo que podía considerarse una ocupación artesanal, pues dibujo, línea, geometría y estudios básicos matemáticos podrían corresponder a una educación general en artes liberales. Pero también tenemos algunas noticias relativas a pinturas al óleo, lo que nos lleva más allá que puros ejercicios geométrico-dibujísticos. De todas formas, nos encontramos frente a un fenómeno, en el caso de la familia real y, especialmente significativo, con el máximo "amateur" de su tiempo Felipe IV, en el que la educación de los jóvenes príncipes va más allá de lo normalmente asumido, e incluso de lo aceptado por los autores de "Espejos de príncipes", dejando asomarse algo parecido a la figura del pintor por afición o por gusto. Ya señaló Julián Gállego que dichos tratadistas de la educación del príncipe, e incluso algunos emblemistas "consideran esos ejercicios impropios de la majestad"[27]. A pesar de ello, Saavedra Faxardo, un teórico de la educación del príncipe, podía, en su empresa VI, señalar que "conviene que con las artes liberales se domestique y adorne la sciencia política", incluyendo entre las aficiones del monarca que no tienen porqué –todo lo contrario– ofender la majestad del príncipe, a la pintura[28].

Pero, siendo como es la familia real española el máximo exponente de este gusto por el ejercicio de las artes, especialmente explotado por los tratadistas artísticos, a nosotros nos interesa descender un peldaño en la jerarquía social para ampliar el espectro y comprobar que el fenómeno estaba más extendido de lo que podría sospecharse, aunque los casos conocidos sean estadísticamente escasos. Ciertamente, al igual que parece suceder con el coleccionismo y el interés por la pintura en la España del Siglo de Oro, nos encontramos en esto aparentemente con la emulación del comportamiento del rey. Pero sólo parcialmente, porque el que cierto número de nobles, hidalgos y caballeros españoles se dedicasen a la práctica ejecutiva de las artes debe, como señalábamos, hacernos reflexionar sobre cuál fue realmente el baremo social para juzgar las artes visuales y sus practicantes.

Francisco Pacheco dedica un capítulo entero de su obra, dentro del más amplio libro dedicado a defender la nobleza de la pintura, a "los nobles y santos que exercitaron la pintura". Nos ofrece una lista bastante interesante, siempre acompañando el nombre con el título correspondiente, de forma que quedase clara la categoría social del aficionado practicante del arte[29]. Entre los caballeros y señores que "se han preciado deste honroso y entretenido exercicio", nos enumera a Juan Pérez Florián, caballero del hábito de Cristo; D. Gerónimo de Ayanza, caballero de la Orden de Alcántara; D. Gerónimo Muñoz, caballero de Santiago; D. Juan de Fonseca y Figueroa, hermano del marqués de Orellana, maestrescuela y canónigo de Sevilla, y después sumiller de cortina de

[26] *Op. cit.*, p. 253.

[27] GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, pp. 533-534. HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. de. *Tres libros de emblemas morales*, Segovia, 1589.

[28] SAAVEDRA FAJARDO, D. de. *Idea de un Príncipe político christiano representada en cien empresas*, Munich, 1640. Tomado de GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, p. 534.

[29] PACHECO, F. *El arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649 (ed. de BASSEGODA I HUGAS, Madrid, 1990), pp. 216-217.

Felipe IV[30]. D. Francisco Duarte, presidente de la Casa de la Contratación de Sevilla, y su hermana Doña Mariana, buenos dibujantes a pluma[31]. D. Esteban Hurtado de Mendoza, hijo del conde de Corzana asistente de Sevilla, caballero de Santiago, quien en su juventud dio muestras de su buen hacer pictórico y del que se conserva, de atribución hipotética, un dibujo en los Uffizi[32]. El marqués del Aula y el III duque de Alcalá, mezclaron el ejercicio de las armas y las letras con el de la pintura. Finalmente, D. Juan de Jáuregui y Aguilar (1583-1641), caballero de Calatrava y caballerizo de la reina, poeta, literato y dibujante[33].

Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, se detiene en primer lugar en el marqués de la Torre, Giovanni Battista Crescenzi, para señalar que, además de ser hermano del Cardenal "Crescencio", se dedicó a la pintura y el dibujo. Bien es cierto que Crescenzi parece más un caso de artista ennoblecido que de un noble aficionado a la práctica y, además, era fundamentalmente arquitecto –además de italiano–. Más nos interesan las figuras de los españoles, como Gerónimo Fures y Muñoz, caballero de Santiago –citado por Pacheco–, gentilhombre de boca del rey, del Consejo de Italia[34]. En el apartado dedicado a "Personas ilustres que han pintado y pintan" encontramos al conde de Tula, D. Pedro Moctezuma; a D. Tomás Labaña, del hábito de Cristo; a D. Francisco Velázquez Minaya, caballero de Santiago y caballerizo de la reina; todos ellos practicantes de la pintura. También cita Carducho a D. Pedro de Herrera, del consejo de Hacienda, quien se dedicó a "exercer muchos ratos los instrumentos del relieve, infundiendo con ellos almas en la cera, y en el bronce". Según Carducho, el consejo Real de Castilla estaba lleno de amantes del arte de la pintura, entre ellos el licenciado Gregorio López Madera, pintor aficionado[35].

Lázaro Díaz del Valle nos ofrece una lista de nombres de "señores y nobles caballeros españoles que se han entretenido en pintar y dibujar". Además de los ya referidos por los anteriores tratadistas, incluye otros nombres. Entre ellos encontramos al marqués de Cardeñosa, vecino de Sevilla; a D. Juan de Zúñiga, de la orden de Calatrava (vivo en 1649), "muy buen pintor"; a D. Tomás de Aguiar; a D. Francisco de Laredo, caballero de Santiago, "muy buen dibujante y excelente pintor"; a D. Rodrigo Dávila, caballero de Santiago, procurador en cortes por Granada, pintor y poeta; al portugués D. Félix Machado, marqués de Montebelo, dibujante, pintor y burilista. A alguno de los nombres referidos por Carducho o Pacheco, Díaz del Valle añade alguna cosa nueva, como que D. Pedro Montezuma, fue dibujante y pintor "en su casa", y que Felipe IV parece haber poseído un lienzo de frutas y flores obra de Crescenzi[36]. Muchos de estos nombres, y otros, aparecen también en la lista de García Hidalgo, incluyendo caballeros, nobles y señoras de calidad, de los cuales se hará eco Palomino[37].

---

30 Don Juan de Fonseca y Figueroa (Badajoz, 1585-Madrid, 1627). Protector de Velázquez y coleccionista. Canónigo de la catedral de Sevilla ya en 1607, fue sumiller de corina con la ascensión del Conde-Duque. Véase la edición de BASSEGODA I HUGAS del tratado de PACHECO, *Op. cit.*, p. 204, nota 26.

31 Francisco Duarte de León, presidente de la Casa de Contratación de Sevilla entre 1608 y 1615, Véase la edición cit. de BASSEGODA de PACHECO, F. *Op. cit.*, p. 455, nota 2.

32 ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *A Corpus of Spanish Drawings*, Londres, 1987, III, nº 90, p. 31.

33 Sobre Juan de Jáuregui, BASSEGODA introd. ed. de PACHECO, F. *Op. cit.*, pp. 25-28; HERRERO GARCÍA, M. "Jáuregui como dibujante", en *Arte Español*, 1941, pp. 7-22; BROWN, J. *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1995 (1978), pp. 51-64; Jáuregui testificó en el pleito de 1625-33 a favor de la liberalidad de la pintura. Una pintura suya perteneció a D. Bernardo de Sandoval y Rojas y después a Luis de Oviedo, su contador. Ilustró la obra de Alcázar *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* y se llevaron al grabado sus retratos de Lorenzo Ramírez de Prado y Alfonso de Carranza.

34 CARDUCHO, V. *Op. cit.*, p. 420-421.

35 *Op. cit.*, pp. 445-446.

36 DÍAZ DEL VALLE, L. *Op. cit.*, p. 338-341. Antes, el mismo ofrecía algunos nombres, aunque remitiendo a la obra citada, en su *Epílogo y nomenclatura de algunos Artífices que por famosos ...* Véase SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Op. cit.* y GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, p. 157.

37 GARCÍA HIDALGO, J. (cit. por GÁLLEGO, J. *Op. cit,* p. 164).

Antonio Palomino dedica, como era de rigor, un capítulo entero a "los grandes príncipes del mundo y otras dignidades, señoras y mujeres insignes que han ejercitado la pintura". Su enérgica defensa de la nobleza de la pintura recoge aquí, como era habitual, el honor del aprecio que le dedicaron los poderosos, pero añadiendo "¿qué mucho, si los reyes, príncipes, y emperadores, no sólo acrecentaron su nobleza con demostraciones honoríficas, sino que ilustraron su empleo con ejecuciones personales?"[38]. Ve Palomino el origen de la afición por la práctica de la pintura en el placer que lleva aparejado. Al referirse a España, se hace eco de la tradición que atribuía la práctica artística a monarcas españoles desde Carlos V, como vimos. Al pasar a referirse a nobles y caballeros, Palomino hace un recorrido amplio en el que encontramos nombres tomados de otros tratadistas españoles –y alguno que otro nuevo–, como el conde de Benavente "bisabuelo del que hoy vive". El marqués de Montebelo, nos dice, emigró a Castilla con motivo de la revuelta de Portugal en el XVII "y no siendo bastantes sus asistencias, se socorrió de la Pintura (hasta que le premió Felipe Cuarto) y enseñó a su hijo, y a otros", lamentable caso que se sale un poco de lo que define al pintor noble aficionado. Otro noble titulado es el duque de Uceda, embajador que fue en Roma. Entre los caballeros cita nuestro tratadista cordobés al caballero de Santiago Rafael Sanguineto, que "fue excelente pintor, y aún en sus últimos años solía tener este deleite". De Calatrava, D. Francisco Antonio de Ethenhard, capitán de la guardia alemana, etc.

Palomino sigue a García Hidalgo, como veíamos, en la enumeración damas nobles que en España ejercitaron la pintura, aunque incluye también a reinas. Junto a éstas se enumera a Sofonisba Anguissola, en tanto que destacada pintora –y no sólo aficionada–, dama de la reina Isabel de Valois, esposa de Felipe II[39]; cita a "otra señora siciliana [que] hubo en esta Corte, en tiempo del señor Felipe Cuarto, que hacía excelentes retratos en pequeño"; a Doña Teresa de Sarmiento, duquesa de Béjar que "ha pintado muy bien"; a la duquesa de "Abeyro" y a la condesa de Villaumbrosa. Incluye a Doña Mariana de la Cueva Benavides y Barradas, "excelente pintora de Granada", mujer de D. Francisco de Zayas, caballero de Calatrava, y hermana de otros tres caballeros del mismo hábito. No cabe duda que, al igual que los caballeros, las damas también sintieron la llamada del ejercicio artístico.

Para concluir, tenemos la figura de un caballero de hábito, concretamente de la orden de San Juan, que entra sin duda en el ámbito que estamos tratando. Se trata de D. Pedro Núñez de Villavicencio (1644-1695), sevillano de familia hidalga con casas tituladas en su seno[40]. Este peculiar personaje, dedicado primordialmente a sus actividades como miembro de una orden militar internacional durante toda su vida, fue desde niño un atípico pintor y miembro de la academia de pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII. Parece haber pintado toda su vida, aunque no profesionalmente, es decir, sin contratar ni vender obras en tanto que su ejecutor. Las utilizaría como medio de conseguir favores, para regalar a amistades o para otros medios parecidos, aunque seguramente vendería sus cuadros como cualquier persona podía vender una propiedad suya. Incluso presentó un lienzo a Carlos II, seguramente con motivo de su asistencia en dos ocasiones a finales del siglo XVII en el Alcázar de Madrid como miembro de una embajada de su orden ante el monarca. Es notorio también el caso de Juan Carreño de Miranda, hidalgo asturiano que, incluso, rechazó un hábito de caballero, aunque se distancia bastante del perfil general que estamos viendo dado que su principal dedicación fue la de pintor profesional, al contrario que Villavicencio.

---

38 PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 250.

39 Vid. VV. AA. *Sofonisba Anguissola*, (Cat. de la Exp.) Cremona, 1994; KUSCHE, M. "El retrato cortesano en el reinado de Felipe II", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 343-382, entre otros.

40 Véase MARTÍNEZ RIPOLL, A. "Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio", en *Goya*, 169-171, 1982, pp. 105-112; GONZÁLEZ RAMOS, R. *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Sevilla, 1999; BROOKE, X. y CHERRY, P. *Murillo. Scenes of Childhood*, (Cat. de la Exp. Munich-Madrid-Londres) Londres, 2001.

El caso de Villavicencio es excepcional por su calidad. El caso más generalizado debe haberse desarrollado en un nivel mucho más modesto y, como señalábamos arriba, ciertamente sin alcanzar grados de calidad técnica de excesiva altura –aunque ciertos ejemplos señalan aceptable dominio–. Si, como se señalaba de Miguel de Mañara al relatar su educación, el joven hidalgo y futuro caballero de hábito o noble titulado podía tener una formación básica en cuentas, letras, equitación y armas, junto a estas actividades relacionadas con lo necesario para ejercer con propiedad su función social encontramos también a la pintura[41]. Ya los griegos, como señalan los tratadistas, habían contemplado la educación artística de la juventud, la "grafiké". Y los romanos nobles hacían aprender a sus hijos la pintura como parte de su formación[42]. Parece que todos estos tópicos, junto a la pasión desarrollada por la pintura entre la nobleza en el Siglo de Oro, abrieron un poco la puerta a la educación en principios básicos sobre arte. Si el rey, especialmente Felipe IV, con su pasión coleccionista por la pintura, había motivado por emulación el gran coleccionismo nobiliario, no es de extrañar que el que su pasión le hubiera empujado a la práctica artística, hubiera despertado en ciertos casos otra similar emulación. Pero siempre –salvo casos excepcionales– el caballero, el noble (y sus consortes) practicarían la pintura (especialmente) como una actividad, como dicen los tratadistas, a desarrollar cuando en ratos de ocio no tuviese que atender a asuntos de verdadera importancia, de forma completamente desinteresada, por puro gusto y placer, y sin pretender destacar, competir o hacer de dicha actividad algo más que mero pasatiempo de moda. Como señala Pacheco, "el fin del pintor, como solo artífice, será con el medio de su arte ganar hacienda, fama y crédito, hacer a otra placer o servicio, o labrar por su pasatiempo"[43]. Nuestro caso se queda con el "labrar por su pasatiempo". Palomino es más fino en esto, al describir lo que podemos describir como ejercicio hidalgo de la pintura, imaginándonos al personaje en cuestión pintando "en el decoroso retiro de su[s] obrador[es] y estudio[s], sin mezcla de empleos mecánicos y espurios del arte, practicándolo con términos decentes y cortesano[s] estilo[s]"[44]. Saavedra Faxardo, al referirse a la educación del príncipe y a la posibilidad de dedicarse a las artes, introduce un pero: "dos cosas se han de advertir en el uso de tales artes: Que se obren a solas entre los muy domésticos [...] porque en los demás causa desprecio el ver ocupada con el plectro o con el pincel la mano que empuña el ceptro y gobierna un reino [...]. La segunda, que no se emplee mucho tiempo, ni ponga el príncipe todo su estudio en ser excelente en ellas, porque después fundará su gloria más en aquel vano primor que en los del gobierno"[45].

## Eclesiásticos, universitarios

Además de a estos nobles personajes, debemos referirnos, más brevemente incluso, dado el carácter de este escrito, a los eclesiásticos y universitarios. El prejuicio que suponía un impedimento para el ejercicio de las artes no es en este caso sólo de rango, a pesar de ser también social,

41 La educación juvenil de Miguel de Mañara, según cuenta Diego de Mendoza, citado por GRANERO, J. M. *Don Miguel de Mañara*, Sevilla, 1963, p. 129, nota 10. El famoso sevillano se empleaba "en ejercicios de mozo, así en los caballos, como en el de la espada y pintura, sin que le faltase entretenimiento de hacer muy buenos versos".

42 GUEVARA, F. de. *Comentarios de la pintura*, 1560, cit. en GÁLLEGO, J. *Op. cit*., p. 58. Sobre Pánfilo, maestro de Apeles: "por su autoridad fue hecha ley, primero en la ciudad de Syción, y después en toda Grecia, que los muchachos nobles aprendiesen la Diagraphice, que es pintar y dibuxar en tablilla de box, y que el arte de la pintura fuese recibida en la primera de las liberales".

43 PACHECO, F. *Op. cit.,* p. 248.

44 GÁLLEGO, J. *Op. cit.,* p. 193.

45 SAAVEDRA FAJARDO, D. de. *Idea de un Príncipe político christiano representada en cien empresas*, Munich, 1640. Tomado de GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, p. 534.

sino de índole "ocupacional", pues afecta a unos hombres que en el esquema de organización social de la España del Siglo de Oro debían dedicarse a las actividades más puramente especulativas, las relacionadas con la actividad intelectual. Aunque los tratadistas incluyen en sus repertorios numerosos nombres de santos y venerables frailes ejecutantes, por motivos religiosos, nosotros pondremos de relieve el de algunos hombres de especial significación dentro del ámbito de esa cultura libresca y relacionada con las artes liberales tradicionales, que podían estudiarse en las universidades y, según era común entonces, normalmente eran hombres de iglesia[46].

Los tratadistas nos dan algunos nombres de importantes prelados ejecutantes del arte. También de cierto –escaso– número de prebendados catedralicios que formarían parte de la clase de los hombres encargados por la sociedad de la custodia de la ortodoxia religiosa y de la sabiduría en general, y que dentro de la lógica de la estructura social no parece que debieran haberse ocupado de menesteres artísticos.

Un caso especialmente relevante es el de Benito Arias Montano, una de las cumbres de la cultura teológica y universitaria de la historia de España y de su iglesia. Arias Montano, estudiante en Alcalá, experto poeta y mejor teólogo, bibliotecario de Felipe II en el Escorial, nos aparece también como ejecutante de dibujos –en su caso para ser grabados– realizados para ilustrar algunas de sus obras teológicas y exegéticas[47]. Pablo de Céspedes es sin duda el mejor exponente en este "tipo" humano, que aúna las aparentemente excluyentes en la sociedad española de la época, esferas de lo erudito y eclesiástico, y lo artístico. También en su caso, la ejecución de obras pictóricas es algo ajeno a su principal rol social, aunque su formación haga de él un importante teórico del arte. Era racionero de la catedral de Córdoba, y ejerció de erudito anticuario y alma de grupos pseudo-científicos, anticuarios y literarios de la baja Andalucía de su tiempo, mientras pintaba lienzos incluso para la catedral. Y de nuevo, tenemos un caso que se sale de lo aparentemente habitual, al pasar del que sería puro ejercicio sumario a la ejecución paralela a la del artífice profesional y artesano de la pintura[48].

Para acabar, nos limitaremos a llamar la atención sobre los indicios que señalan a instituciones como la Universidad de Alcalá como el lugar donde muchos de estos hombres desarrollaron sus habilidades primarias en el ejercicio de las artes, en el caso de Céspedes perfeccionadas después en otros ámbitos, pues conocemos los actos y métodos docentes en los que se facilitaba e incluso exigía la práctica manual del diseño y el dibujo, aunque en principio con intereses relacionados con la emblemática y la creación literaria completada visualmente.

---

[46] Bien es cierto que los religiosos, especialmente monjes, pero no sólo ellos, siempre han dejado muestras de ejecución directa de obras artísticas, como es notorio que ocurrió en la Edad Media.

[47] Especialmente *Biblia Sacra Hebraice...*, Amberes, Plantin, 1569-1572 y *Humanae Salutis Monumenta*, Amberes, Plantin, 1571. Sobre Arias Montano y las artes véanse MARTÍNEZ RIPOLL, A. "La Universidad de Alcalá y la formación humanista, bíblica y arqueográfica de Benito Arias Montano", en *Cuadernos de Pensamiento*, 12, 1998, PP. 13-92 y HÄNSEL, S. *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España,* Huelva, 1999.

[48] Para una completa bibliografía sobre Céspedes véase: Urquízar Herrera, A. *El Renacimiento en la periferia,* Córdoba, 2001.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO XVI Y LAS JOYAS

NATALIA HORCAJO PALOMERO
Dra. en Historia del Arte e investigadora de joyería

Posiblemente las *joyas* y la *moda* sean las manifestaciones artísticas más cercanas al hombre porque están en contacto con su propia piel, siendo testigos de su vida y de sus relaciones con los otros.

Todas las sociedades a lo largo de la *historia* han creado sus propias *joyas* y éstas han respondido fielmente a lo que se esperaba de ellas, estableciéndose un fuerte vínculo entre ambas; y si bien, en las joyas, los *tipos* apenas han cambiado: *sortijas, collares, colgantes, brazaletes...,* sí se pueden apreciar variaciones en las *formas* y *significados,* modificaciones de las que la *sociedad* es *culpable* al evolucionar sus gustos artísticos y su mentalidad con el paso de los siglos.

No es igual un *colgante egipcio* que uno *modernista*, eso se puede apreciar a simple vista, como no lo es tampoco el código de *intenciones* de ambas piezas: En la sociedad egipcia, dominada por el *poder teocrático*, el colgante representará imágenes de los *dioses* y tendrá como destino *eterno* descansar sobre la momia de un *faraón;* con la burguesía industrial que consideró la *riqueza* como su logro más preciado, se complacerá en temas intrascendentes: flores, libélulas... y su fin *efímero* será colgar del cuello de una mujer para realzar su belleza y distinción.

Las joyas son símbolo de *poder, vanidad*, son *inversión*, pueden albergar una enorme *carga sentimental* y están envueltas en todo tipo de creencias que les confieren *poderes sobrenaturales.*

El Renacimiento constituye un momento clave en la *historia de la sociedad* por el cambio tan profundo de mentalidad que supuso el *Humanismo,* y en este contexto también la *historia* de la *joyería* experimentó cambios, se renovaron formas y modelos dando lugar al nacimiento de una *joyería nueva* y *distinta,* en muchos aspectos, a la de épocas anteriores.

Y fue en el siglo XVI cuando Carlos I y V y su hijo e inmediato descendiente, Felipe II, cambiaron la *historia* de España apoyándose en el asentamiento definitivo de los *Habsburgo* en el trono, el triunfo de la *Monarquía Autoritaria* de los Reyes Católicos y la continuación del descubrimiento, conquista y colonización de América.

La sociedad española de aquel momento seguía el modelo *estamental* del Antiguo Régimen: junto al poder *omnipresente* de los Reyes se aglutinaban nobles y clero; burgueses, artesanos y campesinos; Duques, almirantes, cardenales, secretarios, artistas, médicos, mayordomos, bufones... y del Rey abajo *todos* podían tener *joyas*, aunque variase la importancia y la calidad de los materiales y las piedras.

Y si Reyes, Reinas, Príncipes e Infantes tenían muchas y buenas joyas como muestran las pinturas, también es fácil verlas en retratos de otros personajes como el Dr. Rodrigo de la Fuente

(El Greco, Museo del Prado, Madrid, *circa* 1587), en el que el médico lleva una sortija de oro en el dedo pulgar de la mano izquierda como era habitual entre los profesionales de la medicina[1]; o como el de Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz (Alonso Sánchez Coello, Museo del Prado, Madrid, *circa* 1585- 1588), donde la segunda (Fig. 1) tiene un rosario de coral al cuello y una cadena y un medallón oval con una miniatura en las manos.

Igualmente los documentos también sirven para corroborar esto que se viene exponiendo, hay muchos que registran joyas relacionados con la Casa Real pero también hay otros que indican la posesión de *joyas* por personajes no *reales* y así se lee *Entre los bienes que quedaron de su majestad en Yuste al tiempo de su fallecimiento (1568):"Recíbeseles mas en cuenta dos sartas de corales y el dicho día mes e año se bendieron a la mujer del cocinero de su majestad que pesaron una onza y media ochava peso de castilla a precio de seis reales la sarta como pareçio por la dicha fee del dicho Juan Rodríguez Escribano y libro dela dicha almoneda que montan treinta y siete maravedís"*[2].

Y en el *Inventario de los bienes de J. De Herrera al fallecimiento de su mujer, Inés de Herrera (1595)*: *"Yten una cadena de oro menuda que tiene onze bueltas y della está colgado un joyel rrico con una esmeralda grande en el medio y lo demás todo de oro donde ay algunos diamantes y rrubíes engaztados..."*[3].

Y en los *Cargos que se hicieron a Antonio Pérez de Madrid por dádivas que había recibido de varías personas. Constan del mismo proceso de denunciación (1584): "7.- El mismo Antonio Pérez y su mujer Doña Coello (sic) de dicho Marqués de Stepa: un aderezo de camafeos guarnecidos de oro que valían 400 ducados"*[4].

Otros documentos a considerar serían el texto de Luis de Peraza de 1552 sobre las mujeres sevillanas: *"...las de mediana condición del estado ciudadano...traen buenos ceñideros, cuentas y collares, cadenas, patenas, y joyeles, todo de oro, y pedrería; axorcas, anillos y manillas de oro y esmaltes, con ricas piedras, perlas gordas, y aljófar de mucho valor; colgaderos y zarcillos en las orejas; corales y cuentas de cristal..."*[5], y la noticia de la *Pragmática de 5 de noviembre de 1565* por la que Felipe II prohibía a los criados comprar alhajas[6].

Sin embargo las *joyas* siempre se han identificado con el *poder* político y económico, por lo que si todos usaban joyas, el binomio *joyas - poder* debería reducirse a ejemplares cuya simple visión indicase exclusivamente supremacía y eso sólo lo podían hacer las *joyas de Estado,* como las Órdenes o aquellas joyas que tenían la imagen de los Reyes y que eran llevadas por miembros femeninos de su propia familia como se aprecia en varios retratos (Isabel de Valois, Sofonisba Anguisola, Museo del Prado, Madrid, *circa* 1561; Juana de Austria, sepulcro, Pompeo Leoni, Las Descalzas Reales, Madrid, 1574…)[7].

---

[1] ALLENDE SALAZAR, Juan y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José: *Retratos del Museo del Prado,* Madrid, J. Cosano, 1919, p.101.

[2] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época, Legajo 1145, folio 19, pliego 356 c y d. 1568, "Inventario de los bienes que quedaron de su Majestad en Yuste al tiempo de su fallecimiento".

[3] HERRERA, Juan De: *Discurso del Señor Juan de Herrera, aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica.* Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 410.

[4] MARAÑÓN, Gregorio: *Antonio Pérez.* Madrid, Ed. Espasa Calpe S.A., 1998, p. 858.

[5] SEMPERE Y GUARINOS, Juan: *Historia del luxo y de las Leyes Suntuarias de España,* Madrid, Ed. Atlas, 1973, Edición Facsímil, tomo II, p. 28.

[6] *Ididem,* p. 87.

[7] HORCAJO PALOMERO, Natalia: " La imagen de Carlos V y Felipe II en las joyas del siglo XVI", *Archivo Español de Arte,* Madrid, LXXV (2002), pp. 37- 38 y FALOMIR FAUS, Miguel: "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II" en *Felipe II, un Príncipe del Renacimiento,* Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998-1999, pp. 208- 209.

Figura 1. Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, Detalle.* Museo Nacional del Prado, Madrid (*circa* 1585 – 1588).

En España sus Reyes dispusieron de la Orden más importante de Europa: *El Toisón de Oro,* máximo exponente del *poder,* pues sólo estaba abierta a unos pocos elegidos.

La había fundado en 1480 Felipe El Bueno de Borgoña, bajo el patrocinio de San Andrés. El collar, formado alternativamente por eslabones de pedernales de los que saltan chispas y "B" entrelazadas tenía, y tiene, colgando un vellón de oro suspendido por el tronco, en cuya imagen se concilian el *mundo clásico*: La historia de Jasón y los Argonautas; con el *cristianismo*: La historia de Gedeón[8], algo que sería uno de los principales objetivos del *Humanismo,* conciliar lo *pagano* con la *fe cristiana.*

Carlos I y V fue recibido nada más nacer en la Orden cuyo Patronazgo heredaría a la muerte de su abuelo Maximiliano I. Sería él, y posteriormente sus descendientes, quien se reservaría el privilegio de concederla a aquellos a los que juzgase merecedores y entre sus coetáneos la consiguieron entre otros D. Juan de Austria (Sánchez Coello, Monasterio de Las Descalzas Reales,

[8] OVIDIO: *Las Metamorfosis,* Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1995. Libro VII, I y *La Biblia,* Antiguo Testamento, Jueces, VI, 36- 40.

Madrid, *circa* 1565) y el Duque de Alba (Antonio Moro, Musées Roxaux des Beaux- Arts de Bélgique, Bruselas, *circa* 1549 y Alonso Sánchez Coello, Colección de los Duques de Alba, Palacio de Monterrey, Salamanca, 1567). Aunque no hubo aquí una Orden femenina similar, la cuarta esposa de Felipe II, Ana de Austria, fue miembro de la Orden del Cordón de San Francisco, que había instituido en 1498 Ana de Bretaña, Reina de Francia; y también utilizó la *divisa* de los Habsburgo, el *Águila bicéfala* (Antonio Moro, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1570 y Bartolomé González, Museo del Prado, Madrid, *circa* 1570).

En cuanto al llamado *Joyel de los Austrias,* no debe ser considerado *joya de Estado* en el siglo XVI, porque no existía aún. Felipe II compró el *Estanque* para su tercera esposa Isabel de Valois y poco antes de 1595, cuando ya estaba definitivamente viudo, Ana de Austria había fallecido en 1580, adquirió la *Peregrina,* posiblemente entonces mandó que se hiciese una joya en la que estuviesen, diamante y perla engastados, un *joyel,* que habría estrenado su nuera Margarita de Austria en el siglo siguiente[9].

Llevar joyas por *vanidad* indica una cierta coquetería, un deseo de presumir de belleza o de riqueza; en el primer caso y aunque se trate de Inglaterra, es curiosa la reflexión del *corsario* Sir Francis Drake ante una Isabel I recargada de joyas: *"Ella se imagina que la gente, que se deja influenciar mucho por el aspecto exterior, podría quedar deslumbrada por los brillos de las joyas y así no darse cuenta de la decadencia de sus atractivos personales"*[10].

Ninguna de las Reinas de la España del XVI trató de esconder su envejecimiento con joyas, entre otras razones porque todas ellas murieron jóvenes, excepto María Tudor, la hermana mayor de Isabel I, pero un *caballero,* ¿Ruy Gómez?, que había acompañado a Felipe II a Inglaterra con motivo de sus esponsales, escribió en 1554 a un amigo suyo, ¿Francisco Eraso?, que estaba en Salamanca lo siguiente: *"...Aunque la Reina no es nada hermosa, pues es pequeña y más flaca que gorda, es muy blanca y rubia; no tiene cejas; es una sancta; viste muy mal..."*[11], de manera que aunque el Rey le había regalado muchas joyas, no *deslumbraron* ni *engañaron* a nadie sobre su aspecto.

Y aún habría que esperar un siglo, al *Barroco*, para que las propias joyas fueran consideradas símbolos de *vanidad* en las pinturas de *Vanitas,* (Antonio de Pereda, Kunsthistorisches Museum, Viena, *circa* 1635- 1637), de *Postrimerías,* (Juan Valdés Leal, Hospital de la Caridad, Sevilla, 1572) y en *alegorías* como *La vista* (Brueghel, Museo del Prado, Madrid, *circa* 1617- 1618).

Relacionar *joyas* con *inversión* también remite al poder político y económico, sólo los poderosos podían adquirirlas con este único fin, así los banqueros alemanes Fugger, importaban y admitían la realización de transacciones comerciales con piedras preciosas y joyas. En España tenían una oficina en Medina del Campo y agencias en Toledo, Sevilla, Madrid, Valladolid y

---

9 Para noticias referentes al *Joyel de los Austrias* pueden consultarse los siguientes trabajos: PANTORBA, Bernardino de: "El Joyel de los Austrias: Historia de "la Peregrina" el joyel más preciado de la corona española (perdida para España en el siglo XIX)", *Astra* Madrid, *I,* nº 5, (1950), HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Velázquez y las joyas", *Archivo Español de Arte,* Madrid, XXXIII, (1969), pp. 251- 286, HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas", *Reales Sitios,* Madrid, nº 123, (1995), pp. 2-9, HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Reinas y joyas en la España del siglo XVI" en *IX Jornadas de Arte: El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 146-147 y 150, ARANDA HUETE, Amelia: *La joyería en la Corte durante el Reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio,* Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001 (1996), Primera parte, Cap. III, pp.18- 25, ARANDA HUETE, Amelia: "Las joyas de la reina Ana de Austria IV esposa de Felipe II", *Gemas y minerales,* Madrid, nº 0 ( 2006), pp. 6- 11 y MARTÍN, Fernando A.: "El joyel de los Austrias" en *Estudios de Platería San Eloy 2004*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004, pp. 277- 284.

10 MUNN, Geoffrey C. : *The triumph of love,* Londres, Thames & Hudson, 1993, pp. 30- 31.

11 MUÑOZ, Andrés: *Viaje de Felipe II a Inglaterra y relaciones varias relativas al mismo suceso,* Madrid, Imprenta, Esterotipia y Galvanoplastia de Aribau y Cª, 1877, p. 106. Posiblemente, y si tenemos en cuenta a LOADES, David: *Mary Tudor: A life,* Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 225, nota 4, quien así veía a la reina era Ruy Gómez y se lo contó a Francisco Eraso en carta de 27 de julio de 1554.

Lisboa[12]. El agente local instalado en Sevilla, Hans Pechler, tenía la misión de comprar perlas procedentes de América, mientras Johann von Schueren en Lisboa adquiriría piedras de la India. También se sabe que, deseando Jacobo Fugger vender a Carlos V la magnífica joya llamada *Los Tres Hermanos*[13] que había pertenecido a su antepasado Carlos El Temerario, se le aconsejo que desistiese debido a los problemas que el Emperador tenía en aquellos momentos, adquiriéndola finalmente Enrique VIII, lo que pone de manifiesto que cuando conseguían una buena pieza enseguida buscaban a las personas idóneas para ofrecérsela y éstas se movían en los círculos del poder[14].

Pero no sólo los Fugger vendían piedras preciosas y joyas, también se podían encargar y adquirir a los orfebres o a otros propietarios; Isabel de Portugal había adquirido una hermosa perla a Dª Isabel de Bobadilla, viuda del gobernador Pedrarías y Felipe II compró la *Peregrina* a Diego de Temes, alguacil mayor de Castilla del Oro[15].

Hay que considerar aquí otra forma muy peculiar de *inversión,* la relacionada con la *dote matrimonial:* Para asegurarse un buen matrimonio, los padres debían dotar a sus hijas, prepararles un *ajuar* en el que las joyas ocupaban partidas importantes, por esto Carlos V buscó esposa en Portugal para sí, Isabel, y para su hijo Felipe, Mª Manuela, pensando en sus *dotes,* ya que sabía que los reyes portugueses tenían dinero y no escatimarían en sus hijas.

Como *expresión de sentimientos*, las joyas adquieren un simbolismo enorme, hablan de *religiosidad*, de *amor*, de *muerte*...

España, con una *Monarquía Católica* rigiendo su destino era un país muy religioso, lo que se aprecia muy bien en sus joyas, es la nación europea con más piezas con este significado realizadas durante el siglo XVI, ejemplares religiosos en sí mismos como *cruces,* o bien *colgantes, relicarios, medallones* e *insignias* con figuras o temas religiosos[16].

Las *cruces* favoritas de los españoles eran las realizadas en oro esmaltado y piedras preciosas, las de cristal de roca, los *crucifijos* y las que tenían representados los *Símbolos de la Pasión* en el anverso y cavidades conteniendo reliquias en el reverso.

De los temas religiosos, los españoles sentían una gran devoción por los *marianos,* especialmente por la imagen de la *Virgen María con el Niño Jesús,* pero también por la *Anunciación*, la *Piedad* y la *Asunción*, por la escena del *Calvario* y por los santos Santiago y Antonio de Padua, y se conserva una joya, un colgante- libro de fines del siglo con un tema muy valorado por la pintura, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso.*

Con la imagen del Apóstol Santiago destacan dos joyas en las que aparece como *Matamoros* sobre el caballo blanco en la Batalla de Clavijo, se trata de una insignia (Victoria & Albert Museum, Londres, mediados s. XVI), (Fig. 2) y de un medallón redondo (Colección Thyssen-Bornemisza, *circa* 1575)[17]; y la hermana del Emperador María de Hungría, tenía: *"Un San Antonio de Padua de oro esmaltado con un granate"*[18].

---

[12] MULLER, Priscilla E.: *Jewels in Spain, 1500- 1800,* Nueva York, The Hispanic Society of America, 1972, p. 40, nota 152.

[13] Era, está en paradero desconocido, un colgante de oro que tenía en el centro un diamante cuadrado punta y rodeándole tres espinelas rectangulares tablas, con tres perlas redondas, una en cada ángulo, y otra, pera, pinjante.

[14] HACKENBROCH, Ivonne: "Jewellery of the Court of Albrecht V at Munich", *Connoisseur,* Londres, nº 165 ( 1967), pp. 74-82 , HACKENBROCH, Yvonne: *Renaissance Jewellery ,* London, Sotheby Parke Bernet Publications, 1979, p. 333, MULLER, Priscilla E. : *op. cit.,* pp. 40- 41 y KUNZ, George Frederich y STEVENSON, Charles Hug: *The book of the pearl,* New York, Dover Publications, Inc., 1993, pp.450- 451.

[15] HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Reinas y joyas...", p. 142 y 150.

[16] Todos los datos referentes a las joyas *religiosas* se han obtenido en HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea del Siglo XVI. Estudio tipológico y temático.* Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992.

[17] SOMERS COKS, Anna y TRUMAN, Charles: *Renaissance jewels, gold boxes and objets de vertu. The Thyssen- Bornemisza Collection,* Londres, Sotheby Publications, 1984, p. 86, nº 10.

[18] AGS. Patronato Real. Testamentos Reales, Caja 31, Folio 28, pliego 213 v. Testado 1581. "Testamento de la Emperatriz de Hungría y relación de bienes y su distribución".

Figura 2. Trabajo español, *Insignia- arcada con Santiago Matamoros,* Victoria & Albert Museum, Londres (Mediados siglo XVI).

Y dentro de este significado religioso es necesario destacar el papel que jugaron los *exvotos*[19]*,* joyas que se ofrecían a Cristo, la Virgen o los Santos en acción de gracias por un favor concedido y que no tenían por que ser de contenido religioso explícito.

Son muchos los ejemplos que hay respecto a este tema así en el *Inventario de la plata, ornamentos y jocalías de la Sacristía de Nuestra Señora del Portillo del 8 de mayo de 1591,* aparece anotado *"...un collar o braçaletes de piedras finas engastadas en oro...que lo dio la muger de Miguel de Almaçan..."*[20].

Pero pocos *exvotos* españoles del siglo XVI hay más controvertidos que el *escorpión* de oro y esmeraldas ofrecido por Hernán Cortés a la Virgen de Guadalupe en agradecimiento por haberle curado de la picadura de uno de ellos cuando estaba en México[21].

De este *escorpión,* refundido en 1777, sólo se conserva un dibujo a tinta y acuarela realizado por Fray Cosme de Barcelona (Fig. 3) a instancia de su Prior el P. Felipe Montemolín, y forma parte del *Códice del Joyel de Guadalupe* en el que hay otros *ex-votos,* joyas del siglo XVI, colgantes, cruces... ofrecidos, ya entrado el siglo XVII, por diversos fieles a la Virgen[22].

---

[19]Con referencia al tema de los *ex-votos* se aconseja la lectura del libro, ABAD GONZÁLEZ, Mª Luisa y MORALEJA, Francisco J. : *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca,* Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha, 2005.

[20] SAN VICENTE, Angel: *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545- 1599,* Zaragoza, Libros Postigo, 1976, p.170.

[21] MULLER, Priscilla E.: "The so- called exvoto of Hernán Cortés", *Connoisseur,* Londres, CXVII (1968), pp. 264- 267, BARRANTES: "El joyel de Nuestra Señora de Guadalupe, *"La Ilustración Española y Americana",* Madrid, XXI (1896), pp. 334- 338, GÓMEZ DE OROZCO, Federico: "¿El exvoto de Don Hernando Cortés?", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, 8, (1942), pp. 51- 54, TOUSSAINT, Manuel: "El criterio artístico de Hernando Cortés" *Estudios Americanos,* Madrid, I (1948), pp. 89- 91, PALM, Erwin Walter: "Renaissance Secular Jewellery in the Catedral al Ciudad Trujillo", *The Burlington Magazine,* Londres, XCIII (1951), pp. 317- 319, HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea....:* Tomo. II, volumen III, pp. 2 y 15, nº de catálogo 15 y ARBETETA MIRA, Leticia: "El exvoto de Hernán Cortés" en *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos),* México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996, pp. 234- 242.

[22] HORCAJO PALOMERO, Natalia: *Joyería Europea...* pp. 11, nº 4, 17, nº 14 y 15, 24, nº 23, 28, nº 25, 30, nº 27 y 31, nº 29.

Figura 3. Fray Cosme de Barcelona, *Dibujo a tinta y acuarela del exvoto de Hernán Cortés,* Monasterio de Guadalupe, Cáceres, Códice 83, folio 27 nº 1 (1778).

Figura 4. Trabajo alemán, *Colgante Cupido,* Colección Estherázy, Museo Nacional de Hungría, Budapest (circa 1590-1610).

Pero las joyas también expresan *amor,* aunque en este significado podríamos distinguir distintas categorías, estableciendo una división entre las joyas que se regalan por amor o las que especialmente simbolizan el *amor.*

Cualquier joya que se regale por amor está cargada de sentimientos afectivos, pero claro está que hay joyas especiales, son los colgantes Cupido (Fig. 4), que defendían la *castidad* frente a la *lujuria,* velando por la *fidelidad*[23] y los anillos y sortijas de esponsales símbolos de *eternidad*, como eterno debía de ser el amor.

En España durante el siglo XVI en las ceremonias de bodas se intercambiaban sortijas engarzadas con piedras preciosas, al menos así se hacía en los *matrimonios reales;* cuando Felipe II casó por poderes con Ana de Austria, su representante, el Archiduque Carlos de Estiria, entregó a la novia durante la ceremonia una sortija de oro engastada con rubíes y diamantes, y recibió a cambio otra engastada con un diamante para el novio; y cuando el Monarca estaba en su lecho de muerte, le dio a su hija favorita, Isabel Clara Eugenia, el anillo de boda de su madre Isabel de Valois, su tercera esposa[24].

[23] HORCAJO PALOMERO, Natalia: "El Amor y las joyas: Los colgantes- Cupido del siglo XVI" (en prensa).

[24] BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, Manuscrito 1750, tomo II, folio 127. "Sucesos políticos del reinado de Felipe II y otros" y HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Reinas y joyas...", p. 149.

Al mencionar los sentimientos se hizo alusión a la *muerte* porque había joyas que ayudaban a proporcionarla, eran *sortijas* que dentro de la montura que engarzaba la piedra tenían una pequeña cavidad destinada a contener los polvos de veneno que su portador, el asesino, dejaba caer en la bebida en un descuido de la víctima. César Borgia, hijo del Papa de origen valenciano Alejandro VI, tenía en 1503 una con una inscripción en francés *"Fays le que doys avien que pourra"* (Cumple con tu deber suceda lo que suceda)[25] y es posible que, conociendo su crueldad, la utilizase con frecuencia.

Otras joyas relacionadas con la *muerte* eran las entregadas como recuerdos de las personas queridas ya fallecidas, costumbre muy extendida en Inglaterra pues incluso se sabe que Shakespeare en su testamento del 25 de marzo de 1616 legó una serie de *memorial rings* a sus amigos[26]; María de Hungría también tuvo varias sortijas de este tipo, aunque los documentos no explican de quien las recibió: *"Otra sortija de oro de una muerte esmaltada de blanco"*[27], y *"Cárgueseles mas otra sortija de memoria en que avia dos sortijas hechas de culebras e dos medallas de la muerte según pareçe por el dicho ynbentario"*[28].

Pero de todos los *significados* de las joyas la creencia en sus *poderes sobrenaturales* es la que mejor explica su amplia presencia en la sociedad, constituyendo un apartado sumamente importante, ya que a través de su uso con estos fines se perciben *miedos, angustias, credibilidad, esperanza...* en definitiva todo lo que constituye lo más profundo del ser humano.

Joyas y piedras preciosas se utilizaban bien con propósitos *profilácticos* o *medicinales* y el abanico de posibilidades era muy amplio, porque no todas las piedras o joyas servían para lo mismo, cada una tenía sus propiedades, y había que saber elegir muy bien la adecuada a cada momento.

Estas atribuciones mágicas tenían un largo historial y estaban muy extendidas entre la población pues se transmitían de generación en generación; entre los eruditos había *fervientes creyentes* en los poderes sobrenaturales de las piedras como Gaspar de Morales, autor de *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas (1598)* o Juan Alonso de los Ruyzes y Fontecha con su *Diez previlegios para mugeres preñadas (1606),* y *rotundos detractores* como Pedro Ciruelo con su *Reprobación de las supersticiones y hechicerías (1538)*[29].

En España el amuleto- talismán por excelencia era la *higa,* la mano con el puño cerrado dejando asomar el pulgar entre los dedos índice y corazón, cuya misión era evitar el *mal de ojo.* Su uso estaba muy extendido especialmente entre la población infantil, la más propensa al *aojamiento*[30].

Para hacerla se empleaban fundamentalmente el coral y el azabache cuya principal *virtud* era también proteger contra el *mal de ojo.*

El coral, un animal marino, un pólipo que vive en aguas cálidas, y el azabache, una variedad de lignito, eran asequibles a toda la población: Juan Alonso de los Ruyzes, en su obra ya citada, aconseja su uso para proteger a los niños, y señala que *"al pobre...no le faltará un pedazo negro de azabache aunque sea de los que se quiebran en casa de los ricos, para contra la maligna qualidad de los fascinadores, o unos granos de coral, pues no hay pobre labradora que no tenga sus sarticas..."*[31]

---

25 KUNZ, GEORGE Frederick: *Rings for the finger*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1973, p. 37.

26 KUNZ, George Frederick: *Ibidem,* p. 41.

27 AGS. Patronato Real, caja 31, nº 28, folio 214v y pliego 266v. 1981. "Testamento de la Emperatriz de Hungría y relación de bienes y su distribución".

28 AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Época, Legajo 1017, pliego 6b. 1558, "Roger Pati tesorero general que fue de la Reina María de Hungría. Cargo de bienes".

29 MORALES, Gaspar de: *De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas,* Madrid, Editora Nacional, 1977, ALONSO DE LOS RUYZES Y FONTECHA, Juan: *Diez previlegios para mugeres preñadas,* Alcalá de Henares, Luis Martínez Grande, 1606 y CIRUELO, Pedro: *Reprobación de las supersticiones y hechicerías,* Barcelona Editorial Glosa, 1977.

30 HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velásquez", *Archivo Español de Arte,* Madrid, nº 288 (1999), pp. 521- 530.

31 ALONSO DE LOS RUYZES, Juan: *Op. cit.:* Folios 224 R y 225 R.

Las higas de azabache de la Colección del Pueblo Español[32] y las de cristal de roca y plata en el Museo Diocesano de Cuenca[33], son la evidencia más clara de lo que se viene exponiendo, especialmente si se las compara con otras piezas más elaboradas, con oro esmaltado y engastado con piedras preciosas, en el Museo Lázaro Galdiano y el Instituto Valencia de D. Juan de Madrid.

Los Reyes también participaban de estas creencias, Carlos I y V tenía en su poder varias *piedras mágicas* con fines distintos, *contra la calambre de Ynglaterra*[34]*,* para *resteñar sangre*[35] y contra un problema muy molesto que junto con la gota era el que más padecía el Emperador, las *almorranas: "...Y hazese cargo el dicho Juanin de Estrech de dos brazaletes de oro con unos huesos en ellos que dicen son apropiados para almorranas que estan juntamente en dos sortijas de los dichos huesos, la una engastada en oro que estan cargadas en su cuenta con las demas cosas que por orden de los testamentarios se le entregaron de las que su majestad imperial dexo al tiempo de su muerte en el monasterio de san jerónimo de juste como parece por el entrego que de todo ello se le fizo en xxiii de setiembre de mil quinientos cincuenta y ocho ante juan Rodríguez escribano que esta signado y firmado de su mano"*[36].

Y no solo le preocupaban los fines *medicinales* de las piedras, también las usó con propósitos *profilácticos*, especialmente la *turquesa* a la que se le atribuía la *virtud* de evitar las caídas del caballo. El Emperador tenía muchas sortijas engastadas con esta piedra semipreciosa[37], tres de oro, lisas, sin esmalte[38] y otras *"once sortijas de oro con turquesas, que pesaron onça y media menos diez granos"*[39].

Aunque Felipe II era más partidario de encomendarse a las reliquias, tenía un *"un jaspe del tamaño de una granada pequeña...* que*... traida esta piedra consigo, quita las calenturas, cura la hidropesía, clarifica la vista, y expele las fantasías y malas imaginaciones, refrena la luxuria... haze vitorioso y bien quisto al que la truxere consigo: restaña y quita el fluxo de la sangre de cualquier parte... y cura las almorranas, si en polvo se aplicare a ellas"*[40].

Y una pócima de polvos de jacinto, que propiciaba el sueño, le fue suministrada por sus médicos al Rey en su lecho de muerte, comentando el Monarca que a su madre se le había administrado una *medicina similar*[41].

Igualmente durante el siglo XVI un médico llamado Miguel Pascual declaró que había curado a Juan Mendoza, Grande de España, mediante el empleo de esmeraldas[42], piedra a la que se le atribuían virtudes contra las fiebres podridas, la disentería, la epilepsia, las hemorragias y los problemas de vista, y además era un antídoto contra el veneno[43]; la propia Reina Isabel de Valois las usaba con alguno de estos fines como se deduce del siguiente documento: *"Y mas engasto una*

---

32 BAROJA, Carmen: *Catálogo de la colección de amuletos, trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español,* Madrid, Imprenta Peña, 1945.

33 ABAD GONZÁLEZ, Mª Luisa y MORALEJA, Francisco J.: *Op. cit.,* pp. 115- 119.

34 AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, Primera Época, Legajo 1145, folio 17, pliego 25 a y b. 1558, "Inventario de los bienes que quedaron de su Majestad en Yuste al tiempo de su fallecimiento".

35 AGS., *Ibidem.*

36 AGS, *Ibidem,* pliego 23 a y 25 a.

37 HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Carlos I y los amuletos de turquesas", Madrid, *Goya,* 138, (1977), pp. 350- 353.

38 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José: *Archivo Documental Español. Inventarios Reales: Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II,* Madrid, Real Academia de la Historia, 1956- 1959, vol XI, pp. 298- 299, nº 2387, 2388 y 2389.

39 BEER, Rudolf: "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General Zu Simancas, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses,* Viena, XII (1891), p. cliv, nº 8435.

40 MORALES, Gaspar de: *Op. cit.,* p. 221.- 223. También ARFE Y VILLAFAÑE, Juan: *Quilatador de la plata, oro y piedras. 1572.* Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 70 y 71, le concede algunas de estas *virtudes* y añade que *"engastado en plata ayuda a su virtud"*.

41 GREGORIETTI, Guido: *Le monde merveilleuse des biyoux,* París, Editions des Deux Coqs D´or, 1973, p. 158.

42 KUNZ, George Frederick: *The curious lore of the precious stones,* Nueva York, Dover Publications Inc., 1971, p. 380.

43 KUNZ, george Frederick: *Ibidem,* p. 380.

*esmeralda de su magestad cuando estaba mala con dos asas de oro para traer su magestad en la boca y la esmeralda era de un collar de su majestad ent(e)ro de oro siete tomines que balen catorce reales"*[44].

Aún hay un último aspecto de la relación entre sociedad y joyas que no conviene pasar por alto: Su presencia en la literatura. Las joyas han seducido y seducen desde siempre a los escritores si se tiene en cuenta las numerosas referencias que hay sobre ellas en poemas, novelas, obras de teatro..., y es significativo que cuando escriben de joyas conocen muy bien su vocabulario y lo emplean acertadamente[45].

Muchos son los autores y las obras que podrían citarse pero se ha optado por Miguel de Cervantes y su *Novela de la española inglesa (1613)* ya que son varias las citas sobre joyas presentes en el texto, descripciones o metáforas, como se puede apreciar en los siguientes párrafos: *"...otro día vistieron a Isabela a la española, con una saya entera de raso verde, acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes... sus mismos cabellos... entretejidos y sembrados de diamantes y perlas, le servían de tocado".* (...) *"...Estúvola la reina mirando por un buen espacio, sin hablarle palabra, pareciéndole, como después dijo a la camarera, que tenía delante un cielo estrellado, cuyas estrellas eran las muchas perlas y diamantes que Isabela traía...".* (...) *"Preguntóles Ricaredo en español que qué navío era aquél. Respondiéronle que era una nave que venía de la India de Portugal, cargada de especería, y con tantas perlas y diamantes, que valía más de un millón de oro...".* (...) *"...y según dijeron algunos portugueses de los que en ella venían, pasa de un millón de oro el valor de la especería y otras mercancías de perlas y diamantes... y yo lo mandé guardar para Vuestra Majestad, que con una sola joya que se me dé, quedaré en deuda de otras diez naves, la cual joya ya Vuestra Majestad me la tiene prometida, que es a mi buena Isabel... Si vos habéis guardado las joyas de la nave para mí, yo os he guardado la joya vuestra para vos...".* (...) *"...Y, estando aquella mañana Isabela vestida, por orden de la reina, tan ricamente que no se atreve la pluma a contarlo, y habiéndole echado la misma reina al cuello una sarta de perlas de las mejores que traía la nave, que las apreciaron en veinte mil ducados, y puéstole un anillo de un diamante, que se apreció en seis mil ducados...".* (...) *"...lleváosla, Ricaredo, y haced cuenta que lleváis una riquísima joya encerrada en una caja de madera tosca..."*[46].

Podrían contarse más cosas sobre las complicidades de las joyas y la sociedad del siglo XVI, pero valga por el momento este trabajo como prólogo de una historia inacabada, porque a las joyas y a los hombres todavía les quedaba, y les queda, bastante camino por recorrer juntos.

---

[44] AGS., Casa y Sitios Reales, Legajo 39. 1563, "Cuenta de Arnao vergel platero de oro de la Reina Nuestra Señora. Comienza esta cuenta en siete de septiembre de 1561, llega hasta fin de abril de 1568".

[45] HORCAJO PALOMERO, Natalia: "Joyas *escritas.* Otra forma de *ver* las joyas" en *Estudios de Plateria San Eloy 2006,* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, pp.291-311.

[46] CERVANTES SAAVEDRA, Miguel: *Novela de la española inglesa,* Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001, Folios 90r. 90v, 93v, 96v, 100r y 102v. (consultada en www.cervantesvirtual.com)

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA REPRESENTACIÓN DE LA PLATERÍA DE ORO COMO SÍMBOLO DE PODER EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA DEL XVI

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ
Universitat de València

La platería de oro, llamada en nuestros tiempos joyería, tiene mucho que ver con el poder económico, espiritual y político. Ocupa un lugar extraordinario no sólo en el ámbito litúrgico sino también en el adorno personal. Son elementos de embellecimiento que, sumados al traje, no sólo son indicativos del rango de la persona sino de su capacidad de representación. En otras palabras, cuando un rey o reina, persona titulada o no, lleva joyas, quiere decir que es importante política, social y económicamente.

La presente comunicación intenta estudiar -acercarse quizá por primera vez- la representación de la platería de oro en la escultura de la Monarquía Española peninsular del siglo XVI. A través de la escultura y, por supuesto del atavío laico y eclesiástico visto en ella, nos aproximaremos al poder del que gozaron determinados personajes de la vida política y espiritual del Quinientos. La escultura será la fuente para estudiar la platería de oro de una época donde muchas de sus piezas se han perdido. Por ello la clasificación que seguiremos será por tipologías. En ella analizaremos coronas, adornos de pelo, broches y collares, así como otras joyas incrustadas en el traje como las mitras y guantes de los prelados.

Los sepulcros y los retratos son una importante fuente de estudio sobre este tema, tanto los de los hombres de Iglesia como los de nobles y reyes. Los obispos se representan de pontifical: con mitra, báculo, capa pluvial, anillo y guantes. Todos estos elementos, símbolo de su poder espiritual en la tierra, se adornan con espléndidas joyas, broches y otras piedras, la mayoría engastadas “en medias lunas”, montura particularmente destacada en el siglo XVI y de la que quedan ejemplos y figuran en la pintura del momento.

Pero de igual modo ocurre en los temas religiosos. La Virgen María así como diversas santas, siguen la moda de la época vistiéndose como reinas o damas de la nobleza y se adornan con coronas, cintas de pelo y suntuosos broches de pecho o adornos de cabeza reproducidos muchas veces con menor detalle, aunque sean los mismos tipos, que en la pintura.

Esta última consideración es muy importante, porque, en ocasiones, será muy difícil explicar qué tipo de piedras presentan las numerosas joyas, porque no aparecen policromadas. De ahí que, como decíamos, el detalle se pierde en favor de una mayor tosquedad, no en la escultura, pero sí en el conjunto de la joya.

Es arduo realizar un estado de la cuestión sobre este tema, porque, que sepamos, no hay estudios que relacionen la platería de oro con la escultura, debido, sin duda, a esa falta de detalle con

que esta última reproduce las joyas[1]. Por lo tanto, creemos que es de interés lo que aportamos porque es la primera vez que se aborda el tema, siendo cuestión de importancia para la Historia del Arte.

La primera de las tipologías será la corona, símbolo de realeza y distinción, tanto en los reyes terrenos como en la imagen religiosa.

Los sepulcros de los Reyes Católicos así como de su hija, la reina Juana y su esposo, nos dan una muestra de lo que decimos. En el primero, tanto el rey como la reina llevan sendas coronas y collares. Fernando el Católico viste armadura de caballero y porta entre sus manos una espada, aludiendo a las conquistas donde sometió a los árabes. El rey porta también un medallón con la imagen de san Jorge matando al dragón, símbolo de sus estados en la Corona de Aragón (Fig. 1)[2]. No es el único rey catalano-aragonés que porta algún distintivo relacionado con este santo, porque sabemos que Pedro el Ceremonioso llevaba la divisa de san Jorge sobre su persona[3]. El Ceremonioso había fundado, en 1353, una *Orden de san Jorge* en la ciudad de Valencia[4] y otorgó un privilegio para constituir la Cofradía de san Jorge en 1371[5] en la misma ciudad, privilegio que ratificaría Fernando el Católico en 1479 estando en Toledo[6].

En este caso vemos que la joya es una patena, una medalla, que lleva la imagen de san Jorge y expresa la titularidad del rey Católico como soberano de la monarquía catalano-aragonesa. Se trata de una patena circular con la representación del santo bajo cuya protección se habían puesto numerosas cofradías en la Corona de Aragón.

La reina Isabel, en cambio, se adorna con la corona real y un medallón también circular –otra patena–, símbolos de realeza, riqueza y devoción respectivamente.

En el sepulcro de los reyes Juana y Felipe de Castilla-León –obra de Bartolomé Ordoñez– (Fig. 2), ambos llevan coronas, pero la reina lleva el cetro, símbolo de poder, porque ella es la titular del Estado y su marido es rey consorte. Felipe el Hermoso porta entre sus manos una espada y el collar de la Insigne Orden del Toisón de oro, a la que pertenecía desde 1481[7]. Las coronas de ambos, como también, las de los Reyes Católicos son abiertas y sencillas. Se forman con un aro adornado de pedrería y una pequeña crestería sobre él.

No sólo llevan los reyes coronas, también los nobles las portan. Valga el ejemplo de los condes de Castañeda en sus sepulcros de la catedral de Burgos, de difícil atribución[8]. García Fernández Manrique y su mujer portan coronas condales, que son distintivas de su rango y se adornan también con cadenas en el busto. La condesa, al mismo tiempo, lleva una bola con una perla colgante, que sería una poma de olor o un recipiente para guardar reliquias, tipologías características de la época.

---

[1] Agradecemos al profesor Dr. Cristóbal Belda de la Universidad de Murcia el que nos haya sugerido la idea de relacionar platería y escultura. También a la Dra. Amelia López-Yarto del CSIC la ayuda prestada. Sin ambos este trabajo no hubiera sido posible.

[2] Hemos incluido un vaciado en yeso de la escultura de Fernando el Católico en su tumba de la Capilla Real de Granada, por la dificultad de reproducir el original.

[3] SEVILLANO COLOM, F.: *El "Centenar de la ploma" de la ciutat de València (1365-1711)*. Barcelona, 1966. p. 60.

[4] *Ibidem*. p. 18.

[5] *Ibidem*. pp. 59-60

[6] *Ibidem*. p. 76.

[7] CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. *et alii*: *La Insigne orden del Toisón de oro*. Madrid, 2000, p. 252.

[8] "Los bustos de alabastro… La semejanza estilística que presentan con el sepulcro del Condestable de la misma catedral ha sido destacada por algunos autores, pero ni los datos documentales ni los bibliográficos consultados, se refieren a su posible cronología o autor. Pueden ser obra de Juan de Lugano, que con modelo de Berruguete realizó y posiblemente instaló personalmente el año de 1561 los citados del Condestable y su esposa… o quizá de de los artistas Angelo Bagut y Bartolomé Carlone… aunque el estilo del sepulcro de los Castañeda, quizá por imposición del modelo del de los Condestables, resulta más arcaico y diferente que el reflejado en las obras conocidas de estos dos artistas". Cfr. ESTELLA MARCOS, M.: "Obras escultóricas del siglo XVI en los conventos de la Trinidad y de la Merced en Burgos". *Archivo Español de Arte*. 1979. pp. 59-61.

Figura 1. Vaciado en yeso de la tumba de Fernando el Católico. Principios del siglo XX.

Figura 2. Bartolomé Ordoñez, Sepulcro de los reyes Juana y Felipe el Hermoso. Granada. Capilla Real. c. 1519.

Todos los sepulcros palidecen ante el del condestable de Castilla, don Pedro Fernández de Velasco, de la catedral de Burgos (Fig. 3). Es obra del escultor Felipe Bigarny, labrado en 1532[9]. Este muestra en las figuras yacentes una riqueza inusitada en cuanto a platería de oro y arte textil. Don Pedro lleva corona de conde[10] así como dos cadenas en el busto. De una de ellas pende un gran medallón con una piedra engastada "en medias lunas", rodeada de perlas, perlas que también adornan su traje y el de su mujer, doña Mencía de Mendoza. Las coronas son de rica pedrería, pedrería que se destaca sobre todo en el escote de la condesa de Haro, cuyas manos sostienen un rosario. La dama también se adorna con cintas de perlas que rodean su cabello. Toda esta riqueza demuestra la glorificación del condestable y su mujer, y aumentan, si cabe, la de la capilla más famosa de la catedral burgalesa, panteón de sus señorías.

Como contrapunto a tanto esplendor, cabe referir que algunos sepulcros de nobles no muestran objetos de oro. Entre estos está el de los marqueses de Cenete en la capilla de los Reyes del antiguo convento de Santo Domingo de Valencia. Obra genovesa, muestra a los difuntos con elegancia y austeridad. El marqués viste armadura y coloca sus manos sobre la espada[11].

Las coronas también van unidas a la Virgen María, pues, la tradición de la Iglesia la proclama reina y coronada por la Trinidad.

Hay numerosas imágenes de la Virgen coronada con el símbolo de realeza celeste. La tipología de coronas varía, pero en el siglo XVI, principalmente, se utiliza la corona abierta. De ella conocemos numerosos ejemplos. Véase la *Coronación de la Virgen* del retablo de la Parroquia de San Asciclo y Santa Victoria en Lanciego (Vitoria), obra de Juan Fernández de Vallejo ya terminada en septiembre de 1569[12]. En ella, Dios Padre y Jesucristo colocan la insignia real sobre las sienes de María. Esta corona es abierta y presenta una crestería de abiertas "ces" y con abundante pedrería en el aro.

Pero no sólo María porta corona. También Jesucristo la lleva, esta vez cerrada, en el exterior del coro de la catedral de Palencia. Cristo acompañado de los cuatro evangelistas, está bendiciendo. Va vestido como rey, con capa que une un esplendido broche, lo cual nos revela la realeza de Jesús, señor de cielo y tierra: por una parte Hijo de Dios, por la otra rey de los judíos, aunque su reino no era de este mundo.

Para manifestar como el poder terrenal se inclina ante Jesús, recordaremos que existe un relieve escultórico, que representa la *Adoración de los Magos* en el retablo del Sagrario de la catedral de Palencia. Su autor es Juan de Balmaseda y su cronología principios del XVI[13]. En este relieve está Melchor, descubierto y arrodillado, Gaspar que se está quitando la corona, porque es el siguiente en adornar al Mesías y Baltasar, en pie, el último, que espera su turno y lleva la corona aún en la cabeza. Aquí se demuestra como el poder terrenal se inclina ante el divino, por el simbolismo de despojarse de las galas reales de la tierra ante el mismo Dios.

Similar a una corona es una cinta de pelo o un broche de cabeza. Todos ellos sirven para destacar la nobleza de la persona que la lleva. Son un residuo de las tiras de frente que adornaban las cabezas de las doncellas durante el reinado de los Reyes Católicos. A medida que avance el XVI, estas desaparecerán y quedarán estos broches. Recordemos que es una moda del siglo XVI, pues la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, lleva uno –con engaste de "medias lunas"– en el retrato que pintó Tiziano y que guarda el Museo del Prado. Hay bastantes ejemplos en la escultura del Quinientos y por lo que veremos algunos de ellos.

---

9 DEL RÍO DE LA HOZ, I.: *El escultor Felipe Bigarny (h.1470-1542)*. Salamanca 2001. pp. 231-237.

10 Se ha indicado también que los condestables llevan coronas por ser virreyes de Castilla. Además, la corona *representaría el éxito en los actos en la vida pública*. Cfr. DEL RÍO DE LA HOZ, I.: *Opus cit*. p. 232.

11 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.; "La escultura del Renacimiento" en *Historia del Arte Valenciano*. Tomo 3. Valencia, 1987, pp. 173-174.

12 Sobre este retablo véase BARRÓN GARCÍA, A.: "Juan Fernández de Vallejo en Lanciego y Obécuri" en *Sancho el Sabio*. Año 6, 2ª época, nº 6. 1996. pp. 339-356. Agradecemos al autor el envío de una copia de este artículo.

13 SANCHO CAMPO, A.: *La Navidad en el Arte Palentino*. Tomo II. Palencia, 1971. Lámina nº 63.

Figura 3. Felipe Bigarny. Sepulcro del condestable. Catedral de Burgos. 1532.

Figura 4. Vasco de la Zarza. Sepulcro del Tostado (Detalle). Catedral de Ávila. Finalizado en 1518.

De la primera mitad del siglo XVI es *La Virgen de la Anunciación*, en el Museo Diocesano de Valladolid, que porta un broche de formas redondeadas sobre la frente. De la misma época es *La Virgen con el Niño* de la iglesia de San Pedro de Ávila con un broche sobre la cabeza. En la catedral de esta ciudad se encuentra el *Sepulcro del Tostado*, obra de Vasco de la Zarza, y en él hay varias representaciones femeninas con adornos sobre los cabellos.

La tipología de estas piezas es difícil de precisar. Normalmente constan de una piedra central con montura bastante visible. Ello es fácil de comprender porque es necesario el resalte para que se aprecie en la escultura y por otra parte este resalte elimina el detalle. En una de las esculturas del *Sepulcro del Tostado* se advierte un gran tondo circular con piedras a su alrededor (Fig. 4).

En ocasiones los broches también los lleva un hombre. Es el caso de José de Arimatea en el *Entierro de Cristo* del Museo de Granada, obra atribuida a Jacobo Florentino. Arimatea lleva dos broches uno en el turbante y otro en el hombro, sujetándole el manto. Ambos son de una piedra con engastes "en medias lunas".

El engaste "en medias lunas" no es privativo de las tierras de la Monarquía Española peninsular, sino una moda europea según reflejan muchas pinturas. Entre ellas cabe destacar los retratos de *Ana van Bergen*, del Isabella Stewart Gardner Museum de Boston; el de *Enrique VIII* del Museo Thyssen, pintado por Holbein; el de *Isabel de Valois*, atribuido a Sofonisba Anguissola, del Museo del Prado, y muchos más[14].

[14] COTS MORATÓ, F. P.: *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia. Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. p. 321.

Hasta ahora nos hemos referido a broches de cabello, pero muchas de estas joyas se lucen también sobre el pecho. De ellos hay representaciones en imaginería y en obra civil. Existen diversas tipologías. Están los engastados en medias lunas, los que forman un centro con una piedra y otras piedras o montura al alrededor y los joyeles.

De los primeros tenemos como ejemplo el que lleva la *Virgen amparando bajo su manto a todas las clases sociales* del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza). Este es un gran broche, bastante plano, con piedra central rodeada por cuatro grandes lóbulos. La *Virgen de la Paz* del retablo de Almonacid, en la colegiata de Torrelaguna (Madrid), obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo, quizá de mediados del Quinientos[15], luce otro que, aunque pequeño, es digno de nombrar. Este presenta una pequeña piedra en el centro y una montura de oro en la que se dejan entrever pequeñas "medias lunas" muy esbozadas. Más explicitas son las del relieve de *La Resurrección de Cristo* del retablo de la capilla de san Gregorio del Sagrario de la catedral de Palencia, obra del primer tercio del siglo XVI. Del mismo estilo son las que presentan algunos relieves de la sillería de coro de San Marcos (León) de c.1542. En algunas de ellas se ve con claridad, la dependencia de estas "medias lunas" de los engastes lobulados del siglo XV. Esto ocurrirá, sobre todo, en la primera mitad del Quinientos.

Del segundo tipo está el broche que lleva el desaparecido busto de *San Vicente Mártir* que guardaba la colegiata de Xàtiva hasta 1936 (Fig. 5). Se encuentra en la parte superior de la dalmática, junto al cuello. Tiene una piedra rodeada de pequeñas bolas que parecen perlas. Más tardío es el que lleva San Pedro, procedente de Bolaños, que está en el Museo Catedralicio de Valladolid. Este último, de perfil ovalado, también se rodea de pequeñas bolitas que simulan perlas.

En cuanto a los joyeles, los vemos, sobre todo, en escultura o relieves regios. Las representaciones de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, por Leone y Pompeo Leoni muestran a la soberana llevando un joyel en el pecho. En el relieve de mármol y en la figura de cuerpo entero, que ambos artistas hicieron entre 1550 y 1555, conservadas en el Museo del Prado[16], muestran a la Señora con un gran joyel en el pecho colgado de una cinta. Este es similar al que Isabel lleva en el retrato de Tiziano que también guarda El Prado. Es una gran joya con varias piedras engastadas "en medias lunas" del que penden tres perlas. La similitud con el retrato es evidente. Se aumenta el número de perlas para dar sensación de volumen, cosa que los autores pretenden en estas esculturas al serles muy difícil captar todos los detalles de la joya de los que sí tendrían posibilidad en la pintura.

Otro joyel vemos que lleva la reina en el *Cenotafio de Felipe II* del Monasterio del Escorial. Si bien sigue la moda del anterior, advertimos que no presenta "medias lunas" sino amplios motivos curvilíneos que están en la parte baja de la montura. El joyel sigue la misma tipología de una gran piedra engastada en el centro de un rico engaste del que pende una perla.

Diferente tipología son las cadenas y collares. Ambos aparecen también tanto en la imaginería como en la escultura civil. A algunos ya nos hemos referido cuando tratamos las tumbas reales de Granada y los sepulcros de nobles. No obstante, conviene citar aquí, la estatua funeraria de Gastón de Moncada (fallecido en 1511), quizá de procedencia italiana. Actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el difunto se presenta arrodillado en actitud orante[17]. Lleva un grueso collar sobre los hombros y el pecho que indica su nobleza y distinción.

---

15 ESTELLA MARCOS, M.: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid, 1990, pp. 42-45.

16 COPPEL AREIZAGA, R.: "Relieve de la emperatriz Isabel" y "La emperatriz Isabel" en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*. (Catálogo de exposición). Madrid, 1994. pp. 120 y 121-123.

17 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.; "La escultura del Renacimiento" en *Historia del Arte Valenciano*. Tomo 3. Valencia, 1987, pp. 174-175.

Figura 5. Anónimo. Busto de san Vicente Mártir (Xàtiva. Desaparecido). Primera mitad del siglo XVI.

Figura 6. Anónimo. San Julián. Iglesia de Ororbia (Navarra). Siglo XVI.

Existen representaciones de santos que, al estilo de los nobles de su tiempo, llevan gruesas cadenas alrededor del cuello. Muchas veces pende de ellas una cruz. En algunos casos los eslabones están perfectamente reproducidos y la mayoría de las cruces son lisas y sin adornos de pedrería.

Entre los numerosos ejemplos que podíamos citar están *San Martín con el pobre*, perteneciente al retablo de la iglesia de Alberite (Logroño), obra de los maestros Arnao y Ause. El santo lleva una amplia cadena y una cruz latina de brazos moldurados. El *San Julián* de la iglesia de Ororbia (Navarra)[18] porta otra cadena con, esta vez sí, una cruz latina lisa. El santo viste a la moda de la época y se toca con un sombrero (Fig. 6). En Artajona (Navarra), en la iglesia del Cerco, se encuentra una figura de *San Sebastián* vestido también según la moda de la primera mitad del XVI[19]. El santo es portador de una cadena con una cruz latina lisa.

Pero no sólo hay que destacar figuras masculinas. Existe una bella representación del *Martirio de santa Cecilia* en el banco del *Retablo de san Gregorio* de la catedral de Palencia. En ella,

[18] García Gaínza, M. C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Pamplona*. Pamplona, 1999. Vol. V **. p. 459.

[19] García Gaínza, M. C. y otros: *Catálogo Monumental de Navarra. Merindad de Olite*. Pamplona, 1985, Vol. III. p. 11.

la santa, arrodillada y con los cabellos sueltos, viste como las damas nobles de principios del Quinientos, con escote cuadrado y mangas abullonadas. En el cuello lleva una cadena con una patena redonda.

Es muy común en las representaciones de los reyes de la Monarquía Española que luzcan, sobre traje o armadura, el collar de la Insigne Orden del Toisón de oro. Esta orden fue fundada por el duque de Borgoña Felipe el Bueno en 1430[20]. El primero en lucirla es el rey consorte de Castilla Felipe el Hermoso, como hemos señalado cuando nos referimos a su sepulcro en la Capilla Real de Granada. El resto de sus descendientes aquí analizados, Carlos V y Felipe II, portan el collar en muchas ocasiones o, en su defecto, portan tan sólo la venera.

Los Leoni nos han dejado obras donde se ven estas insignias-joyas. Así aparece *Carlos V y el Furor*, datada entre 1551 y 1553, o en el *Busto de Carlos V*, fechado hacia 1553, ambos en bronce y conservados en el Museo del Prado. También el *Relieve de Carlos V*, en mármol y datado entre 1550 y 1555[21], figura al emperador de perfil llevando sobre su armadura el collar de la Insigne Orden.

Su hijo Felipe II también se representa con el collar o, simplemente, con la venera. Con el primero está en un busto en plata policromada, obra de Pompeo Leoni c. 1564, del *Kunsthistorisches Museum* de Viena[22]. Con la venera figura en un busto en mármol, del Museo del Prado, atribuido tradicionalmente a Pompeo Leoni[23].

No sólo el emperador y el rey lucen sus toisones, el III duque de Alba, llamado "El Grande", don Fernando Álvarez de Toledo, lo lleva sobre su armadura en un busto en bronce de Leone Leoni que guarda el Castillo de Windsor, realizado, quizá, entre 1554 y 1556[24]. El duque era miembro de la Orden desde el capítulo celebrado en la iglesia-catedral de Utrecht en 1546[25].

El que todos estos personajes lleven solamente el Toisón de Oro sin ninguna otra joya hace pensar en la importancia concedida a esta Orden en detrimento de cualquier alhaja u ornamento. El Toisón se considera más preciado que cualquier joya y por lo tanto se ostenta a solas. No hay que olvidar que el collar y el Toisón son de materiales nobles y por lo tanto alhajas en sí mismos.

Al margen de estas representaciones que hemos señalado, existe una abundante reproducción de joyas y objetos de platería relacionados con hombres de Iglesia. Nos referimos a representaciones de obispos, cardenales y papas, y también, a santos que ostentaron estas dignidades y que aparecen revestidos de acuerdo a su estatus. En los sepulcros es donde mejor se observan estos atavíos, ya que los obispos se representan de pontifical, con mitra, guantes, anillos, capa pluvial y báculo.

San Pedro muchas veces aparece como papa. Lleva tiara pontificia, capa pluvial, llaves y cruz de tres travesaños. De esta manera, exceptuando la cruz, está en el tímpano de la capilla a él dedicada en la catedral de Toledo. La tiara muestra las tres coronas con florones. El broche, de gran suntuosidad, lo forma un motivo circular central orlado por una crestería plana. Una representación similar está en la iglesia de San Pedro de Alba de Tormes (Salamanca). Aquí la tiara es más tosca que la anterior y el broche de la capa tiene perfiles lobulados y engasta varias piedras.

---

20 CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. *et alii*: *La Insigne orden...*p. 62.

21 COPPEL AREIZAGA, R.: "Carlos y el Furor", "Busto de Carlos V" y "Relieve de Carlos V" en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*. (Catálogo de exposición). Madrid, 1994. pp. 102-109, 110-112 y 116-118 respectivamente.

22 TÁRRAGA BALDÓ, M. L.: "Cabeza del rey Felipe II" en *Los Leoni...* pp. 138-139.

23 COPPEL AREIZAGA, R.: "Felipe II" en *Los Leoni...*pp. 140-141.

24 TÁRRAGA BALDÓ, M. L.: "Don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba" en *Los Leoni...*pp. 132-133.

25 CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. *et alii*: *La Insigne orden...*p. 281.

Diferente a estas dos, es la escultura de San Pedro, de la iglesia del mismo nombre de Sevilla. Está atribuida a Andrés de Ocampo y datada c.1591[26]. La tiara es más abombada y las coronas tienen bandas con piedras de colores y rudimentarios florones sin pedrería. El broche tiene mucho que ver con los motivos decorativos de la época: está constituido por dos "ces" que engastan una piedra preciosa.

De principios del siglo XVI es el gran retablo mayor de la catedral de Palencia realizado en el obrador de Felipe Bigarny y en el que, más tarde, intervinieron otros artistas[27]. En él se encuentran dos figuras de obispos, entre ellos, la de san Agustín, de 1507. Llevan *mitra pretiosa* con abundantes gemas. Estas mitras son la parte más rica del vestuario litúrgico y están relacionadas más con el arte textil que con el trabajo de los plateros de oro. No obstante, su gran riqueza hace que nos fijemos en ellas. Forman parte del poder episcopal y en la oración que se dice al ponerse la mitra *se recuerda el yelmo de la salvación*[28]. La Edad Media vio en las dos puntas de la mitra una alusión a los dos Testamentos[29].

Los obispos del retablo mayor de Palencia lucen unos broches realmente originales para cerrar sus capas. Tienen formas lobuladas, de tipo gótico, y no presentan ninguna característica de la joyería renacentista. Los hay con tres y cuatro lóbulos, destacando el de *San Agustín* (Fig. 7), ligeramente girado, y que incorpora, al igual que los otros, piedras preciosas. La tendencia goticista de los broches se advierte también en el báculo y en la *Casa de Dios* que el santo lleva en sus manos.

Un sepulcro importante es el de don Alonso de Madrigal, el Tostado, en la catedral de Ávila. Fue labrado por Vasco de la Zarza, que lo terminó en 1518[30]. El finado, como corresponde a su dignidad, viste de pontifical, con unos ornamentos primorosamente labrados. En ellos advertimos un broche central con numerosas gemas, pero hay que decir, que al igual que en la mitra preciosa, suponemos que estos ornamentos son más bien bordados que propiamente montados por un platero de oro. Sin embargo, su función es la joya, riqueza y grandeza que indican la dignidad episcopal de don Alonso.

Frente a esta magnificencia, existen sepulcros de hombres de Iglesia que no presentan joyas. El de Martín Pérez de Ayala –fallecido en 1566– de la catedral de Valencia es uno de ellos[31]. Es obra datada durante el tercer cuarto del siglo XVI[32]. En ella el finado se representa de pontifical, con mitra, báculo y palio, como corresponde a un arzobispo, pero no se adornan con ninguna alhaja sus vestimentas y manos.

En 1550 contrata Juan de Juni, Juan Picardo y Pereandrés el retablo mayor de la catedral del Burgo de Osma[33]. En él está la figura de *San Agustín* con la casa en las manos. Esta imagen es especialmente interesante para nosotros debido al broche que cierra su capa pluvial, ya que el santo se representa como obispo. Esta alhaja, ya bien adelantado el Quinientos, engasta una gran piedra en cuatro "medias lunas". Ello nos demuestra como la escultura de la Monarquía Española sigue las pautas de la moda del momento, utilizando una montura muy común por estas fechas.

---

26 HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Andrés de Ocampo (1555?-1623)*. Sevilla, 1987. pp. 113-114.

27 DEL RÍO DE LA HOZ, I.: *Opus cit*. pp. 75-82.

28 EISENHOFER, L.: *Compendio de Liturgia Católica*. Barcelona, 1947. p. 93.

29 *Ibidem*.

30 AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae*. Vol. XIII. Madrid, 1958. p. 99.

31 Este sepulcro, actualmente en la capilla de la Trinidad, estuvo en la Parroquia de San Pedro, dentro de la misma catedral valentina y, más tarde, en el Aula Capitular antigua. Cfr. SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909 (Ed. Facsímil, Valencia, 1990), p. 240. y Lámina 42.

32 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.; "La escultura del Renacimiento" en *Historia del Arte Valenciano*. Tomo 3. Valencia, 1987, p. 174.

33 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Juan de Juni. Vida y obra*. Madrid, 1974. p. 196.

Figura 7. Felipe Bigarny. San Agustín. Catedral de Palencia. 1507.

Figura 8. Juan de Juni. San Segundo. Ávila. Ermita de San Segundo. 1572.

Otro broche destacado que vemos en una escultura de Juni es el que lleva la de *San Segundo* (Fig. 8), en la ermita de su nombre en las afueras de Ávila. Fue encargada por doña María de Mendoza y realizada en 1572[34]. En ella vemos al santo en oración, con capa y mitra y abundantes sortijas en las dos manos. El broche que cierra la capa es soberbio. Muestra una gran piedra romboidal montada "en medias lunas". Esta joya, además, se adorna con perlas en las esquinas engastadas por medio de una barra de oro que las atraviesa de un lado a otro. En este caso, más que en el anterior, Juni reproduce con gran fidelidad una alhaja propia del siglo XVI, mostrando hasta sus más nimios detalles. Las sortijas que lleva el santo en sus manos, incorporan piedras preciosas en engastes "en medias lunas" también a la moda. El santo viste ornamentos episcopales, entre ellos los guantes. Recordemos que estos fueron muchas veces donados por el Sumo Pontífice *como distintivo de honor a abades y otras dignidades eclesiásticas*[35]. Antiguamente eran todos blancos, luego se acomodaron a las vestiduras litúrgicas del día. Por su color blanco, los guantes *recuerdan la pureza del hombre nuevo, pureza que ha de adornar a quien con ellos se cubre las manos, a fin de que su sacrificio sea agradable al Señor*[36].

[34] *Ibidem.* p. 341. El autor resume las diferentes fuentes por las que se sabe la cronología de la imagen.
[35] EISENHOFER, L.: *Compendio...* p. 94.
[36] *Ibidem.*

Por lo que hemos visto, la platería de oro se representa en la escultura del siglo XVI en la Monarquía Española peninsular. A principios de la centuria, como demuestra el retablo de Palencia, está más pegada a esquemas góticos, pero pronto alcanza niveles de gran novedad. Se intenta reproducir con fidelidad los modelos de joyas del Quinientos, como demuestran los engastes "en medias lunas" en broches y joyeles. Las coronas que portan reyes y la Virgen María son principalmente abiertas y con pedrería en el aro –tumbas reales de Granada–. Los monarcas y los nobles también utilizan gruesos collares y cadenas de oro como advertimos en el *Sepulcro del Condestable* de la catedral de Burgos. Ellos son garantía de su solvencia económica y poder social. En algunas damas advertimos bolas de olor pendientes del cuello o relicarios. Todas estas tipologías no hacen más que resaltar la dignidad, poder y grandeza que estos "ricoshombres" alcanzaron en vida. La escultura recoge, pues, estos distintivos para llevar a sus poseedores a la eternidad.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# EL MECENAZGO Y LA PROPAGANDA DE LOS DOMINICOS EN LA OBRA DE ZURBARÁN

ODILE DELENDA
Wildenstein Institute, París

## Las fundaciones de la Orden de Predicadores en Sevilla

El convento de *San Pablo el Real, Orden de Predicadores* de Sevilla cuya iglesia se convirtió en parroquia de la Magdalena desde 1842, es hoy en dia uno de los más bellos templos barrocos de la capital hispalense. La provincia dominica de Andalucía tuvo en el siglo XVII su época de mayor auge, ya que el convento contaba con una comunidad de cerca de 200 frailes[1]. A principios del siglo XVIII el gran viajero francés Labat, admirando la grandiosidad arquitectónica de *San Pablo el Real* de Sevilla, apostilló que no era un convento sino una villa ("*Je ferai mieux de dire la ville de Saint-Paul*")[2]. El establecimiento de dicho convento de Dominicos se debía al propio San Fernando, concretamente en 1250, a penas dos años después de la reconquista de la capital hispalense (1248)[3]. Fue la segunda fundación en Andalucía de la Orden de Predicadores bajo la advocación del Apóstol de los Gentiles, después de la de Córdoba, fundada en 1241. Sin embargo, San Pablo de Sevilla se desarolló de tal modo que llegó a ser el más considerable cenobio de los Frailes Predicadores en Andalucía. La fábrica material, en los terrenos sevillanos que San Fernando donó en 1248 a los Dominicos, empezó poco después, y puede decirse que prosiguió durante varios siglos. Un parcial derrumbamiento de la cúpula de la primitiva iglesia mudejar en 1691 llevó a tomar la decisión de reconstruirla solicitando la colaboración del maestro arquitecto Leonardo de Figueroa. El nuevo templo fue consagrado en 1724[4].

Antes de su gran reforma a principios del siglo XVIII, dicho monasterio alcanzó gran esplendor y poseyó numerosas obras de arte, con buenos y amplios edificios, rica biblioteca, claustros y aulas así como una numerosa comunidad de religiosos, sin contar con los huéspedes ni los empleados. Convento mayor de Andalucía, no soló por su volumen arquitectónico y por el creciente número de sus frailes, sino por su eminente proyección evangelizadora, ya que todos los Dominicos misioneros que partían o volvían de las colonias hispanoamericanas, debían pasar por su control y hospedería. San Pablo fue uno de los centros religiosos más relevantes en las relaciones

---

[1] HUERGA, A., *Los Dominicos en Andalucía* , Sevilla, 1992, p. 137. (Agradecemos al padre P.-B. Hodel, O.P., su ayuda en esta investigación).

[2] LABAT, J. B., *Voyages en Espagne et en Italie*, vol. I, París, 1730, p. 365.

[3] HUERGA, A., *op. cit.*, pp. 51-52 y 245-248.

[4] PLEGUEZELO, A., cat. exp., *Sevilla en el siglo XVII*, Sevilla , 1983-1983, pp. 157-158.

entre España y las Indias después del descubrimiento del Nuevo Mundo, llegando a ser puente de la evangelización dominica. Los maestros Generales de la Orden delegaban en el Provincial y Prior de San Pablo los asuntos americanos[5].

Además de esta potente vinculación con las colonias, hay que poner de relieve la importancia de San Pablo de Sevilla como centro académico. Erigido canónicamente en 1504 como *Studium Generale*, el centro fue elevado en 1552 por el Papa Julio II a rango de Universidad de la Orden. Pío IV confirmó dicho rango y sus privilegios en una bula fechada el 12 de agosto de 1561. La *Biblioteca Columbina* fue depositada un tiempo en la propia librería del convento que estaba también ricamente abastecida. Las reputadas aulas de San Pablo estaban abiertas para los seglares y abundaban los alumnos[6]. En el primer decenio del siglo XVII, las principales Ordenes religiosas, tanto observantes como reformadas después del Concilio de Trento (1545-1563), tenían casa propia en la capital hispalense. Las más relevantes poseían varios conventos y colegios, centros influyentes de la enseñanza de la Reforma postridentina. Cuna de reformas desde la Reconquista, Sevilla se enorgullecía de numerosas fundaciones en la capital hispalense. Dos siglos después de San Pablo el Real (1248-1250), *Santo Domingo de Portacoeli* fue fundado en 1440 "en las huertas del Rey" extramuros de Sevilla, por Rodrigo de Valencia bajo la impulsión del Beato Álvaro de Córdoba. Principalmente dedicado al ministerio de la predicación, era una continuación sevillana de *Escalacoeli* (Córdoba), primer convento reformado de la vida dominica en España, después de los difíciles tiempos del cisma de Occidente[7].

El famoso *Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino* fue fundado a partir de 1515 por Fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla e inquisidor general, como baluarte del Tomismo, para realzar el nivel universitario de Sevilla frente al célebre colegio cisneriano de Alcalá de Henares. Ubicado en el corazón de la ciudad, entre la iglesia catedral y los muros de los Reales Alcázares, Santo Tomás fue durante tiempo la principal universidad de Sevilla y mantuvo su alta reputación hasta comienzos del siglo XIX. La autoría y presencia de dicho colegio se pudieron percibir en los altos niveles de varias areas de la cultura sevillana de los siglos XVI hasta XVIII así como en su proyección al Nuevo Mundo[8].

En 1548 otro convento fue abierto por los Dominicos, contiguo al palacio sevillano de los duques de Béjar, a su servicio espiritual y al de sus colonos. Especialmente devoto a María, fue consagrado bajo el nombre de *Regina Angelorum* y alcanzó el cénit de su forma en el siglo XVII. Aunque Francisco de Zurbarán no llegó a trabajar para dicho convento conocería la homilía de Fray Domingo de Molina del 8 de septiembre de 1613 que ocasionó el mayor alboroto inmaculista jamás ocurrido en Sevilla. La polémica y la indignación que levantó el sermón de dicho fraile poniendo en duda el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, desató las iras populares sobre los Dominicos. Bien manejadas por los Franciscanos y sobre todo por los Jesuitas, se celebraron durante tres años (1614-1617) unas manifestaciones de fervor increíbles hacía la *Purísima*[9]. Los Hermanos Predicadores nunca se habían visto en tanto aprieto público, aunque a la postre lo supieron superar con sutileza.

La última fundación de la Orden se había otorgado el 21 de junio de 1559. *Santa María de Montesión* nació bajo el impulso de Doña Mencía Manuel de Guzmán y Figueroa, nieta del duque

---

5 VV. *Andalucía Americana*, 1989, p. 179.

6 Huerga, A., *op. cit*., pp. 245-247.

7 En el siglo XV, en los duros tiempos del cisma de Aviñón, cuando los Dominicos vivían el régimen mitigado de la *Claustra,* el Beato Álvaro de Córdoba (†1430) inició en España la congregación de la *Observancia*, que se fue extendiendo por los conventos de España.

8 De Gongóra, D. I., *Historia del Colegio de Santo Tomás de Sevilla*, 2 vols., Sevilla, 1890.

9 Ortiz de Zúñiga, D., *Anales de Sevilla*, Madrid, 1795-1796, 5 vols, t. IV, pp. 246-249.

de Medina Sidonia y hermana del dominico Fray Álvaro de Guzmán. Según sus estatutos, este nuevo convento conllevaba una insigne novedad: los catorce sacerdotes que la componían no se dedicaban al coro sino al ministerio de la *cura animorum*[10]. Por tener Sevilla ya cuatro monasterios dominicos, la fundadora deseaba que los frailes de Montesión se ocupasen principalmente de "predicar y confesar y ayudar en bien morir a los prójimos"[11]. Montesión tuvo larga vida y ministerio fructífero. Suprimido en 1835, pervivió la cofradía y está todavia en pie la iglesia que se utilizó como Archivo de Protocolos de la ciudad hasta 1983.

## Zurbarán, el mejor intérprete de la Orden de Predicadores en la Sevilla del XVII

Hemos insistido en las congregaciones que los Hermanos Predicadores poseían en Sevilla porque formaban parte de las tres Ordenes más destacadas de la capital hispalense. Compartían esta importancia con otra Orden medieval, la de los Franciscanos, también de fuerte implantación y raigambre en los conceptos religiosos y morales de los habitantes de tan relevante ciudad. La tercera era la reciente Compañía de Jesús. Dichas tres Ordenes mantuvieron colegios de prestigio donde se educaron los ciudadanos más cultos de la sociedad y donde se hospedaron los misioneros del Nuevo Mundo.

Los colegios constituían centros de enseñanza para novicios de las propias Ordenes, así como para estudiantes sevillanos o forasteros. En sus templos, claustros y aulas, las obras de arte a menudo pictóricas, fueron encargadas a artistas capaces de ilustrar en importantes programas la historia y la apoteosis de sus fundadores y de las glorias de su Orden, así como la enseñanza de la religión católica de la Iglesia reformada después de Trento. El mensaje transmitido a través de los programas iconográficos ideados por los comitentes religiosos, debía aparecer claramente inteligible para los estudiantes de aquellas instituciones pero también para los fieles. La devoción del pueblo sevillano hacia la Purísima, fue utilizada hábilmente por los miembros de la Compañía de Jesús en contra de la opinión de la mayoría de los Dominicos que opinaban que la Virgen María se había santificado del pecado original en el vientre de su madre Santa Ana así como el pequeño Juan Bautista en el de Santa Isabel (*sanctificatio in utero*). La Orden de Predicadores sevillana no podía permanecer sin reaccionar ante el ataque del que eran objeto de parte de los Jesuitas, de los Franciscanos, de casi todas las otras Ordenes religiosas y de la gran mayoría de los sevillanos. "La pintura volvió a ser el vehiculo de defensa en una ofensiva ideologica de fuerte carga visual"[12].

Durante los años posteriores a 1613, tras la increíble reacción inmaculadista provocada por la homilía pronunciada en el convento de *Regina Angelorum*, los Dominicos sevillanos tuvieron un especial empeño en demostrar su insigne devoción a su primera patrona, la Virgen María, porque no podían admitir que se hubiese dudado de ella. Para defender los ideales y los santos de los hijos de Santo Domingo, los Frailes Predicadores llamaron al pintor Francisco de Zurbarán, nacido en Fuente de Cantos en 1598, que dirigía un obrador en la ciudad de Llerena. El joven artista había aprendido entre 1614 y 1617 su oficio en el taller sevillano de un tal "pintor de ymaginería" Pedro Díaz de Villanueva, cuyo estilo y calidad ignoramos, sin someterse al examen del gremio de Sevilla al terminar su aprendizaje[13].

---

[10] De Gongóra, D. I., *op. cit*., t.II, pp. 47-48.

[11] Carta al padre Diego Laínez, Prepósito General, Sevilla, 20 de diciembre 1559 (citado por Huerga, *op. cit.*, p. 274).

[12] Fernández López, J., *Programas iconografícos de la Pintura Barroca Sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 2002, 2ª edición, pp. 82-84.

[13] Ver Gestoso y Pérez, J., *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, Sevilla, II, 1900, pp. 125-126.

Tampoco sabemos por qué el pintor extremeño llegó a ser el "descubrimiento" de los Dominicos andaluces, pero se han conservado dos de los contratos que le suministraron. Desde 1618 el artista había empezado su carrera en Llerena o sus cercanías donde ya se había casado dos veces. ¿ Intervenieron los frailes de la Orden de dicha localidad, donde existía un tribunal de Inquisición en la recomendación del prometedor pintor para su primer encargo importante en la ciudad hispalense? En cualquier caso los Hermanos Predicadores "fueron los primeros protectores del joven pintor, al cual pusieron el pie en el estribo y a quienes permaneció fiel"[14]. El 17 de enero de 1626, Zurbarán "*vecino de la ciudad de Llerena estante presente en esta ciudad de Sevilla*" concierta con el padre maestro Fray Diego de Bordas un considerable contrato para realizar nada menos que un lote de veintiún cuadros de gran tamaño para el convento de *San Pablo el Real*. El joven pintor se comprometía a entregar su trabajo en un plazo de ocho meses, cobrar tan sólo la modesta suma de 4.000 reales (380 ducados) y "*si alguno dellos [lienzos] no contentare al dicho padre prior me lo puedan bolver que yo me obligo de tornar a hacer de nuevo …*"[15].

Las condiciones leoninas de este primer encargo fueron evidentemente aceptadas por el ambicioso pintor de Fuente de Cantos, consciente de sus posibilidades, con la esperanza de ser reconocido como un perfecto intérprete de los comitentes religiosos de la ciudad y así lograr contratos mejor retribuidos. El empeño merecia la pena puesto que el joven maestro desconocido entonces, pudo introducirse en el mercado conventual de la gran ciudad, por el cauce de una de sus más prestigiosas Ordenes religiosas. De hecho, el éxito indudable de esta serie abrió la puerta a otras ofertas bien retribuidas en casi todos los conventos sevillanos. Zurbarán siguió además pintando obras importantes para los propios Dominicos que se habían fiado de su prometedor talento.

Como hemos advertido, el siglo XVII fue un periodo de remodelaciones arquitectónicas y enriquecimientos pictóricos conformes a los nuevos ideales de la Iglesia católica reformada postridentina. Zurbarán se distinguía por el realismo de sus rostros, el dominio de sus coloridos y la belleza de sus bodegones. El espléndido hábito blanco y negro de los Dominicos le brindaba materia prima para expresar con su talento tan peculiar, su gusto y su maestria. Los eruditos Dominicos sevillanos supieron apreciar la habilidad de Zurbarán para representar con monumentalidad los hábitos blanquinegros de su Orden, la semblanza de sus retratos y la fascinante facilidad para sacralizar la vida cotidiana de sus monjes. Sin embargo los teólogos comitentes de sus obras se preocupaban por supuesto del nivel artístico de los programas encargados a los pintores, pero sobre todo del contenido didáctico e ideológico de las obras que ornaban sus naves o claustros para instrucción de los novicios o de los devotos admitidos a entrar en sus templos y conventos.

## Elenco de temas dominicos

### *San Pablo el Real*

Los temas elegidos por Fray Diego de Bordas, Prior de la casa principal de los Dominicos sevillanos son significativos de los programas de los nuevos ideales de la Reforma postridentina[16]. Los siete Doctores de la Iglesia garantizaban por definición, la antigua tradición de la teologia católica respondiendo a los siguientes criterios: ortodoxia de su doctrina, santidad personal,

[14] GUINARD, P., *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960; ed. española *Zurbarán y la pintura española de la vida monástica*, Madrid, 1967, p. 125.

[15] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II, Sevilla, 1928, p. 182.

[16] En el Concilio de Trento participaron veintitres obispos y arzobispos y más de cuarenta teólogos dominicos; entre ellos el padre Fray Bartolomé de Carranza cuyas intervenciones fueron muy alabadas entre 1545 y 1547.

importancia de su obra teológica y reconocimiento formal de la Iglesia. Desde el siglo VIII se daba enorme relevancia a San Ambrosio, San Jerónimo, San Augustín y San Gregorio el Grande, a los que el Prior añadió Santo Domingo, fundador de los Hermanos Predicadores, Santo Tomás de Aquino, gloria de la Orden, así como el Doctor franciscano San Buenaventura, colega y amigo de Santo Tomás en la Universidad de París cuya doctrina fue utilizada por los Padres trentinos para reglamentar cuestiones delicadas. El Papa Sixto V llamaba a ambos gloriosos Doctores "los dos brillantes candelabros de la casa de Dios"[17]. Actualmente solo se custodían tres de estos santos en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El resto del encargo patrocinado por los Dominicos se componía de 14 lienzos sobre la vida del Santo Fundador. De esta serie han llegado a nosotros dos, a pesar de las reservas de algunos historiadores que dudan en considerarlos parte del conjunto por no tratarse de episodios referentes directamente a la vida de Santo Domingo. Se conservan en la actual parroquia de la Magdalena, antigua iglesia conventual de *San Pablo*. El primero, *La curación del Beato Reginaldo de Orléans* (Fig. 1), milagro que determinaría también el hábito de los Dominicos, es un asunto poco representado en el cual Zurbarán tuvó que innovar. La devoción a la Virgen de todas las Ordenes religiosas tenía entonces en Sevilla un enorme desarollo por el peculiar culto mariano de los andaluces. Cada familia monacal deseaba mostrar la intervención milagrosa de María en la fundación de su Orden, particularmente en el establecimiento de su indumentaria, tan importante por su simbolismo.

Antes de conocer en París en 1219 al celebre maestro de Derecho Canónico Reginaldo de Orleans, Santo Domingo llevaba un sencillo hábito blanco. Poco después de integrar la nueva Orden de los Frailes predicadores, el beato Reginaldo cayó gravemente enfermo y fue curado por la Virgen la cual se le apareció en compañía de Santa Catalina y de Santa Magdalena. Cuenta Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada,* que María curó al fraile ungiéndole con un aceite especial. Al mismo tiempo le regalaba el escapulario de color blanco para completar el traje de los Dominicos. Por su tema, podemos considerar que este episodio forma parte concretamente de la vida de Santo Domingo que aparece rezando en la parte derecha superior de la pintura.

Si comparamos la Virgen, Santa Catalina de Alejandría y Santa María Magdalena con las mismas santas que veremos en el *Santo Domingo en Soriano* (Fig. 2), se aprecia claramente la participación de oficiales del taller del joven maestro. Por supuesto la fecha de entrega de este conjunto considerable soló dejaba a Zurbarán un plazo de diez a doce días para pintar cada lienzo. Durante los diez años de su estancia en Llerena (1617-1627) el pintor poseyó un taller que le ayudaba en los encargos participando seguramente en este primer conjunto sevillano de San Pablo. La factura de este lienzo es indudablemente más floja que la del otro cuadro conservado, sin embargo y pese a sus fallos, muestra fuerza y encanto así como pone de relieve las influencias que recibiría el joven Zurbarán en sus años de aprentizaje sevillano (1614-1617). La parte más lograda del lienzo es sin duda alguna el delicado bodegón del primer término. Cargado de un evidente simbolismo mariano, el tema será retomado por el artista más tarde tanto en temas religiosos donde aparece la Virgen como en sus propios bodegones.

*La entrega milagrosa del verdadero retrato de Santo Domingo* en el monasterio de Soriano, es un tema que tuvo un éxito considerable en toda la Europa católica del siglo XVII. Cada Orden religiosa quería representar a sus santos con su *vera effigies*. Un fraile dominico del convento de Soriano en Calabria, muy devoto del fundador, deseaba saber como serían sus verdaderos rasgos. En el año 1530, haciendo oración, se le apareció la Virgen, junto con dos santas,

17 *Dictionnaire de Théologie Catholique*, 1923, col. 981.

Figura 1. Francisco de Zurbarán, *La curación del Beato Reginaldo de Orléans*, Sevilla, Museo de Bellas Artes (ca. 1626).

Figura 2. Francisco de Zurbarán, *Santo Domingo en Soriano*, Sevilla, Museo de Bellas Artes (ca. 1626).

quienes le dejaron un retrato de Santo Domingo[18]. Zurbarán utiliza como lo hará siempre una sencilla y clara composición, lo que favorece una fácil lectura del acontecimiento. El talento de colorista del joven maestro puede considerarse ya como perfectamente definido. La Virgen está acompañada por Santa Magdalena y Santa Catalina de Alejandría. El elenco de ambas santas en los dos lienzos no es una simple casualidad. Santa María Magdalena fue asociada a los Dominicos por el Papa Honorius III porque "con María, se habían sentado a los pies del Cristo". En 1295 recibieron la guardia de los santos lugares magdalenienses del sur de Francia: la cueva de la Sainte-Baume y el convento de Saint-Maximin. El Capítulo General de 1297, reunido en Venecia, proclamó a Santa Magdalena patrona de la Orden de Predicadores[19]. En cuanto a Santa Catalina, los teólogos dominicos le tenían peculiar admiración por haber vencido a los herejes por su simple palabra así como lo intentaban hacer los hijos de Santo Domingo.

Al lado de estas elegantísimas figuras femeninas que prefiguran la tipología de las celebres santas de Zurbarán, el fraile dominico arrodillado para recibir el retrato parece verdaderamente pintado del natural. Los artistas que representaron este tema solían hacerlo utilizando unos lienzos verticales mientras que la composición del extremeño aparece en un formato apaisado lo que confiere a su pintura una interpretación más clara del prodigio. El joven maestro añade otro detalle significativo, sin duda sugerido por el Padre Prior de San Pablo: la Virgen María sostiene con elegancia un importante rosario de perlas de madera en la mano derecha. Dicho rosario cae verticalmente en el centro geométrico del lienzo. Con lo cual el fraile dominico de Soriano recibe el retrato milagroso de Santo Domingo, y al mismo tiempo una invitación a rezar esta devoción mariana establecida por el santo fundador de la Orden. Ligeras torpezas de ejecución han hecho suponer alguna intervención del taller en esta obra que sin embargo anuncia claramente la producción posterior de Zurbarán.

A parte de los asuntos referentes a la vida de Santo Domingo, figuraban en el contrato como hemos dicho siete Doctores de la Iglesia. De acuerdo con Ceán Bermúdez, estas telas estaban

[18] Vease DELENDA, O., cat. exp. *De Herrera a Velázquez*, Sevilla-Bilbao, 2005-2006, No. 55, pp. 246-250.
[19] RAVOTTI, Mgr. J.-P., "Immortelle Marie-Madeleine", *Sedes Sapientiae*, 2006, n°97, pp. 85-90.

colgadas en la sacristía de la iglesia. Fueron dispersadas en el momento de la ocupación francesa en 1810. Tras la secularización del convento en 1835, solamente *San Ambrosio*, *San Jerónimo* y *San Gregorio* fueron recuperados y depositados en el museo de Sevilla.

*San Ambrosio* (Tréveris, c.339-Milán, 397), alto funcionario romano, fue nombrado obispo de Milán, capital del Imperio de Occidente, por aclamación popular cuando él era todavía un simple catecúmeno. Ingresado en el museo bajo el nombre de "Santo Obispo", el doctor de la Iglesia ha sido identificado gracias a la inscripción medio borrada situada arriba a la izquierda del cuadro: "[A]NBRO$^{vs}$", es decir, la contracción de Ambrosius. La pesada capa pluvial del santo, de un rico brocado rojo y dorado, parece reposar sobre un maniquí con esa caída geométrica piramidal, cortada en diagonal por un solo gran pliegue. El rostro del santo, muy caracterizado, está tratado como el verdadero retrato de un prelado sumergido en una intensa meditación con los ojos elevados al cielo. Los dones de retratista del joven artista aparecen aqui también claramente definidos. El obispo porta una imponente mitra dorada, y sujeta firmemente su báculo, copiado de un grabado del cuarto libro de *De Varia Commensuración para la escultura y architectura* del gran orfebre Juan de Arfe, publicado en Sevilla en 1585. Las espléndidas vestiduras sacerdotales recordaban también que los religiosos revestían estos hábitos litúrgicos en la sacristía donde estaba colgado este cuadro.

*San Gregorio I el Grande* (ca.540-604), figura entre los más ilustres papas de todos los tiempos (Fig. 3). Elegido sucesivamente abad benedictino, cardenal y después pontífice supremo en 590, desplegó a la cabeza de la Iglesia un afán ilustrado, cuidando la santidad del clero y el mantenimiento de la disciplina eclesiástica. Sus comentarios sobre las Santas Escrituras han ejercido una considerable influencia sobre el pensamiento cristiano. Gran reformador, particularmente en liturgia, nos ha dejado su nombre para el canto llano. Zurbarán representa a San Gregorio en traje contemporáneo sin el más mínimo detalle de la verdadera época del santo: el pueblo poco cultivado debía entender inmediatamente que se trataba de un papa. Sobre la sotana escarlata viste un sobrepelliz finamente plisado pintado con gran precisión. Como suelen llevar los obispos, porta una estola del mismo rojo oscuro y aterciopelado como su sotana, déjándola caer paralelamente. Tocado con la alta tiara pontifical, aparece vestido con una amplia capa pluvial guarnecida con una importante pasamanería igualmente bordada en oro. Este gran galón comporta a izquierda y derecha varios medallones ovales representando santos. Para pintar a San Pedro, Zurbarán se ha inspirado directamente en un grabado de Jacques II de Gheyn siguiendo un modelo de Karel Van Mander que representaba a San Matías. Zurbarán pinta a San Gregorio consultando un importante libro abierto horizontalmente, sus guantes pontificales son del mismo bermellón vivo que el del lomo visible del gran tomo. La combinación de una sobria representación sobre un fondo oscuro, acentúa la magnificencia de la indumentaria litúrgica y constituye un rasgo característico del estilo de Zurbarán.

La vida de *San Jerónimo,* el más letrado de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia Latina, se conoce relativamente bien. Nacido hacia 340 en Stridón (Dalmacia), el joven partió pronto hacia Roma para estudiar el griego y el latín. Tras su bautismo, fue ordenado sacerdote y se convirtió en el secretario del papa San Dámaso I que le confió la traducción de la Biblia al latín a partir de los manuscritos hebreos conservados y de la versión griega de la *Setenta*. Atraído por la soledad eremítica, pasó los treinta y cinco últimos años de su vida en Palestina donde fundó un monasterio, terminando allí su versión de la Biblia, conocida con el nombre de *Vulgata* y reconocida como versión oficial de la Iglesia por el Concilio de Trento. Murió en Belén en 420 dejando al mundo la curiosa imagen de un eminente erudito amigo de un león fiel al santo desde que este último le sacara una espina de una pata. *San Jerónimo* es el tercer cuadro conservado de la serie de Doctores encargados para San Pablo. Resulta fácil comprender por qué los Doctores de la Iglesia pintados por Zurbarán impresionaron a sus comitentes dominicos y tuvieron un enorme

Figura 3. Francisco de Zurbarán, *San Gregorio*, Sevilla, Museo de Bellas Artes (ca. 1626).

Figura 4. Francisco de Zurbarán, *Cristo Crucificado*, detalle, Chicago, The Art Institute (1627).

éxito en Sevilla. El grandioso santo, de aspecto robusto, se presenta de pie también con un gran libro abierto sobre el pecho. Su rostro, curtido por sus largas temporadas en el desierto, luce un espeso bigote y una larga barba entrecana. Lleva un sobrepelliz fruncido de un blanco intenso que contrasta con el rojo bermellón muy vivo de su capelo, de su hábito, de su abrigo y de su muceta cardenalicia. En la parte inferior izquierda de la composición se adivina el león que siempre le acompañaba.

La tipología de estas figuras aisladas, representadas de cuerpo entero de pie sobre un fondo neutro, no suponía ninguna novedad en la pintura sevillana de la época. No obstante la comparación de los imponentes santos de Zurbarán con los que hicieron sus predecesores como Pacheco o Roelas explica el impacto inmediato de sus propias realizaciones y el éxito fulminante del joven provinciano ante las comunidades religiosas de la capital andaluza. El pintor extremeño posee una excepcional capacidad de análisis: enriquece la fórmula con la intensidad del claroscuro, subrayando los rasgos de los rostros de intensa expresión y sus siluetas de solemne monumentalidad. La ejecución magistral de los bordados, de los terciopelos, de las ricas telas y de los finos linos blancos de las suntuosas vestiduras sacerdotales, se combina con una sobria observación de la realidad de los seres y de los objetos que caracteriza este poderoso y novedoso estilo que está en el origen de su triunfo en Sevilla.

Zurbarán ejecutará además un *Crucificado* como complemento de la serie dominica de San Pablo. Firma y fecha en 1627 esta obra sobre un papelito arrugado pegado en lo bajo del madero

de la cruz (Fig. 4). El impresionante lienzo estaba colocado detrás de una reja en la penumbra del Oratorio de la Sacrístia y los contemporáneos creían estar ante una imagen de talla[20]. Para complacer a sus comitentes dominicos, Zurbarán se inspira en el *Crucificado* con cuatro clavos firmado por Pacheco en 1612. Esta iconografía recomendaba por el pintor teórico sería concretamente aprobada en 1629 por el nuevo padre prior de San Pablo el Real, Fray Vicente Durango: "*Acerca de los dos clavos en los pies de Cristo Nuestro Señor digo: que desde que leí antiguos autores, me incliné a dar crédito a esta pintura, por más conforme al original*"[21]. La interpretación con los cuatro clavos obliga a representar las piernas del Señor bien paralelas lo que convenía mucho mejor a la dignidad del Dios hecho Hombre.

Zurbarán representa el cuerpo desnudo, de perfecta anatomía, poco sangriento y sosegado después del sumo sacrificio. La sencilla composición se dramatiza sutilmente con una violenta iluminación lateral que subraya los volúmenes esculturales del *Crucificado*. Su cabeza, de una serena belleza, se inclina sobre el hombro derecho y el paño de pureza se abulta en pliegues quebrados de un deslumbrante blanco matizado de grises lo que evita la monótona simetría de los *Cristos en la Cruz* de Pacheco. Este espléndido ejercicio de formas y de colores, cuidadosamente estudiado para despertar el sentimiento de compasión de los fieles, se proponía también atraer a la futura clientela eclesiástica del pintor. Las composiciones sencillas y claras, las figuras monumentales y el espectacular realismo de los personajes pintados por Zurbarán, correspondían sin duda alguna a las nuevas aspiraciones de los religiosos deseosos de renovar el decorado de sus templos y conventos según el espíritu reformador postridentino. El éxito de este nuevo enfoque del arte religioso tan logrado con el *Crucificado* de San Pablo, se confirmó muy pronto con los encargos importantes que afluyeron de casi todas las Ordenes religiosas de Sevilla. El triunfo del *Crucificado* de 1627 se confirma por sus numerosas copias una de las cuales incluía un paisaje[22].

### *El Colegio Santo Tomás de Aquino*

Llama poderosamente la atención el hecho de que los tres más revelantes colegios sevillanos de formación para novicios antes aludidos[23], hayan recibido en la tercera decada del siglo XVII una decoración pictórica que refleja el sentir de la Reforma de la Iglesia católica postridentina. Las Órdenes necesitaban entonces el servicio del arte "para lograr, al menos, tres objectivos: el interno, de la propia pedagogia dentro del microcosmo conventual, con la decoración de los espacios interiores, velados casi siempre a la mirada del mundo; para su imprescindible propaganda, hacia fuera, de la riqueza espiritual de su familia con un patrimonio de santos a cual más brillante, y como arma de combate en aquellas inevitables y permanentes rivalidades entre unas órdenes y otras"[24].

Entre 1618 y 1620 Herrera el Viejo revistió el interior de la iglesia del colegio jesuita de San Hermenegildo de una esplendida decoración de yeserías. En 1620 pintó la enorme y magnífica *Apoteosis de San Hermenegildo* (525x326cm) que debía componer el único lienzo del retablo mayor de dicha iglesia[25]. Seis años más tarde, los Franciscanos encargaban al reconocido pintor,

---

[20] PALOMINO Y VELÁSCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Optica*, III, Madrid, [1724] 1988, p. 275.

[21] PACHECO, F., *Arte de la pintura. Su antiguedad y grandeza*, ed. Bassegoda, Madrid, 1990, pp. 741-742.

[22] TORRES MARTÍN, R., «Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán », *Revista de Estudios Extremeños*, 1964, XX, p. 87, fig. 3.

[23] Vease *supra*, p. 525.

[24] EGIDIO, T., "La vida conventual y las devociones populares en el siglo XVII", *Zurbarán ante su centenario [1598-1998],* Seminario de Historia del Arte, Soria, [1997], 1999, p. 39.

[25] MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad", cat. exp., *De Herrera a Velázquez*, Sevilla-Bilbao, 2005-2006, p. 90.

famoso por sus anteriores realizaciones sevillanas, la decoración de yeserías y pinturas del templo de su Colegio de San Buenaventura. Una vez terminada la copiosa obra de las pinturas murales de la iglesia, Herrera pasó a cumplir en 1627, la otra parte contratada con los Frailes Menores, o sea la ejecución de los lienzos ilustrando la historia del santo titular del nuevo colegio. De las seis grandes pinturas previstas, Herrera sólo llegó a ejecutar cuatro traspasándose en 1629 otros cuadros a Zurbarán[26]. Este último, desconocido en Sevilla cuando los Jesuitas empezaron la decoración de su colegio, había adquirido en estas fechas mucha fama con los conjuntos de San Pablo el Real y de la Merced Calzada encargada en 1628.

Los Dominicos hispalenses también quisieron sacar de nuevo provecho de las calidades y del talento del ya famoso Zurbarán, para reafirmar el prestigio de su Orden en la ciudad. El 21 de enero de 1631 el pintor extremeño concertó, junto con el escultor Jerónimo Velázquez, la ejecución del altar mayor de la capilla del Colegio de Santo Tomás con el padre Maestro Fray Alonso Ortiz Zambrano, rector de dicho colegio, consiliarios del mismo. Los dos artistas se comprometieron: «*De hacer … un cuadro de pintura grande…del tamaño y forma que nosotros tenemos tratados con los dichos padres…y la adbocasión que se nos ordenare…para el dia de san juan del mes de junio que biene deste año…*»[27]. Zurbarán cobraría 400 ducados fraccionados en tres tercios, ¡o sea una suma más importante que para todo el conjunto de San Pablo! En el marco del estudio de los comitentes dominicos del pintor, no cabe insistir sobre los increíbles vaivenes del *Triunfo de Santo Tomás* (Fig. 5) entre 1808 y 1835[28]. Considerado en el siglo XVIII como su obra cumbre, el lienzo fue dado a conocer fuera de España precisamente por dichos vaivenes. Evidentemente Zurbarán se sometió escrupulosamente en cuanto a la iconografía a los dictados de los Dominicos: pintó una auténtica "palla" de composición vertical de gran tamaño (475x375 cm) en la que se presenta en el rompimiento de Gloria al Doctor Angélico directamente inspirado por el Espíritu Santo para escribir su más insigne obra, la *Summa Teologica*. La tercera persona de la Trinidad se manifesta en forma de paloma en lo alto de la pintura entre Cristo y la Virgen sentados a la izquierda y San Pablo y Santo Domingo a la derecha. Es decir como "el Quinto Doctor de la Iglesia", de acuerdo con Aurora Peréz Santamaría[29], santo eminente auspiciado en su labor por los cuatro grandes Doctores de la Iglesia Latina.

El 15 de mayo de 1567, el Papa dominico San Pio V proclamó a Santo Tomás como "Doctor de la Iglesia Universal". Pocos años antes el Doctor Angélico había ocupado un papel esencial en el Concilio de Trento: durante las sesiones conciliares, la *Summa* estaba colocada en el altar, junto a la Biblia, para que todos puedieran consultarla. San Pio V afirmaba que "*La Iglesia ha hecho suya la doctrina de Tomás por ser la mejor fundada y la más cierta de todas*". Este hermoso elogio era un signo de relevante valor. No es Tomás quien honra a la Iglesia, sino la Iglesia la que da valor y autoridad al famoso Doctor dominico. La Bula de 1567 enumeraba los Doctores de la Iglesia Latina: Ambrosio, Jerónimo, Agustín y Gregorio Magno, siendo efectivamente Tomás "el quinto Doctor"[30].

Para pintar aquellos Padres de la Iglesia, Zurbarán repite con variantes, los modelos utilizados para la sacristía del Convento de San Pablo, sobre todo en la magnificencia de su indumentaria

---

[26] DELENDA, O., NAVARRETE PRIETO, B., "El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del naturalismo », cat. exp. *De Herrera a Velázquez*, Sevilla-Bilbao, 2005-2006, pp. 99-122.

[27] HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *op. cit.*, p. 183.

[28] Vease GUINARD, P., «Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Ceán Bermúdez», I, *Archivo Español de Arte*, 1946, pp. 263-265 y DELENDA, O., *Catálogo razonado de Francisco de Zurbarán*, en preparación.

[29] PERÉZ SÁNTAMARIA, A., «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconología*, III, n°5, Madrid, 1990, pp. 37-39.

[30] WALZ, A., "San Tommaso d'Aquino dichiarato dottore della Chiesa nel 1567", *Angelicum*, 1967, N°44, pp. 147-173.

Figura 5. Francisco de Zurbarán, *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, detalle, Sevilla, Museo de Bellas Artes (1631).

Figura 6. Francisco de Zurbarán, *El Beato Suso*, Sevilla, Museo de Bellas Artes (ca. 1638-1640).

eclesiástica. Sin embargo aquí los Santos Doctores parecen dialogar entre ellos y sus manos de una perfecta hermosura desempeñan un papel eminente llamando la atención hacia los libros, base de sus estudios. Si bien es el "quinto Doctor", Zurbarán representa a Santo Tomás como el más excelso: en posición central y superior, Doctor entre los Doctores, lleva el hábito blanco y negro de los Dominicos y como atributos la pluma, el sol radiado, la cadena áurea, los cuales a partir de la Contrarreforma van a ser habituales. Zurbarán representa al santo como lo describieron sus contemporaneos: muy alto, corpulento, particularidades que unidas a su humilidad y mansedumbre, motivaron que sus compañeros de estudio en Colonia lo apodaran el "buey silencioso" (fig. 5). Céan Bermudez señaló que según un manuscrito de principios del siglo XVIII, el canónigo sevillano Loaysa afirmaba que Zurbarán plasmó los rasgos faciales de Abreu Núñez de Escobar, en aquel entonces racionero de la catedral de Sevilla.

En el registro inferior, claramente separados por una plataforma de nubes frecuente en la pintura sevillana desde fines del siglo XVI, aparecen los miembros de la Iglesia militante encabezada, para recordar el noble origen del colegio, por el emperador Carlos I que Zurbarán representa arrodillado a la derecha como un devoto del santo. La parte terrenal se centra en torno a una mesa recubierta por un suntoso mantel de terciopelo de color rubí donde aparecen la bula de fundación del colegio, con sus estatuos, las firmas del rector y de sus conciliares así como la firma del propio Zurbarán y el año de ejecución del lienzo, 1631. Con el volumen cerrado y un birrete doctoral el pintor

logra aquí un maravilloso bodegón. Cerca del emperador se juntan a la derecha tres doctores, uno de ellos dominico. Al otro lado otros miembros de la Orden de Predicadores aparecen detras del fundador del colegio Diego de Deza, todos ellos en actitud de devoción y admiración hacia el Doctor Angélico. Sabemos que el pintor utilizó varios grabados para componer este enorme lienzo, sea para su composición general, sea para detalles o figuras[31]. En el banco del retablo se disponían seis figuras de santos dominicos, de medio cuerpo, no citados en el contrato que Ponz atribuyó a un discipulo de Zurbarán[32].

Para el mismo colegio Zurbarán utilizó un modelo real para representar dos versiones del retrato de *Fray Diego de Deza* (Madrid, Museo del Prado y Pasadena, Norton Simon Museum, EE.UU). Uno de ellos se custodiaba en la celda del Prior, mientras que el otro estaba situado en la biblioteca del colegio. Ambos retratos se fechan también hacia 1631.

### *Santo Domingo de Portacoeli*

"Los historiadores antiguos y modernos se emperan en aseverar que fray Rodrigo de Valencia fundó en 1440 el convento de Portacoeli. Los contradice el mismo fray Rodrigo que declara que el fundador fue el Beato Álvaro de Córdoba. Y lo confirman los registros del mayordomazgo de Sevilla"[33]. Santo Domingo de Portacoeli será pues una continuación sevillana de Escalacoeli, cuna de la reforma de la vida dominicana, situada en los picos de la Sierra Morena, fundada por Fray Álvaro de Córdoba a raíz del funesto bache de la *Claustra* que causó grandes divisiones en la Orden en el siglo XV. En el convento de Escalacoeli reinaba la más estricta observancia, erguida como una lanza de reconquista espiritual. El Beato Álvaro, devotísimo hacia los misterios de la vida y Pasión de Cristo, construyó en Escalacoeli el primer *Via Crucis* de Europa. El convento *Santo Domingo de Portacoeli* situado extramuros de Sevilla en el barrio de San Bernardo, se erigió como segunda residencia de la ciudad, con espíritu reformado. Desgraciadamente no ha podido llegar a nuestros días porque quedó también destruido en el siglo XIX.

Como todos los ricos y modernos conventos sevillanos, en la primera mitad del siglo XVII, los Frailes de Portacoeli transformaron la decoración de su iglesia. La ejecución del altar mayor fue encargada en 1605 a Martínez Montañes y a Pacheco. Ponz lo admiró y describió su estructura y programa iconografico, resaltando la imagen del *Santo Domingo penitente*[34]. Cuando desapareció el retablo en la esclaustración de 1835, la figura del Santo titular fue trasladada al Museo de Bellas Artes donde se conservan también los cuadros encargados a Zurbarán hacia 1638-1640 para los dos altares laterales dedicados al *Beato Suso* (o Susón) y a *San Luis Beltrán*. Según Ponz, la arquitectura de ambos retablos era buena y sobria, apareciendo los lienzos enmarcados por dos columnas. Estaban situados a cada lado del crucero, haciéndose frente. En cada altar había una predela con pequeños cuadros ilustrando episodios de la vida de los santos titulares[35].

Heinrich de Seuze, el *Beato Suso* (Fig. 6), es uno de los místicos renanos, "amigos de Dios", contemporáneo del Beato Álvaro de Córdoba con el cual compartía la devoción a la Pasión de

31 SERRERA, J.-M., cat. exp. *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 180-183 y VALDIVIESO, E., cat. exp. *Zurbarán*, Sevilla, 1998, pp. 100-101.

32 PONZ, A., *Viaje a España*, t. IX, Madrid, [1786] 1972, pp. 134-135.

33 HUERGA, A., *op. cit.*, p. 252

34 Para la reconstrucción del perdido Retablo Mayor del monasterio de Santo Domingo de Portacoeli, vease NAVARRETE, B., cat. exp. *El papel del dibujo en España*, Madrid-Barcelona, 2006-2007, pp. 15-16, fig. 7.

35 CEÁN BERMUDEZ, J.-A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, [1800] 1965, VI, Madrid, p. 50.

Jesús, escribiendo unas *Meditaciones sobre la agonía de Cristo*. Los escritos de los místicos alemanes de los siglos XIII al XV constituyen una de las principales fuentes de espiritualidad en la España del Siglo de Oro, especialmente en lo que se refiere a la vida de oración y contemplación[36]. No resulta por tanto sorprendente que los Dominicos de Portacoeli eligieran a Enrique Suso para su nueva decoración. Heinrich de Seuze nació en 1295, y a la temprana edad de trece años entró en el Convento de los Hermanos Predicadores en su Constanza natal. Fue discípulo del filósofo dominico Maestro Eckhart y tuvo como compañero de estudios a Johannes Tauler. Suso fue el más accesible de esos filósofos alemanes. Dictó a Isabel, una de sus hijas espirituales, su autobiografía que aparece al principio de sus obras completas, reunidas hacia 1362 en un único manuscrito, el *Exemplar*[37]. En ella describe sus experiencias místicas, así como terribles mortificaciones que producen estupor actualmente. Llegó a ser profesor de teología y entre 1329 y 1336 escribió sus dos obras más famosas, *El libro de la eterna sabiduría* y *El libro de la verdad*, que se consideran entre los libros alemanes más importantes del siglo XIV. Su concepción de la vida interior estaba al alcance de todas las almas de buena voluntad, desde las más sencillas a las más elevadas. Enrique Suso murió en 1365 y fue reverenciado por sus hermanos dominicos desde años antes de ser proclamado santo por Gregorio XVI en 1831. En el contrato que López Martínez tuvo la oportunidad de ver antes de que se perdiera, los clientes de Zurbarán le daban minuciosas instrucciones sobre cómo representar a los dos frailes[38]. Eligieron el momento de la verdadera conversión del Beato Suso, a los dieciocho años, después de cinco de mediocre noviciado. Consumido de amor por Cristo, sacó fuerzas para grabarse en el pecho con un estilete las letras del monograma de Cristo IHS. Con docilidad, Zurbarán incluye la letra H como menciona el contrato, es decir, "tan larga como una articulación del dedo meñique". Al fondo aparecen escenas diminutas de la vida del místico alemán. A la izquierda se ve su encuentro con un miembro de su Orden, a quien enseña la inscripción de su pecho. En la distancia aparece la capilla a la que le condujo un ángel para su retiro. A la derecha lo vemos en meditación ante un manantial, sufriendo de sed, ya que se mortificaba absteniéndose de beber[39].

En estas fechas más tardías, Zurbarán sigue siendo inimitable a la hora de pintar una figura aislada, de intensa expresión, capaz de transmitir la vida interior de los personajes representados. La figura del *Beato Susón* aparece en pie sobre un luminoso fondo de paisaje de impronta claramente extremeña. La novedad en estos años es este fondo claro muy diferente de la sombra de sus primeros lienzos para San Pablo. Sin embargo la silueta del joven Dominico se muestra de cuerpo entero sin perder nada de su singular monumentalidad, tan típica de la obra del extremeño. El sobrio hábito blanquinegro del monje, tratado con prodigiosa veracidad, subraya los jóvenes rasgos del fraile apasionado, de tal manera que nos haga olvidar la increible mortificación que se está infligiendo.

Para el altar de la derecha, es decir el del Evangelio, los Dominicos de Portacoeli eligieron a un predicador y misionero español de la Orden, *Fray Luis Beltrán* (Fig. 7) nacido y muerto en Valencia (1526-1581) que había residido en Sevilla a la ida y a la vuelta de su viaje a las Indias. Probablemente los más ancianos monjes dominicos de la ciudad hispalense conocieron a este "servidor de Dios" que cuando lo pintó Zurbarán sólo había sido beatificado pero que la Orden de Predicadores honoraba ya por su evidente santidad. Su vida se conocía bien por los trabajos que le dedicó poco tiempo después de su muerte el dominico Fray Vicente Justiniano Antist, la *Verdadera relación de*

[36] *Dictionnaire de spiritualité*, t. IV, 2, 1961, cols. 1156-1158.
[37] 1ª edición, Augsburgo, 1482.
[38] GUINARD, P., *op. cit.*, 1960, p. 73.
[39] Los episodios de la vida del Beato Suso están sacados de *La Vie et les lettres du bienheureux Henry de Suso*, Paris, 1842.

Figura 7. Francisco de Zurbarán, *San Luis Beltrán*, Sevilla, Museo de Bellas Artes (ca. 1638-1640).

Figura 8. Juan Sariñena, *San Luis Beltrán*, Valencia, Museo del Patriarca, 1584.

*la vida y muerte del Padre Fray Luis Beltrán* (Valencia, 1582) y sobre todo sus *Adiciones a la historia del S. P. Fr. Luis Bertrano de la Orden de Predicadores* de 1593 de nuevo impresas en Sevilla en 1615[40].

Dominico valenciano del siglo XVI, Luis Beltrán fue contemporaneo de su paisano Santo Tomás de Villanueva que le ordenó sacerdote, y de Santa Teresa de Jesús, con quien mantuvo correspondencia. También estaba emparentado con la familia de San Vicente Ferrer. Nació en una familia muy devota e ingresó en la Orden dominica a los quince años, fue excelente predicador, maestro de novicios a los 23 años, y, durante la peste, se consagró a la asistencia de los enfermos. Fue enviado a Nueva Granada, la actual Colombia, nación de la cual fue designado patrono principal por el Papa Alejandro VIII en 1690. Allí desarrolló una actividad misionera asombrosa ayudado por largas horas de oración y de disciplinas aunque sufría de poca salud y de una fuerte cojera permanente. Predicó a los indígenas en sus propias idiomas, pues al parecer tenía el don de las lenguas y como Fray Bartolomé de Las Casas (Sevilla, 1474-Madrid, 1566), su hermano dominico, apoyó a los Indios contra la avaricia de los colonizadores, lo que le puso en difíciles situaciones y dos veces su vida corrió peligro. Sus compañeros consideraban que tenía un ¡"modo suicida de evangelizar"! Cuando tenía la intención de solicitar más misioneros para ayudarle fue llamado por sus superiores en España. Vivió doce años más en Valencia donde murió en 1581, en olor de santidad. Pablo V lo beatificó en 1608 y Clemente X lo incluyó en 1671 entre los santos.

[40] FERNÁNDEZ LOPEZ, J., "Pintura y Contrarreforma en la Sevilla de Zurbarán", cat. exp. *Zurbarán*, Sevilla, 1998, p. 47.

Se hizó una mascarilla sobre el rostro del muerto que se conserva en el Colegio del Patriarca de Valencia. Juan Sariñena (ca.1545-ca.1620) fue el retratista preferido del influente patriarca San Juan de Ribera (1569-1611) arzobispo santo al estilo reformador de Trento y muy amigo de San Luis Beltrán. Este pintor sacó varios retratos de San Luis a partir de la mascarilla (Fig. 8) y uno de estos sirvió seguramente de modelo a Zurbarán, lo que explicaría su aspecto cadavérico.

El maestro extremeño narra en su lienzo un episodio famoso de la vida de San Luis Beltrán en que trataron de envenerarlo durante sus empresas misioneras en las Indias. Lleva un bernegal de metal plateado del cual surge un pequeño dragón, símbolo del veneno que le pusieron en la copa. El religioso hace la señal de la cruz para que la bebida se vuelva inofensiva, lo que efectivamente occurió. Pintado con carácter casí escultórico, la silueta ocupa toda la superficie del lienzo, más rigida y convencional que la del *Beato Suso*, pero el perfecto dibujo de sus manos otorga una gran expresividad a la figura, que contrasta con la lividez de su rostro.

En el paisaje que cierra en profundidad el cuadro aparecen también en tamaño reducido episodios de la vida misionera del santo. A su izquierda se puede ver el fuego de "unas chozas que servían de adoratorios" a los ídolos que el santo, con su estilo siempre suicida, mandaba "derribar a patadas". A la derecha está representado el milagro de la cruz de árbol: en la isla de San Vicente, predicando Fray Luis sobre el poder salvador de la cruz, se le acercó impresionado el cacique queriendo más explicaciones. Cuenta el padre Antist que: "El santo inspirado del cielo, se arrima al tronco de un grandísimo árbol….y, extendiendo los brazos en forma de crucifijo, graba en el árbol la forma de la cruz, de su misma estatura. Apártase después del tronco y queda la imagen de la cruz perfecta, como de medio relieve en el árbol". Dicho signo del crucifijo fue la huella viva que dejó San Luis Beltrán en Nueva Granada tras siete años de acción misionera.

Si bien el místico alemán encarnaba la via de la *vida comtemplativa* de la Orden de Predicadores, el santo español aparecía como el prototipo de la *vida activa*. Ambos Dominicos están resueltos por Zurbarán con severa factura formal, distinguiéndose perfectamente sus respectivos rasgos psico-fisonómicos. Por otro lado la factura del espléndido hábito blanco y negro alcanza en estos lienzos un alto nivel de modelado plástico. Cotejando la hermosa imagen de *Santo Domingo* esculpida en el altar mayor donde el fundador aparecía disciplinándose, con los grandes retratos encargados a Zurbarán, figuraciones de la mística y la ascética, los Dominicos de Portacoeli podían admirar el modelo ideal de vida de su Orden, preconizada por el Beato reformador Álvaro de Córdoba.

Muchos historiadores se han preguntado cual fue la causa que propició la instalación de Francisco de Zurbarán en Sevilla. Creemos que con estos encargos para los Hermanos Predicadores de la ciudad, podemos entender hasta que punto el pintor extremeño supo someterse a los propagadores de la fe cristiana renovada por el Concilio de Trento. Cuando los sevillanos pudieron admirar el ciclo de San Pablo (1626-1627), advirtieron que el joven pintor se mostraba más convincente que otros artistas porque sus personajes sagrados aparecían representados en actitudes a la vez naturales y llenas de dignidad. Sin "gestos amanejados y composiciones teatrales, tan sólo la simplicidad del buen gusto, e incluso en las composiciones religiosas, los elementos de naturaleza muerta tienen una precisa razón de ser, no de adorno sino de apoyo a la demostración religiosa"[41]. Con el célebre *Crucificado* de 1627 Zurbarán pasó al primer plano de los pintores de Sevilla. Así lo entendieron los Dominicos al encargarle la inmensa *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* donde el maestro consiguió obtener una claridad de lectura iconográfica, representanto la acción de la forma más coherente, sin perder sus calidades de gran pintor.

41 BATICLE, J., "Zurbarán, pintor monástico", *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, p. 100.

La estrecha relación de Zurbarán con la Orden de Predicadores se corresponde con tres destacadas etapas de su carrera y refleja las diversas fórmulas que el pintor utilizó en sus cuadros relativos a su obra monástica: historias, visiones triunfales y figuras aisladas de santos contemplativos. La personalidad artística del maestro extremeño parecía a los Dominicos en aquellos momentos como la más propicia para poner la obra pictórica al servicio de sus ideales catequísticos así como para su propia propaganda.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LOS NOBLES COMANDITARIOS DE ZURBARÁN*

ALMUDENA ROS DE BARBERO
Wildenstein Institute, París

En 1664 Don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, III Conde de Peñaranda, Señor de Bóveda y Cantaracillo (1595-1676)[1] (Fig. 1), fundó en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca) un convento de Madres Carmelitas Descalzas que durante décadas fue el lugar elegido por esta familia para donaciones, regalos, ofrendas y lugar de sepultura. Quinto hijo de Don Alvaro Bracamonte y Guzmán, Don Gaspar se casó con su sobrina Doña María de Bracamonte y Luna con la que tuvo un hijo, Don Gregorio Jenaro de Bracamonte, que moriría sin descendencia, por lo que se perdió la sucesión directa de dicho título. A parte de una brillante carrera al servicio de la corona como Camarero del Infante Fernando (1622), miembro del Consejo de Castilla (1634) y Presidente del Consejo General de Ordenes (1651), Don Gaspar ha pasado a la historia como plenipotenciario nombrado en 1643 por Felipe IV para representar a España en el Tratado de Westfalia (Fig. 2)[2]. Dicho tratado se firmó tras varios años de complicadas negociaciones en octubre de 1648 y además de poner fin a la Guerra de los Treinta Años, supuso una novedad en el orden europeo, estableciendo un equilibrio de poder basado en el reconocimiento teórico de las razones de cada estado. El Conde de Peñaranda en su fecunda vida plagada de grandes logros aún tuvo tiempo de ejercer como Virrey de Nápoles desde 1658 hasta 1664.

Es precisamente a su vuelta de Nápoles cuando Don Gaspar se dedica a la construcción de dicho convento de Madres Carmelitas en su tierra natal (Fig. 3). Anteriormente en 1648-1649 había pedido a la Orden Carmelitana la aprobación para establecerlo pero le fue denegada la autorización por entre otras razones, no haber frailes Carmelitas en Peñaranda para asistir a las religiosas. Según nos cuentan las crónicas "muy grato le fue al Conde el aviso que tuvo en Nápoles de que ya se había admitido la fundación… reservó la ejecución para cuando volviera a España, por estar ya al fin de su oficio de Virrey de Nápoles. Llegado que fue a Madrid, trató luego de que se hiciesen las estructuras y se comenzara la fábrica del convento, encomendando uno y otro a don

* Desde estas líneas quiero agradecer a Odile Delenda su valiosa ayuda en la redacción de esta ponencia asi como su capacidad de compartir su conocimiento sobre Zurbarán y su obra.

[1] Exposición *Don Gaspar de Bracamonte y Guzmán, Conde de Peñaranda y la Paz de Westfalia,* Sala de Exposiciones de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Peñaranda de Bracamonte 14-31 agosto 1998.

[2] Este tratado ha quedado inmortalizado en la famosa obra de Gerard ter Borch de la Nacional Gallery de Londres donde aparece Don Gaspar de Bracamonte entre los otros embajadores. El Conde de Peñaranda invitó a Ter Borch a España donde realizó varias obras en la corte (Emile Michel, *Gérard Terburg et sa familla,* Paris, 1887, p. 45.)

Figura 1 *Retrato al óleo de Don Gaspar de Bracamonte*. Copia en el convento de las carmelitas de Peñaranda de Bracamonte del original de Antonio Martínez en la universidad de La Laguna de Tenerife.

Figura 2. *La paz de Munster* 1648**.** Gerard ter Borch National Gallery, Londres.

Figura 3. Vista del interior de la iglesia del convento de carmelitas de Peñaranda de Bracamonte.

Juan de Aguirre caballero de Ávila… En breve tiempo se acaba la casa y en cuya fábrica se gastaron cerca de 100.000 ducados dándolo todo por muy bien empleado…"[3].

El edificio que aún puede visitarse y alberga unas interesantes colecciones, fue obra de fray Juan de San José y sigue el modelo barroco típico de las fundaciones carmelitas. Don Gaspar se había comprometido a realizarlo "conforme a las plantas y trazas de la Orden"[4] tanto en el interior como en el exterior de ladrillo visto macizo rústico manual o ladrillo visto de tejar. Las portadas acogen en sus hornacinas esculturas de la Virgen del Carmen y de San José. Siguiendo la voluntad del Conde de Peñaranda, el convento fue puesto bajo la advocación de Nuestra Señora de Loreto.

Como hemos señalado, la buena noticia de la aprobación para construir el convento le llegó al conde estando aún en Nápoles. Gracias a su estancia en Italia, en el convento se puede admirar hoy en día la más importante colección pública de pintura italiana del siglo XVII de esta región de Castilla. Las obras fueron enviadas directamente de Nápoles y junto a *La oración en el huerto* de Andrea Vaccaro y la *Coronación de la Virgen* de Guido Reni, destacan un conjunto de obras muy importantes de Lucas Jordán. Al igual que treinta años antes el virrey Monterrey había sido un gran mecenas de Ribera, Peñaranda lo sería para su discípulo[5]. En 1669 por la documentación del convento sabemos que llegan junto al Vaccaro mencionado las siguientes espléndidas obras de Lucas Jordán: *Jesús con la cruz a cuestas, La Piedad, La Anunciación* y *Jesús en el pretorio*[6]. A estas hay que añadir *Jesús presentado al pueblo judío* y *La Transverberación de Santa Teresa de Jesús* que también son custodiadas en el convento.

A parte de la fundación de las Carmelitas, la figura de Don Gaspar es también inseparable de la Parroquia peñarandina de San Miguel porque había previsto allí su sepultura y la de su mujer antes de la construcción del convento. Es precisamente a esta iglesia a la que el conde regaló en 1658 dos importantes obras de Zurbarán una de las cuales se encuentra hoy en el museo de Filadelfia. Se trata de *La Anunciación* firmada y fechada en 1650 (Fig. 4).

De acuerdo con al archivo parroquial, Don Gaspar envió "dos imágenes grandes con sus marcos. El uno del Nacimiento, el otro de la Encarnación…"[7]. En un inventario posterior se precisa: "un nacimiento con su marco dorado y una Anunciación con su marco de ébano". En 1658 sabemos que Zurbarán estaba en Madrid y es posible que vendiera estas obras al conde allí mismo, antes de la partida de este último a Nápoles. Del cuadro del *Nacimiento* no sabemos nada y la *Anunciación* desapareció de la iglesia en fechas aún sin precisar, aunque en 1724 Palomino la cita en la sacristía de la iglesia diciendo que nadie sabía que era del maestro[8]. También Ceán Bermúdez habla del cuadro en la sacristía de la parroquia[9] por lo que es muy posible que sufriera los avatares de la invasión francesa. Algunas veces se ha citado como vendido en 1824[10] pero no se ha

---

[3] *De la Crónica de la fundación del convento,* Documentación del Archivo Conventual de las Madres Carmelitas, citado por F. J. Hernández Méndez, *Guía Histórico-Artística, Museo de las Madres Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte*, Peñaranda de Bracamonte, 1997, p. 6.

[4] *Íbidem*, p. 6.

[5] Carducho, 1633, f. 159, ed. Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols., 1923-41, p. 113 (vol. II) habla del Conde de Peñaranda como coleccionista y amigo de las artes.

[6] Archivo de Carmelitas de Peñaranda, *Libro protocolo de este nuestro Convento de Nuestra Sanora (sic) de Loreto de Carmelitas descalzas. Inventario de Alhajas*, fol. 12v y ss.: "Relación de lo que se ha enviado para el convento desde el 13 de septiembre hasta el 12 de octubre de 1669".

[7] Archivo parroquial de San Miguel, Peñaranda de Bracamonte, Libro de fábrica, 1655-1658, folios 193 verso y 194 (citado por Mª Luisa Caturla en "Vida y evolución artística de Zurbarán" en el cat. exp. *Zurbarán en el III Centenario de su muerte,* Casón del Buen Retiro, Madrid, 1964-1965, p. 54).

[8] Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 1724, (1947 ed.), I, p. 938.

[9] Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 1800, VI, p. 52.

[10] Jeannine Baticle en cat. exp. *Zurbarán*, Nueva York, 1987, p. 285.

Figura 4. *La Anunciación* 213 x 314. Francisco de Zurbarán, Museo de Filadelfia.

Figura 5. *La Anunciación*. Copia de Zurbarán actualmente en Peñaranda de Bracamonte (foto de JF Delenda).

encontrado ninguna documentación sobre esta venta. Lo que sí sabemos es que en 1834 formaba parte de la colección del gran aficionado Valentín de Carderera de donde pasó a la del Marqués de Salamanca. Vendido en la subasta Salamanca en París el 3 de junio de 1867, pasó por varias colecciones hasta ser adquirido en 1900 por el museo de Filadelfia en ese mismo año con los fondos W. P. Wilstach.

Durante algunos años del siglo XX varios investigadores vieron en Peñaranda una copia de esta obra, firmada por S. Tayana que Montaner López en 1987 pensó que podría tratarse de Simón Díez de Santayana[11]. Manuel Gomez-Moreno la publicó en su catálogo monumental de la provincia de Salamanca en 1967. La historia no acaba aquí ya que actualmente en el pueblo ha desaparecido también esta obra y solamente se puede ver una copia más reducida (120 x 180) y de calidad muy dudosa que no tiene nada que ver con la firmada S. Tayana (Fig. 5).

La fecha de 1658 citada en el recibo encontrado por María Luisa Caturla provocó una mala lectura de la fecha inscrita en la cartela del cuadro tratándose sin embargo de 1650. Efectivamente, esta obra fue pintada por Zurbarán cuando aún se encontraba en Sevilla como así atestigua la analítica llevada a cabo sobre la pintura. La preparación de color marrón oscuro, debido a la elevada proporción de óxidos de hierro y manganeso, es la llamada tierra de Sevilla o el "barro que se usa en Sevilla" como decía Pacheco[12]. Desde el punto de vista estilístico y comparándola con la *Anunciación* de Grenoble, se puede apreciar la evolución en la obra del maestro que culminará en su última etapa en Madrid, aunque es importante apreciar como el cambio aparece ya en Sevilla. Los contornos nítidos y el tenebrismo dan paso a unas figuras menos perfiladas, iluminadas por una luz difusa de tono dorado.

En 1900 D. Manuel Gómez Moreno en su catálogo de la provincia de Ávila mencionaba en la Iglesia parroquial de Bonilla de la Sierra una *Anunciación* (Fig. 6) muy parecida a la de Peñaranda y una *Casa de Nazaret* (Fig. 7) cuya iconografía no supo reconocer como tampoco las atribuyó a Zurbarán. En 1983 este texto inédito fue revisado y publicado por Aurea de la Morena y Teresa Pérez Higuera que identificaron correctamente las obras[13]. El origen de éstas podría estar relacionado con el hecho de que un cuñado de Zurbarán era apoderado de una Mendoza, distinguida familia abulense perteneciente a una rama de los Duques del Infantado[14]. La abundancia de réplicas algunas veces con variantes de estos cuadros sugiere el gran éxito en la época de estas iconografías.

El carácter religioso de la obra del pintor de Fuente de Cantos ha propiciado que la mayoría de los estudiosos se hayan centrado en los numerosos encargos que llevó a cabo para las órdenes religiosas. También casi toda la documentación de la cual disponemos se refiere a este tipo encargos. Pero como hemos visto por los dos cuadros que el Conde de Peñaranda adquirió, la obra de Zurbarán también interesó a los nobles de su época. Y el gran éxito del que disfrutó en Sevilla le puso en contacto con los representantes del poder en la España del siglo XVII, empezando por el rey Felipe IV, que en 1634 le encargó la serie de Hércules y dos cuadros de batallas para la decoración del Palacio del Buen Retiro. Zurbarán no sólo fue llamado a ir a la corte desde Sevilla sino que además fue el artista después de Velázquez que más obra realizó para el Palacio del Buen Retiro. El origen sevillano del Conde Duque de Olivares que se implicó personalmente en el proyecto de decoración del nuevo Palacio del Buen Retiro, también pudo influir en este encargo.

---

11 Emilia Montaner López, *La pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987, p. 308.

12 Comunicación escrita de Ana Sánchez Lassa conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao, del 17/10/2006.

13 *Catálogo Monumental de la Provincia de Avila,* s.l., 1983, p. 359, repr.

14 *Catálogo de obras restauradas 1999-2003*, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, 2004, p. 168 sin especificar de que cuñado se trata. Quizás se refiera a Francisco Paez sacerdote, hermano de su primera mujer María y miembro de la Hermandad de la Cruz de Llerena.

Con anterioridad al viaje de Zurbarán a la Villa y Corte, la obra del maestro había interesado a otro miembro de una gran familia: Don Diego Hurtado de Mendoza, Vizconde de Corzana y Presidente del Consejo de los 24 que le encargó una *Inmaculada* para el Ayuntamiento de Sevilla en 1630[15]. Conocido por su cultura y su buen gusto artístico, Don Diego fue nombrado Asistente de dicha ciudad el 6 de abril de 1629 y pertenecía a una rama menor de los Infantado. Los nobles que ejercían este importante cargo en el siglo XVII eran nombrados directamente por el rey. Curiosamente Don Alfonso de Bracamonte y Guzmán, padre del Conde de Peñaranda, fue también Asistente de la ciudad entre 1618-1620. Anteriormente en paradero desconocido, los especialistas aceptan actualmente la posibilidad de que se trate de la bella *Inmaculada* que posee el Museo Diocesano de Arte Antigua de Sigüenza. Esta obra fue dada a conocer en 1964 durante la exposición conmemorativa del tricentenario de la muerte de Zurbarán y a los pies de la Virgen aparece una torre que bien podría tratarse de la Giralda así como el río navegable recuerda al Guadalquivir.

Otra importante familia, los Condes de la Puebla del Maestre, también fueron comanditarios de Zurbarán[16]. Gracias a un recibo de diciembre de 1648[17] firmado por Don Diego de Cárdenas, donde se deja constancia de un pago de 1.152 reales, sabemos que encargaron varios cuadros al pintor extremeño pero desafortunadamente el documento no especifica de qué escenas se trataba. Lo que sí es importante tener en cuenta es que en el documento se recoge que se trataba del Asistente y Gobernador real de Sevilla. También un antepasado de Don Diego, Lorenzo de Cárdenas ejerció este mismo cargo durante la gran inundación de enero de 1626 y sabemos que iba "por las iglesias repartiendo limosnas muy largamente"[18]. También sabemos que el 5 de septiembre de ese mismo año acudió a San Francisco para asistir a los funerales de la marquesa de Heliche, hija del Conde de Olivares[19].

Como hemos adelantado, el cargo de Asistente de la ciudad de Sevilla era extremadamente importante no sólo porque fuera nombrado directamente por el rey sino porque estaba en relación con las reformas centralizadoras de los monarcas de la Casa de Habsburgo y suponía la presencia de un miembro de la corte para asegurar el control del poder central. A lo largo del siglo XVII, los Asistentes jugaron un papel importante en las conexiones entre Sevilla y Madrid. Por todo lo anterior, normalmente estaba ocupado por miembros de la gran nobleza castellana como el Conde de Peñaranda, el Vizconde de Corzana o el extremeño Conde de la Puebla del Maestre, todos ellos comanditarios de la obra de Zurbarán.

Además, del Conde de la Puebla del Maestre, hay que destacar su conexión con la ciudad de Llerena donde Zurbarán comenzó su carrera. El octavo conde de la Puebla del Maestre, Don Alonso de Cárdenas, Gran Maestre de la Orden de Santiago y antepasado de Don Diego de Cárdenas, hizo construir allí la iglesia de Santiago donde reposan sus restos.

Otra gran familia para la que Zurbarán trabajó fueron los Condes de Castellar y Marqueses de Malagón para los cuales y concretamente para Don Fernando Miguel Arias de Saavedra y Ulloa Pardo Tavera, realizó una serie de cuadros destinados a la capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla. Este importante emplazamiento, junto a la puerta de los Palos, estaba bajo el patronazgo de esta noble familia y en 1994 Odile Delenda publicó los documentos que habían sido descubiertos por María Luisa Caturla[20]; el primero de los cuales fechado en 1620 deja constancia del

---

15 María Luisa Caturla - Odile Delenda, *Zurbarán*, París, 1994, pp. 87, 296-297, doc. nº 63.

16 El conde de La Puebla contaba especialmente con el favor del Conde-Duque de Olivares de acuerdo con Johm H. Elliot, *Olivares (1587-1645),* París, 1992, p. 464.

17 *Ibidem*, doc. nº 153, p. 316, repr.

18 Francisco Morales Padrón, *Memorias de Sevilla (1600-1678),* Córdoba, 1981, p. 52.

19 *Íbidem,* p. 57.

20 María Luisa Caturla – Odile Delenda, *op. cit*…, docs. nº 30, 46, 49, 152.

Figura 6. *La Anunciación*. Réplica de taller de Zurbarán. Bonilla de la Sierra, Iglesia parroquial.

Figura 7. *La casa de Nazareth*. Réplica de taller de Zurbarán. Bonilla de la Sierra, Iglesia parroquial.

retraso en la conclusión de la decoración hasta después de 1648. El primer documento relativo a este encargo lo firma el mayordomo de Doña Guiomar Pardo Tavera de la Cerda, marquesa de Malagón que a pesar de tres matrimonios, murió sin descendencia pasando el cuidado de la capilla a su sobrino VI Conde de Castellar. Los cuadros, que siguen hoy en día en su emplazamiento original, relatan escenas de la vida de San Pedro como *La Visión de San Pedro, El arrepentimiento de San Pedro, Cristo dando las llaves a San Pedro, San Pedro caminando sobre las aguas, la Curación del paralítico, Qvo vadis y San Pedro liberado por un ángel.* En el centro del retablo, un cuadro de la Inmaculada Concepción recuerda a la *Virgen de la Misericordia* de la Cartuja de Cuevas cuya fecha de ejecución se acercaría a los años 1650. Este dato es importante ya que anteriormente los especialistas de Zurbarán pensaban que era una obra más temprana de los años 1630. Todas estas obras delatan una calidad discreta salvo la *Inmaculada* por lo que muy posiblemente Zurbarán delegaría la ejecución en su taller.

Tenemos constancia de que Zurbarán alquiló una casa en el Alcázar de Sevilla en 1645. Estas casas eran propiedad de la corona y curiosamente eran la residencia oficial de los Asistentes de la ciudad. Tambien como anécdota cabe señalar que el Conde de la Puebla residía en las casas del Conde de Castellar para quien también Zurbarán trabajó como vamos a ver a continuación[21].

En 1635, Zurbarán firmó el retrato de *Don Alonso Verdugo de Albornoz como capitán* actualmente en el museo de Berlín. Su padre, Don Alonso Verdugo de la Cueva, era un miembro del consejo de los 24 de Sevilla y por su madre Juana de Albornoz, era sobrino del poderoso gobernador de Milán el cardenal Gil de Albornoz[22]. El pequeño Alonso aparece en este espléndido retrato como capitán de la guardia del cardenal, título que recibió a la edad de 12 años como podemos leer en la inscripción de la pintura y para cuya ocasión se encargó.

Junto a este primer retrato documentado, tenemos constancia de que Zurbarán llevó a cabo varios retratos de los hijos del Marqués de Villanueva del Río, virrey de Navarra entre 1660-1661[23]. Estas obras, desconocidas hasta la fecha, le fueron pagadas en 1650. El Marqués de Villanueva del Río era amigo nada más y nada menos que del Duque de Medinaceli[24].

Otros tipos de obras como las *Verónicas* también parecen cuadros de devoción privada que formarían parte de las colecciones de los nobles como la que figura en la dote de Doña Sebastiana Arias Maldonado de Lemos, viuda de Juan Correa de la Peña en un documento fechado en 1662[25] y bien podría parecerse a la célebre del Museo de Escultura de Valladolid.

Con todas estas obras queremos llamar la atención sobre el hecho que el pintor de Fuente de Cantos no sólo trabajó para las órdenes religiosas sino que durante toda su carrera trabajó para clientes particulares. Gran parte de estos encargos procedían de las importantes familias aristocráticas que desempeñaban cargos al servicio del rey. Para este último pintó en Madrid los famosos cuadros del Buen Retiro que hemos citado anteriormente. Además, el 17 de julio de 1638 se le pagaron unas pinturas destinadas a decorar un navío real[26]. Y en una fecha tan tardía como 1662, sabemos que volvió a tener encargos reales ya que se excusa del retraso en la entrega de más obras diciendo: "Ahora no puedo responder a nada hasta poner fin a los encargos que tengo de S.M. el Rey"[27].

---

21 Francisco Morales Padrón, *op. cit*…, p. 102.
22 Veronique Gérard-Powell en cat. exp. *Zurbarán*, Nueva York, 1987, p. 255
23 María Luisa Caturla – Odile Delenda, *op. cit*…, doc. nº 156 repr.
24 Francisco Morales Padrón,, *op. cit...*, p. 110.
25 Duncan T. Kinkead "Artistic inventories in Séville, 1650-1699", *Boletín de Bellas Artes*, 17, 1989, p. 117-178.
26 María Luisa Caturla - Odile Delenda, *op. cit...,* doc. nº 89.
27 *Ibidem,* doc. nº 191.

No cabe duda de que Zurbarán en su época gozó de gran prestigio y fama y fue un pintor a la moda, tanto al servicio del poder eclesiástico como del poder político. Gracias al análisis de la documentación hemos podido ir tratando varios de estos encargos pero desafortunadamente la falta de información dejada por este tipo de obras, dificulta la labor del investigador. Por medio del estudio de las grandes familias también hemos visto las interrelaciones entre este estrato social que ostentaba tanto el poder central como el gobierno sevillano.

Ya en 1987, durante la gran exposición Zurbarán que tuvo lugar en Paris, Madrid y Nueva York, Jeannine Baticle resaltó la importancia del estudio de las conexiones entre el maestro extremeño y la nobleza asi como la necesidad de ahondar en este tema. Esperamos que al igual que para la *Anunciación* de Peñaranda, podamos un día descubrir quien y con que objeto encargó a Zurbarán las maravillosas escenas que nos ha dejado de la infancia de la Virgen o composiciones tan importantes en la herencia visual de este pintor como *La casa de Nazareth*. Este tipo de obras en interiores domésticos tendrían cabida en las residencias de sus clientes privados ya que a pesar de su temática, no sabemos si proceden de instituciones religiosas. Esta ponencia es el comienzo de un largo trabajo que llevado a buen puerto esperamos que nos permita aclarar la procedencia de algunas de estas obras y profundizar en cuestiones tan importantes como la historia del coleccionismo sevillano del siglo XVII o el origen de ciertas iconografías célebres de la pintura sevillana.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# UNA EXPRESIÓN DE LA SOCIEDAD Y OSTENTACIÓN DEL PODER, EN LA ARQUITECTURA MUNICIPAL Y URBANISMO DE LA EDAD MODERNA EN GUIPÚZCOA

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL
Universidad Complutense de Madrid

Para introducirnos en el proceso histórico que conduce a tales manifestaciones arquitectónicas, nos debemos remitir a los primeros tiempos en el País Vasco con el fin de comprender los factores del proceso de estabilización de su población. En principio, la forma de vida estuvo vinculada a la tribu o al grupo por parentesco, y no como sentimiento de pertenencia a un territorio, tal y como hoy se entiende. Tenemos que esperar hasta la época medieval para que la disolución de estos antiguos vínculos sociales, basados en las relaciones de parentesco, se transformen en modernos y más amplios lazos de identidad territorial; personificándose en la pertenencia a la casa solar, a la aldea, villa o pueblo, que han perdurado hasta nuestros días.

No es fácil determinar el momento que los grupos que acabamos de mencionar, con hábitat en las estribaciones de las montañas, emprenden su descenso hacia las laderas y después al fondo de los valles; pero es elevado el número de pueblos situados a media altura de los cordales montañosos. Se trata de un movimiento ya reconocible desde el siglo XI, relacionado con grupos similares en otras zonas de Europa Occidental, aunque en estas áreas en fechas algo anteriores[1]. Esta ubicación física determina sus relaciones económicas y sociales en torno al aprovechamiento de los recursos, centrados en la explotación forestal, ganadera y un empleo mayor de la agricultura. Tales actividades generan a su vez un planteamiento comunitario de vida, una estructura social y administrativa, arbitrándose unas normas para regular su convivencia. Esta estructura socio-territorial pervivirá durante la Edad Moderna. La deforestación comenzó a ganar terreno agrícola, convirtiéndose curiosamente, en la principal impulsora de la transformación social.

Por otra parte hay que tener en cuenta, que posteriormente los linajes se agruparon en dos bandos o Parientes Mayores: "Oñacinos" (los señores de Lazcano) y Gamboinos (los señores de Guevara), disputándose el control de la población y recursos en tiempos bajo-medievales; desarrollándose una lucha banderiza durante gran parte de este periodo en Guipúzcoa. Sus servicios prestados con las armas desde sus casas-torres, se convirtieron en fuente de poder y de contraprestación de favores. Desde fines del siglo XIV y a lo largo del siglo XV, asistimos a una nueva reordenación del conflicto banderizo, con la reagrupación de las villas en Hermandades; y

[1] BARRENA, A: *La formación histórica de Guipúzcoa.* Donostia: Deustuko Unibertsitatea, 1989.

la creación de las Alcaldías formadas por diferentes aldeas o villas, a favor de la defensa de su bienestar, la obtención de la paz y el desarrollo de la actividad comercial. Así se formaría un frente antibanderizo, con el objetivo de acabar con el clima de inestabilidad; tomando el puesto de mayor responsabilidad de la Alcaldía el Alcalde Mayor, elegido por los vecinos todos los años el día de San Miguel. Éste los representaría en las Juntas Generales, donde se tratarían las cuestiones que excedían la problemática local.

El último elemento del proceso de estabilización de la población que estamos describiendo, culmina en la construcción de la Iglesia. La nueva organización de la población en parroquias contribuyó a delimitar el territorio en base a los diezmos de los parroquianos, favoreciendo la introducción de la cultura cerealista, y compartiendo el protagonismo productivo con la ganadería.

Por tanto, el tránsito de la Edad Media a la Moderna en todo el País Vasco, se caracterizó por el triunfo del modelo político y social abanderado por las villas, sobre el defendido por los Parientes Mayores. A pesar de todo, éstos no desaparecieron y pretendieron continuar ejerciendo su influencia[2], pues todavía en el siglo XVII se tuvieron que instruir expedientes; como en el caso de Amasa y Villabona, sobre el modo de servir al rey con gente armada[3]. A partir de este momento, el conflicto se plantearía entre las villas más importantes y las más pequeñas, y entre aquellas villas y sus aldeas.

Así llegamos a la estructura política de la Edad Moderna, articulada por el Concejo, sistematizado a través de las reuniones periódicas o "batzarrak" que celebraban los habitantes de los lugares. A partir de esta organización el poder está en manos de los vecinos, que intentan resolver sus problemas. Estos abarcarían las esferas política, económica y social. En principio las reuniones son nombradas como asambleas vecinales, y denominándose "Concejos Abiertos", pues en ellos entraban todos los vecinos; después, según se expresa en los documentos, se congregaban "la mayor y más sana parte del pueblo", o sea un numeroso grupo de ellos, aunque no todos; mencionándoseles como "vecinos concejantes", que tenían un cierto grado de poder y presencia en la toma de decisiones. En ninguna ordenanza municipal de la Edad Media aparecen restricciones que incapacitasen a ningún vecino, siendo en las comunidades rurales o "Universidades" donde más tiempo funcionó este tipo de concejos.

En los primeros momentos estos grupos o asambleas no poseían un local para reuniones, convocándose en espacios abiertos de significación especial, por el excesivo número de sus miembros. Según transcurre el tiempo, al descender el número de vecinos reunidos, buscan cobijo en casas particulares y sobre todo en las iglesias. El lugar escogido en los templos es el de los "cimiterios" o cementerios alrededor de ellas, en tejavanas o atrios; y posteriormente en el interior, nombrándose con frecuencia el coro.

El poder está en el XVII y XVIII en manos de los vecinos concejales. Para serlo era necesario contar con una serie de requisitos: residir en el lugar, saber leer y escribir, hablar castellano y ser varón hijosdalgo. Y también económicos: acreditar la posesión de su casa y contar con un número determinado de bienes denominados "millares", que suponían un aval en caso de mala gestión.

Hemos de subrayar que Guipúzcoa, permaneció un periodo largo de tiempo sin edificaciones dedicadas a estos menesteres, a pesar de que los Reyes Católicos, en el Ordenamiento 106 de las Cortes de Toledo, dispusieron el año 1480 que todas las ciudades y villas los construyesen en el término de dos años[4]. Por ello, al realizarse durante muchos años el Concejo abierto, son inexistentes

---

[2] ELORZA MAITEGI, Xavier: "El capitulado de ordenanzas provinciales de 1451 contra la violencia banderiza". En *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País,* T. LXII, 1, 2006, pp. 51-57.

[3] VV.AA.: *Historia de Villabona y Amasa.* ARAGÓN RUANO, Alvaro: *Amasa-Villabona en la Edad Moderna*, 177. Amasa-Villabona, 2003.

[4] ECHEGARAY, Carmelo: *Monumentos Civiles de Guipúzcoa.* Barcelona, 1921, p. 12.

las casas concejiles del siglo XV y escasas las del siglo XVI. Las construcciones no se generalizan hasta el siglo XVII, aunque también se adaptan a las necesidades algunos edificios. El crecimiento de estos organismos estructurales viene determinado por el progresivo aumento de la soberanía municipal en las villas, pues al buscar la mayor eficacia en las prestaciones, se establecen las Ordenanzas Municipales, que regulan las actividades comunitarias.

En definitiva, la preponderancia que había tenido la Iglesia siglos pasados en sus templos parroquiales, viene a reducirse por los contenidos de las Ordenanzas. Pero sobre todo, al ostentar los Ayuntamientos el patronato de las iglesias en nombre de los vecinos, que les permitía incluso presentar parte del personal eclesiástico. Igualmente, porque el gobierno de la hacienda parroquial por la entidad civil, fue un hecho; pues uno de los empleos laicos, el del Mayordomo, llamado en los documentos más antiguos "manobrero", era nombrado también por el Ayuntamiento.

El hecho de que el Ayuntamiento fuera prácticamente la única institución que asegurase dar respuesta a los servicios básicos, determinó el planteamiento de un tipo de construcción que albergaría los espacios adecuados a tales exigencias. Además de ser el lugar de reunión del concejo, servía como vivienda del alcalde, cárcel, alhóndiga, taberna o panadería. Fueron utilizadas sus dependencias como lugar donde se custodiaba el peso real, local para guardar las armas, banderas y cajas de tambor para las fiestas. Con sus amplios huecos al exterior, y después con sus balcones volados, que ocupaban a veces casi su segunda planta, estos edificios hacen alarde de su presencia, sirviendo de mirador a las autoridades civiles en todo tipo de eventos, solemnizando y presentando su autoridad y dominio, influencia y prerrogativas. Asimismo las almonedas de obras pasaron de celebrarse en el atrio de la iglesia a los soportales de la casa concejil[5]. La presencia del Ayuntamiento era tan importante en los asuntos mencionados, como en la organización de contingentes militares en caso de guerra, participación y organización de fiestas. Incluso demuestran los documentos, que en Vergara se efectuaban comedias teatrales y óperas en la sala de su Concejo.

Toda esta representatividad y dominio municipal se constataría incluso dentro del ámbito de la misma iglesia. La participación que tuvieron los Ayuntamientos como mecenas en la fabricación de los templos, verifica la unidad de ambas instituciones en este punto. Esta simbiosis se detecta en la concesión, por parte de las parroquias, de un espacio en primera línea frente al altar mayor, destinado a los principales representantes municipales. Así contemplamos que se ejecutaron hermosos y artísticos escaños y frontales para significar y subrayar su presencia y autoridad en el templo, un ejemplo es el diseño para los asientos principales de la parroquia de Motrico (Fig. 1).

Otra función ligada a costumbres rituales, fue el empleo de los porticados concejiles para la comida funeraria, que efectuaban los parientes en los duelos. Los familiares forasteros del difunto aportaban dinero para la misa, y ello les daba derecho a la comida. Este ágape se solía celebrar en el pórtico de la iglesia[6], en la casa mortuoria, o en la posada, "estatua", sita en el porche de la casa consistorial[7]. Este rito se celebraría desde el siglo XV al XVIII, en el que las Juntas Generales decretaron su anulación.

Aunque en las celebraciones festivas se observaría una simbiosis entre iglesia y comunidad, sin embargo, no siempre se mantuvo esta unidad, a veces se crearon rivalidades y conflictos sobre el terreno de la administración, enfrentándose eclesiásticos y concejo, a la hora de confeccionarse el edificio. En general los templos parroquiales de las villas, se ubicaron en las plazas, pues la Iglesia no solo ostentaba el poder espiritual, sino el político asignado por la Contrarreforma. Pero al nacer la nueva infraestructura de la sede del regimiento, su poder quedó plasmado en los lugares más destacados de los municipios, o con más frecuencia en la configuración de la plaza.

---

5 Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. P. 2/726, f. 34.

6 ASTIAZARAIN ACHABAL, Mª Isabel: *Las portadas de las iglesias guipuzcoanas*. San Sebastián, 2003, p. 78.

7 VV.AA.: *Ritos funerarios en Vasconia.* Atlas Etnográfico de Vasconi. Bilbao, 1995, p. 535.

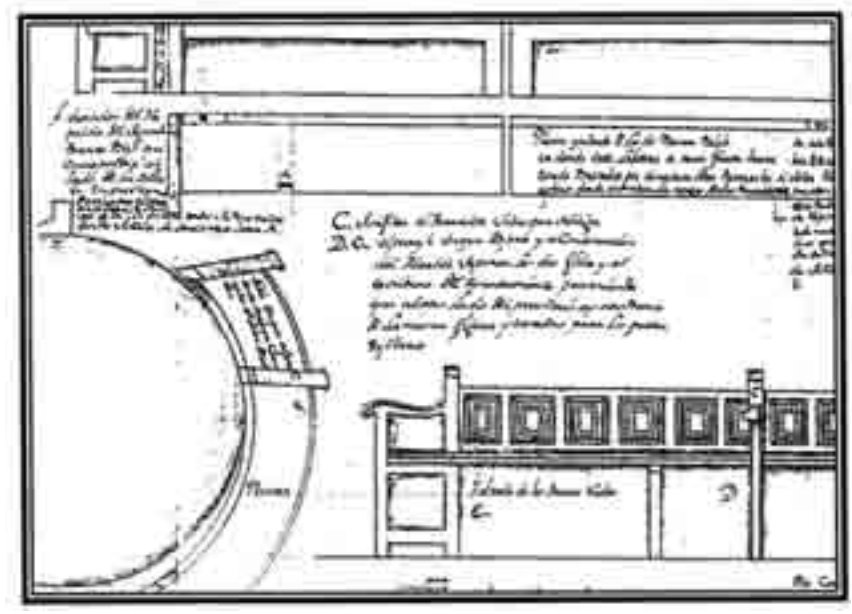


Figura 1. Diseño de los bancos del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Motrico, elaborado en 1760.

Emergen los edificios concejiles poderosamente, constituyendo en las pequeñas poblaciones un punto de atracción, un hito fundamental de carácter activo y simbólico. Sus pretensiones urbanas están justificadas, ya que cubrían una serie de necesidades esenciales de utilidad pública. Con su presencia en la plaza junto a la iglesia, cuando ésta estaba consolidada con anterioridad, inducen en ocasiones a que el acceso fundamental del templo, si no coincidía con la plaza, alterase su portada principal de ingreso. Así algunas iglesias construyen en sus lienzos laterales o a los pies, bellas y monumentales torres que funcionan como fachada-pórtico, con balcones asomados a las plazas para competir con el Ayuntamiento[8]. Este aspecto de desafío es palpable y se demuestra, por el hecho de ostentar estas torres el escudo de la villa, queriendo subrayar su autoridad. Con frecuencia encontramos en Guipúzcoa estas experiencias; ejemplos claros los tenemos en Elgoibar o en Usúrbil. Realmente tanto el edificio religioso como el civil establecieron una "pugna", pues ambos adaptaron además pretiles, bancos, pedestales o escalinatas para significarse en la plaza, con el fin de transmitir el sello de su potestad y plasmarlo en el ámbito urbano. A causa de ello adquieren notable auge las zonas de su entorno, colocándose en la misma plaza la escuela, la casa del médico, el frontón de pelota, juegos de bolos, e incluso alhóndigas como en Cestona.

La misma plaza frente al Ayuntamientos se llena de contenidos desarrollándose funciones importantes en tiempo de guerra, dado que Guipúzcoa era una zona de paso a Francia, y que durante la E.M. se convirtió en un lugar habitual de enfrentamiento militar entre las dos potencias. Desde el siglo XVI se documenta, que las fuerzas defensivas, se organizaron, adiestraron, dotaron de munición y víveres en cada pueblo por los Ayuntamientos. Además organizaban las levas de hombres contribuyendo con la dotación de dinero, detallándose minuciosamente las aportaciones del concejo y los censos a los que tuvo que recurrir para financiar su contribución a las guerras. Y cuando la situación lo requería, se efectuaban alardes militares ante el edificio del concejo, donde

[8] ASTIAZARAIN ACHABAL, Mª Isabel: "Comprobación de la validez y conexiones de algunas fórmulas de creación arquitectónica a través de los diferentes estilos". En Actas del 14º Congreso del CEHA, sobre "Correspondencia e integración de las artes". Málaga, 2002, p. 604.

la pólvora era un gasto previsto en las cuentas del consistorio para atemorizar al enemigo. Todavía hoy se recuerdan estos actos, en el famoso "Alarde de Irún".

En otros casos estos edificios concejiles son realmente el factor esencial que inclina el traslado del centro urbano a la zona donde se construyen. O de forma inversa, como ocurre en Oñate, como oposición política al conde de Oñate por parte del bando de Uribarri; institucionalizándose la plaza mayor como centro cívico, frente a donde el Cabildo había construido la casa del Contador en 1762, comenzándose el Ayuntamiento dos años después[9]. También se da el caso de que la construcción del Ayuntamiento se aleje de la iglesia, como sucedió el 1731 en Berastegui, por las disputas con la parroquia.

A los edificios concejiles, junto con los atrios que se adaptan a lo largo de las naves de las iglesias, se les debe la configuración, primero irregular o geométrica y posteriormente homogénea, de la mayoría de las plazas guipuzcoanas en los siglos XVII y XVIII. A partir de sus trazados, con amplias arquerías en sus primeros cuerpos, impulsaron y conformaron en su entorno soportales, bajo las casas vecinales porches o cobertizos, los cuales desarrollaron una utilidad social y comercial en estos ámbitos. Tal es el caso del proyecto de Francisco de Ibero de las viviendas frente al Ayuntamiento de Elgoibar, con tiendas bajo los soportales[10].

Para la construcción de los Ayuntamientos se acudió a permutas de terrenos, pues se levantaron en muchos casos en áreas embrionarias medievales o del siglo XVI. Por ello, algunas veces, las plazas donde se dispusieron son irregulares, pues dependían de los espacios disponibles. También algunos Ayuntamientos se insertaron en áreas regulares como el de Mondragón, donde el edificio se afronta con la iglesia en una plaza cuadrangular. Ocurre lo mismo en la sede del regimiento de Vergara, situada frente al Convento de Jesuitas, plaza por donde discurre una de las arterias fundamentales. Un caso extraordinario fue el del Ayuntamiento de Hernani, estructurado en base a su iglesia parroquial, al que le unía una estrecha casa, hoy desaparecida al construirse en el mismo lugar el nuevo concejo, aprovechándose el antiguo porticado[11]. En el caso de la antigua casa concejil de Régil, la topografía irregular de este pueblo hizo proyectar su iglesia en un lugar elevado sobre la plaza donde se ubicaría el Ayuntamiento, efectuándose la conexión por medio de unas escaleras; gracias a una gran remodelación efectuada en el siglo XVIII por Ignacio de Ibero[12]. Otra excepción en el plano urbanístico es el de la casa concejil de Andoain, donde la iglesia levantada por el legado del indiano don Agustín de Leiza y Latijera y construida a posteriori del Ayuntamiento; se elevó imperiosa sobre una plataforma, teniendo que utilizarse el recurso de grandes escalinatas para conectarla con la plaza donde estaba la sede del regimiento.

Para acometer el fuerte gasto que suponía realizar estas construcciones, el método de financiación fue esencialmente los gravámenes cargados en diferentes bienes de consumo como eran el vino o el bacalao. Asimismo, se arrendaba la antigua casa consistorial, destinándose la renta a la construcción. Con el mismo fin, se sacaban créditos de censos que las villas tenían a su favor. Era también habitual que los vecinos se ofrecieran y contribuyeran a la fabricación, como en Usúrbil. En otros casos fueron fuertes donaciones de particulares, las que complementaron las cantidades reunidas por la venta de los montes concejiles, como ocurrió en Tolosa.

---

9 ASTIAZARAIN ACHABAL, Mª Isabel: "Gérmenes y factores que identifican el desarrollo de las plazas guipuzcoanas en los siglos XVII y XVIII. En Actas del Congreso Internacional sobre "La Plaza Eurobarroca". Salamanca, 1998, pp. 203-211.

10 ASTIAZARAIN ACHABAL, Mª Isabel: Ar*quitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Martín de Zaldúa, José de Lizardi, Sebastián de Lecuona.* San Sebastián, 1988, p. 47.

11 ASTIAZARAIN ACHABAL, Mª Isabel: "El Ayuntamiento de Hernani: un proyecto trazado y llevado a cabo por Juan de Lizarraga". En *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián,* nº 22, (1988), pp. 219-234.

12 Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa. P. 1/2.416, f. 7.

En este apartado hay que destacar, el papel desempeñado por la comunidad municipal impulsando el llamado "auzolan" o participación conjunta de los habitantes para realizar determinados trabajos públicos como: corte de piedra en las canteras, talas de árboles, y mantenimiento de caminos. Sin embargo, la mayor parte de ellas no fueron ejecutadas en "auzolan", sino por canteros y carpinteros especializados.

Indudablemente, los conceptos estructurales que animan estos edificios, emanan en algunos casos, de las edificaciones propias del entorno. En primer lugar se deja sentir una gran influencia autóctona de la casa rural o caserío, que deja una fuerte impronta en los Ayuntamientos, como se puede apreciar también en Vizcaya. Algunos adquirieron de los caseríos su planta rectangular, diferenciándose de las casas-torre medievales, de estética esbelta y tendencia vertical. La utilización de la madera como principal elemento estructural, también es algo que remeda al caserío. Y el portalón, garante como refugio en días lluviosos o fríos para la reunión, respondía a la vez a un espacio de recreo. Este elemento tendría un fuerte arraigo en la arquitectura municipal, pues al desarrollar su espacio con arcos de sillería, se convertiría en lugar ideal para la práctica del juego de pelota. Evidente es su dependencia en la prolongación de sus aleros, de la arquitectura privada. Conservan su identidad, equivalencia y paralelismo con los formatos rurales, los Ayuntamientos de Alquiza, Cerain, Gaztelu, Gainza, Mutiloa y Zaldivia. La arquitectura privada palacial, proyectó igualmente rasgos comunes, adaptándose al clima y necesidades del País; por ello coinciden las casas concejiles con el palacio en el siglo XVII, en las plantas concentradas sin patio central. De modo idéntico proviene de las casas nobles el gran balcón, cuyo antecedente más remoto serían las solanas señoriales de los palacios del siglo XVI. De modo idéntico funcionarían éstos para la Corporación Municipal, afirmando su potestad.

Respecto a las influencias foráneas, estarían cercanas a Palladio, por su forma de insinuar el frontón. El empleo de este elemento en su alzado acompañado muchas veces del escudo, es un sistema o procedimiento para sugerir el dominio y marcar la sección central, es el locus del camino de entrada (Fig. 2). Debido a su cercanía con Francia se destaca la adopción original y rica de los elementos rococó de época de Luis XV en su decoración. Concretamente la rocalla, aparece en labores de talla de piedra subrayando vanos y rellenando soportes como pilastras. Paradigma de ello son los espléndidos trabajos que se llevaron a cabo en los de Mondragón y Oñate. Estas formas se reproducen en las balaustradas de hierro forjado de sus balcones, trabajados por afamados herreros vascos como los Elorza, Gregorio de Aguirre, Ignacio de Cincunegui, Martín de Larrañaga y Francisco de Echeverría, por citar algunos (Fig. 3)[13].

V. Lampérez en su obra sobre la arquitectura civil[14], reconocía que las Casas Consistoriales guipuzcoanas eran de gran notabilidad, destacando algunas de estas expresiones artísticas. Se puede asegurar que dentro de las manifestaciones de la arquitectura concejil, el territorio vasco-navarro forma un grupo distinto en el siglo XVIII. Ya lo apuntaría G. Kubler en 1957[15], distinguiendo la vitalidad y esfuerzo decisivo que dieron a este tipo de edificación los arquitectos Sebastián de Lecuona y sobre todo José de Lizardi, y las familias Ibero y Carrera. Carmelo Echegaray[16] subrayará la importancia capital y trascendencia que tuvo la vida municipal en el País Vasco, tras la extinción de los abusos de los Parientes Mayores y las reuniones de las Juntas Generales, las cuales exigían salones acomodados para su celebración. Y más recientemente J.I. Linazasoro destacaría su funcionalidad, subrayando que su tipología cuenta con precedentes muy antiguos[17]. A

[13] ASTIAZARAIN ACHABAL, Mª Isabel: Ar*quitectos Guipuzcoanos del siglo XVIII. Ignacio de Ibero y Francisco de Ibero.* San Sebastián, 1990, pp. 5, 6, 71.

[14] LAMPEREZ, V: *Arquitectura Civil Española*. Madrid, 1922, p. 72.

[15] KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII.* Ars Hispaniae, T. XIV, Madrid, 1957, p. 345.

[16] ECHEGARAY, C.: *Monumentos Civiles de Guipúzcoa.* Barcelona, 1921, p. 12.

[17] LINAZASORO, J.I.: *Permanencias y arquitectura urbana.* pp. 126-127.

Figura 2. Frontón del Ayuntamiento de Oñate.

todo esto un aspecto que hay que anotar, es la gran escala con la que se dotan, la cual revela la supremacía que poseen.

El momento de mayor riqueza y esplendor en este tipo de arquitectura será el siglo XVIII, debido a la mayor bonanza económica y la llegada de fuertes capitales procedentes de Indias. Sin embargo son muy abundantes las del siglo XVII, aunque resultan más modestas en superficie y ornamentación. Posiblemente, en un principio se reutilizaron y adaptaron manufacturas privadas, pues algunos no poseen las características que luego los definen. Una confirmación de ello la tenemos en el llamado "Concejo Antiguo" de Usúrbil, que manifiesta una estructura provista de elementos medievales, como las ventanas góticas geminadas y el arco de medio punto con dovelas. En la mayoría de los casos se construyeron de forma exenta; sin embargo, también encontramos algunos que por falta de espacio tuvieron que ser erigidos adosados a viviendas vecinales. Este es el caso de Pasajes de San Juan, Fuenterrabía, el antiguo de Guetaria, Anzuola, o el primitivo de Arechavaleta.

En los ejemplos más antiguos, se observan estructuras de madera para soportar el peso del edificio a base de postes y vigas, detectándose estos entramados en el interior de algunos edificios. Todavía en estos momentos no está presente el soportal sobre machones, su concepción se acerca más a las casas medievales, por su tendencia general hacia el desarrollo vertical. Se distinguen por su solidez, pues gran parte de ellas debieron construirse con piedra sillar.

En los Ayuntamientos concebidos directamente para este menester se puede observar el paso de los diferentes estilos arquitectónicos. El tipo más cercano al caserío es el de arquitectura lígnea, con trabajos de gran calado artesanal, e idiosincrasia inconfundible y distintiva de esta

Figura 3. Oñate. Vanos y balcones con rocalla del Ayuntamiento.

Figura 4. Ayuntamiento de Alzo.

Figura 5. Ayuntamiento de Rentería.

zona. Así tenemos como prototipos del siglo XVII, los de Icazteguieta, Berrobi y Alzaga. En algunos se empleó el ladrillo circunscrito a determinadas partes, como en Berrobi; otro ejemplar lígneo que incluye paneles de ladrillo entre la madera es el de Alzo (Fig. 4). La inserción del escudo y el balcón, puede hacerse con posterioridad, como en caso de Berrobi.

Sus estructuras siguen generalmente la tendencia hacia la horizontalidad, pero también los hay cuadrangulares, e incluso con cierta tendencia vertical. Avanzando el tiempo aparecerá el pórtico, que en un principio poseerá tres arcos, multiplicándose su número posteriormente, formando lienzos de cuatro, cinco, seis y siete arcos. No siempre estos porticados ocupan toda la extensión longitudinal de la fachada en su planta baja, otras veces quedan centrados siguiendo la extensión del balcón, dejando lienzos de pared a los lados. Estos arcos suelen ser generalmente de medio punto o rebajados, y en algunos casos peraltados o carpaneles.

En el siglo XVII los Ayuntamientos estuvieron caracterizados por su severidad, mostrando la austeridad decorativa y estructural herreriana (Fig. 5). Dependiendo de las posibilidades económicas se construyeron, en piedra o gruesa y potente mampostería revocada. Cuando se adoptaba esta última modalidad, se solían reforzar los huecos de las ventanas y arcos de la planta baja con piedra, robusteciendo las esquinas con el mismo material, pero no de forma continuada sino manifestando una forma dentada. El uso de la simple platabanda subrayando los huecos es muy corriente, empleándose igualmente para destacar o diferenciar un cuerpo de otro. En los encuadres de los huecos cuando se avanza hacia un mayor barroquismo, estas molduras planas se recercan con orejeras en forma de cruz o en inglete. Aparecen bajo los balcones ménsulas, pero son de

Figura 6. Ayuntamiento de Vergara.

una extraordinaria simplicidad, exentas en principio de toda ornamentación, después se decoran con curvas y contra curvas o con motivos vegetales.

Son igualmente reseñables los remates de las fachadas, inicialmente culminadas por cornisas; avanzando el barroco se despliegan constituyendo grandes aleros decorados por canes de madera, tallados con hojarascas y volutas.

Se practican numerosas aperturas al exterior de diferentes formatos: cuadradas en las zonas menos significativas y rectangulares para los espacios interiores de mayor importancia o que requieren superior boato, como la sala de juntas. La simetría y regularidad está plenamente presente en la colocación de los huecos y en la disposición de ornamentos. Uno de los elementos que tomará carta de naturaleza en estas fábricas serán los balcones, primero antepechados y después volados y unidos.

El equilibrio total lo da el escudo que se centra generalmente, aunque en algún caso se sitúa en una esquina, duplicándose o triplicándose en algunos casos como en Vergara al colocarse el de España, Guipúzcoa y Vergara (Fig. 6); siendo los elementos que mayores guarniciones primorosas poseen. Los repertorios decorativos que dotan de mayor sentido ornamental a este patrimonio arquitectónico son: los placados sinuosos, medallones en forma de círculos concéntricos; mascarones humanos, ángeles, leones y otra serie de animales; completándose este mundo de formas con lambrequines, rosas y rocallas de diferente estética. Son menos frecuentes los aditamentos en forma de frontón, desarrollándose más los guardapolvos rectilíneos en el siglo XVII y los sinuosos en el siguiente. Pilastras toscanas o dóricas arquitrabadas, como en Urretxu y Orendain, y frontones triangulares cerrados, entablamentos con triglifos y metopas como los del último, son menos usuales. Sin embargo el modelo de cornisa o alero triangular dispuesto en el eje central del edificio, fue una de las particularidades que tuvieron gran aceptación, creando modelos característicos como los de Asteasu, Elgoibar, Alegria y Mondragón en el siglo XVIII.

Figura 7. Mondragón. Bóveda de la escalera de su Ayuntamiento.

Con respecto a las plantas las más generalizadas son de tipo aglomerado. En altura suelen tener tres cuerpos: uno bajo normalmente porticado, en cuyo interior se instalaría la alhóndiga y la cárcel o calabozos; otro encima donde está la Sala de Juntas, casa del alcalde y el archivo municipal; y el cuerpo superior destinado a almacén de la Institución. Algunos sólo contaron con dos plantas como el de Oyarzun o el de Tolosa.

En el interior la escalera es el eje del edificio, resolviendo los problemas de distribución. Su categoría está en relación con su importancia, por ello las encontramos simplemente de ida y vuelta de tramos rectos con meseta; o de tipo imperial con escalinatas de grandes proporciones. Algunas de estas últimas se cubrieron con bóvedas como las de Elgoibar, Irún y Mondragón (Fig. 7) completándose con bellas balaustradas de hierro forjado y ventanas acristaladas de donde tomaban la luz.

Algunos Ayuntamientos de España contaron con capilla pero en Guipúzcoa no se conoce que ninguno la poseyera en esos siglos. Tampoco hemos encontrado destacadas pinturas en sus muros, exceptuando los de la Sala de Juntas de Vergara, decorada en su parte alta con los escudos de las Villas Junteras. Estos salones de reuniones suelen conservar los sitiales de la época en que se construyeron; son en ocasiones muebles de tipo sencillo o rural, pero también encontramos trabajos en madera de gran calidad, como el de la sillería y mesa de Oñate (Fig. 8).

Para concluir como síntesis hemos de señalar, que en el amplio panorama de la arquitectura civil española, las Casas Consistoriales de Guipúzcoa destacan por ser paradigma funcional de su vida municipal. Son edificios sólidos y dignos, que toman préstamos y fusiones foráneas, reinterpretando la arquitectura del pasado, sujetándose a sus tradiciones y raíces propias dentro de los

Figura 8. Manuel Martín Carrera. Mesa, sitial y bancos del Salón de Plenos del Ayuntamiento de Oñate, diseñados en 1782.

periodos histórico-artísticos. Resulta innegable el ímpetu constructivo de carácter municipal de estos siglos, comenzando por las construcciones del siglo XVII, más severas y rígidas, cercanas a la vida rural; para llegar a los grandes Ayuntamientos del siglo XVIII concebidos de maneras más palaciegas, ampulosas y grandilocuentes; donde se enfatizan las elegantes fachadas con múltiples recursos superficiales. Este tipo de arquitectura dejó una marcada impronta, que se desarrolla debido al significativo crecimiento demográfico, a que la empresa colonial americana dio sus mejores frutos, a la recuperación de la industria después de una dilatada crisis; y al nacimiento de las ideas ilustradas inoculadas a este sector. Pero sobre todo por el desarrollo de una vida al margen de la Iglesia, aunque en completa relación con ella. Todo ello ilustra el paulatino desarrollo económico y la vitalidad de este periodo, en el que los Ayuntamientos ejercen la soberanía patriarcal y vigilante.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA GRANADA OCHOCENTISTA Y SU CAPACIDAD DE CONVOCATORIA EN ARTISTAS Y LITERATOS

ESTEBAN CASADO ALCALDE
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Hace ya algo más de tres lustros que se resucitó el nombre del pintor decimonónico José González Bande (fallecido en 1858) con motivo de una falsa atribución a Rosales[1]. Y se recogían entonces los escasos datos de una biografía de la que nos interesa particularmente aquí el hecho de que en 1854 pintara varias vistas de Andalucía para el embajador inglés en Madrid[2]. Ahora bien, al desempolvar un nuevo testimonio prácticamente coetáneo al pintor –y que abre asimismo la puerta al recuerdo de otros oscuros artistas muertos en edad todavía temprana– se nos informa allí en primer lugar de un plazo fatídico de treinta años para la desaparición de pintores como el citado Bande, Hispaleto, Manzano, Zamacois, Bécquer o Ruipérez, consumiéndose así "dos generaciones de ingenios distinguidos"[3].

El autor de tal testimonio, José de Castro y Serrano, escribiendo en 1871 imagina un "Panteón de las Artes" como apartado específico donde ocuparse de aquellos "que ya no existen, y con preferencia de los que no han podido ni aun dejar rastros gloriosos de su ingenio malogrado"[4]. Es así como trata de Bande y reconoce primeramente el honroso papel de protector que desempeñó para con él Lord Howden, embajador inglés en Madrid[5]. Este "inteligente" general Caradoc originó con sus encargos la mayor parte de los cuadros de Bande: "Para él pintó lo que llamaba su *Huída a Egipto*, que eran unos gitanos huyendo de una ciudad morisca; *Los Esquiladores*, que eran gitanos también, revueltos con primorosos burros; y no sabemos ciertamente si llegó a pintarle *Los cinco sentidos*; uno de los cuales, el del olfato, le suplicó el noble Lord que lo alterase de cómo había concebido el boceto, por miedo de que *oliese demasiado* en Inglaterra"[6].

---

[1] DÍEZ GARCÍA, José Luis: "González Bande y no Rosales. (Una aclaración al catálogo del Prado)", *Boletín del Museo del Prado*, núm. 29, Madrid, t. XI (1990), pp. 77-80.

[2] OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, reedición facsímil de 1975 sobre la 2ª ed. de 1883-84, p. 299.

[3] CASTRO Y SERRANO, José de: *Cuadros contemporáneos*, Madrid, 1871, pp. 231 y ss.

[4] *Íbidem*, p. 239.

[5] Una cita distinta de la actividad coleccionista de los embajadores ingleses (sin otra especificación de los mismos) pero en este caso sobre cuadros de escenas taurinas de Manuel Castellano, pagados a buen precio para su traslado a Londres, viene recogida en SÁNCHEZ DE NEIRA, J., *Gran Diccionario Taurómaco*, reedición facsímil de 1985 sobre la de 1896 en 2 volúmenes, I, p. 197.

[6] CASTRO Y SERRANO, *op. cit.* en nota 3, p. 244.

Se añade que, aunque hijo de Madrid y con la sola educación artística de la Academia de San Fernando, Bande pintaba ya con gracia y perfección las costumbres españolas, especialmente las de Andalucía, y que fue Lord Howden quien, al encargarle obras de este tipo, le posibilitó el viaje a Granada.

"Fuera de estas obras [*añade Castro y Serrano*], no sabemos que concluyera otras más notables que las dos que existen suyas en el Museo Nacional: un *Gaitero* de las provincias del Norte, y *El Artista enfermo* (Figs. 1 y 2), interesante cuadro en que un joven pintor muere de fiebre lenta al lado de su esposa que le sirve un caldo, y de un bello niño que juega en el mismo suelo de la bohardilla. ¿Era esto un fatal presentimiento? La fiebre lenta concluyó con él"[7].

Pero lo más interesante viene a continuación, cuando el escritor Castro y Serrano (Granada, 1829-Madrid, 1896) nos da abundantes datos de la importancia de esa capital andaluza como foco de atracción de pensionados de variada condición artística e incluso de colonias configuradas por los mismos. Además de una referencia a Fortuny como explorador del sabor arábigo de aquel lugar, aparece el dato de los pensionados rusos como el "habilísimo" Zorókin, cuyas pinturas de gitanos de la Alhambra e interiores del Alcázar Real asombrarían a la Academia de Rusia tras la admiración suscitada en las exposiciones de Madrid y de Roma, o Mizhailof, famoso copista encargado de reproducir para los museos rusos las obras de Rafael en Madrid (suponemos que las del Prado).

Igualmente el dato del arquitecto inglés Owen-Jones, autor del Palacio de Cristal de Sydenham después de haber divulgado por el mundo artístico las maravillas de la Alhambra. En efecto, es ese Owen Jones (1809-1874) señalado como una de las figuras más activas e influyentes de su época, que siguiendo la corriente de los románticos, superó la cultura clásica grecorromana y fue capaz de ampliar en 1833 su *Grand Tour* al Próximo Oriente, interesándose por la arquitectura y decoración árabes de Turquía y Egipto a su paso por Constantinopla, Tierra Santa, Alejandría, El Cairo y Tebas. En Atenas había conocido a Gottfried Semper y a Jules Goury, joven arquitecto y arqueólogo francés con el que compartiría autoría en el posterior libro *Views on the Nile from Cairo to the Second Cataract* (1843), experiencia sobre los efectos ópticos resultantes de la aplicación del color en aquellas edificaciones musulmanas. La génesis de tal preocupación es lo que les había llevado a ambos, Owen Jones y Goury, a Granada en mayo de 1834 para estudiar cuidadosamente la Alhambra durante seis insuficientes meses de una primera estancia, que se completaría con el regreso de Owen en 1837, puesto que Goury falleció durante la epidemia de cólera del 34 en la capital andaluza.

---

[7] *Íbidem*, pp. 244-245. *El Artista enfermo* es precisamente la obra que con el título *El camino de la gloria artística* (boceto y cuadro definitivo) justifica el artículo de DÍEZ GARCÍA citado en nota 1. Y este segundo título es efectivamente el recogido en el *Catálogo* de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, allí donde se anota como su domicilio la calle Cervantes nº 13-estudio, y donde se citan dos de sus seis pinturas expuestas como propiedad del general Caradoc, o sea, su mecenas el embajador inglés Lord Howden. Las dichas seis pinturas según el mencionado *Catálogo* de la Nacional del 56 son: "8. La venta de un burro por unos gitanos. (*Propiedad del Excmo. Señor General Caradoc*).- 9. El camino de la gloria artística.- 10. Interior de un cuarto de gallegos. (*Del mismo Sr. General Caradoc*).- 11. El gaitero. (Estudio del natural).- 12. Retrato de D. P. M. y P.- 13. Idem del Sr. B. Y V." (p. 8). Y en efecto, como ya reflejara Castro y Serrano, se le adquieren por el Estado procedentes de esta Exposición el también titulado de una tercera manera como *Un artista enfermo, con su familia* (lienzo, 0,78x0,98 m., catálogo del Museo del Prado nº 6056, adquirido por R.O. de 23-XII-1857 en 5.000 reales y depositado en el Museo del Ampurdán de Figueras) y *El gaitero* (lienzo, 0,49x0,27 m., catálogo del Museo del Prado n.º 7169, adquirido por R.O.de 7-VIII-1856 en 1.000 reales pero prácticamente destruida su superficie pictórica en un incendio ocurrido en el antiguo Ministerio de Fomento en 1872 (*Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. III. Nuevas Adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices*, Madrid, 1996, pp. 8 y 4 respectivamente, y DÍEZ GARCÍA, *op. cit.* en nota 1, p.80. En cuanto al boceto de ese *Artista enfermo*, boceto que motiva la confusión en la firma de "G. Bande" –pintor al que conocemos por un retrato de Ignacio Suárez Llanos- por "E. Rosale(s)" según el mencionado artículo de DÍEZ GARCÍA (*op. cit.* en nota 1, pp.77 y 80 nota 1), mide 0, 327x0,404 m., fue adquirido por O-M. de 28-I-1965 en 25.000 pts. y lleva como nº de catálogo del Museo del Prado el de 4626.

Figura 1. José González Bande: "El camino de la gloria artística" (1855). Madrid, Museo del Prado, cat. 6056, dep. Museo del Ampurdán de Figueras.

Figura 2. José González Bande: "El camino de la gloria artística (boceto, 1855). Madrid, Museo del Prado, cat. 4626.

Del trabajo de ambos nacería la publicación de *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra* (Londres, 1842-1845) (Figs. 3, 4 y 5), de reciente traducción al castellano[8]. Se trata de un volumen de dos tomos en el que describe la decoración del palacio nazarí en ciento cuatro cromolitografías de gran belleza. Es sabido que con la ayuda de dos expertos litógrafos, Day & Hage, Jones estableció su propia imprenta para reproducir los elementos de la Alhambra, y que con la primera de aquellas cromolitografías, impresa el 1º de marzo de 1836, se adelantó al método de impresión litográfica en color patentado en 1837 por Godefroy Engelmann en París. Ya ha quedado escrito asimismo que a través de su obra, Jones, en cuanto profesor y organizador que fue de la londinense *School of Design*, introdujo y difundió el *revival* nazarí en Gran Bretaña, pues vio en la Alhambra un espécimen ejemplar, un MODELO que tanto arquitectos como decoradores y ornamentistas debían estudiar con objeto de imitar los principios artísticos que la regían y la convertían en la construcción más bella de todos los tiempos[9].

Asimismo se ha recogido la importancia que en la "Ley del contraste simultáneo" formulada por el británico en su clásica obra *The Grammar of Ornament* (Londres, 1856), tiene la presencia de los tres colores primarios, rojo, azul y amarillo dorado, aplicados en la Alhambra de Granada y relacionados por consiguiente con los periodos de esplendor arquitectónico. Y todavía en ese mismo contexto es preciso señalar el reconocimiento de que el color y el repertorio ornamental nazarí resultaban ser los más ricos e interesantes del Islam occidental, motivando una consideración particular de *Moresque Art* (más allá del tradicional *Arabian Art*) para ese arte nacido en el antiguo reino de Granada y continuado en Marruecos[10]. Quedaría por anotar –en esta conexión de Jones con lo granadino– el dato de que en 1838, o sea, antes de la publicación de *Planos, alzados...*, envía varios de sus diseños de la Alhambra a la Academia de San Fernando, la cual, "habiendo hallado en ellos un singular mérito y exquisito gusto", le nombrará en 1841 académico de mérito por la Arquitectura[11].

---

[8] Edición de María Ángeles Campos Romero. Madrid, Akal (col. "Fuentes de Arte", nº 18), 2001. ("Con una traducción completa de las inscripciones árabes y unas notas históricas sobre los reyes de Granada, desde la conquista de esta ciudad por los árabes hasta la expulsión de los moros, por Mr. Pascual de Gayangos"). En esa misma edición, unos "Datos de un viaje a La Alhambra en 1834", por la propia María Ángeles Campos Romero.

[9] RAQUEJO GRADO, Tonia: "La Alhambra en el Museo VICTORIA&ALBERT. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, t. I, 1988 (en la Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, página 10 de 48). La misma autora Requejo cita en la nota 43 para bibliografía sobre Owen Jones la tesis doctoral de DARBY, Michael: *Owen Jones and the Eastern Ideal*, Reading University, 1974, y su catálogo para la Exposición *The Islamic Perspective: An Aspect of British Architecture and Design in the Nineteenth Century*, Londres 1983 (aquí los datos sobre las vicisitudes de la edición de *Planos, alzados...*). También la tesis doctoral de la propia REQUEJO, Tonia: *El arte árabe: Un aspecto de la visión romántica de España en la Inglaterra del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, su artículo "The 'Arab Cathedrals': Moorish architecture as seen by British Travellers", *The Burlington Magazine*, CXXVIII, Agosto 1986, pp.555-563, y su aún más reciente *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1990. E igualmente RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: *La arquitectura "neoárabe" en España: El medievalismo hispánico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)* [Tesis doctoral], Universidad de Granada, 1997, I, pp.143-144 (dentro del apartado "La actitud de la Academia de Bellas Artes ante el medievalismo hispánico") y 294 y ss. ("Owen Jones y la obsesión por la arquitectura polícroma").

[10] RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: *op. cit.* en nota 9, I, pp. 296-297. Un enfoque monográfico más concluyente, en RAQUEJO, Tonia, "El Alhambresco: Constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna", en *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995, pp. 29-36 (catálogo de exposición con textos de varios autores y entre cuyas obras vienen expuestas cuatro láminas de Owen Jones: "Vista geométrica de la cúpula de Dos Hermanas", "Varios esquemas de mocárabes", "Plano de la Alhambra" y "Vista general de la Alhambra", núms. 28 a 31 de las estampas, pp. 172-174). De esa misma exposición celebrada en Almuñécar (Granada) en 1995 y con el mismo título *La imagen romántica del legado andalusí*, hay otro catálogo (publicación: Monachil, Granada, Sierra Nevada 95) con textos en español, inglés y francés, y de distinto contenido, de los que extraemos el de GALÁN, Eva V., y HENARES CUÉLLAR, Ignacio, "Imagen romántica del legado andalusí" (pp. 31-91).

[11] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1971, pp. 93 y 94. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: *op. cit.* en nota 9, I, pp. 143-144. Este último autor no olvida allí mismo (*ibidem*, I, p. 67) la señalización de esa atractiva imagen ofrecida por la Granada de mediados del siglo XIX, con la Alhambra como foco de

Figura 3. Owen Jones: *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, vol. II, lám. XI.

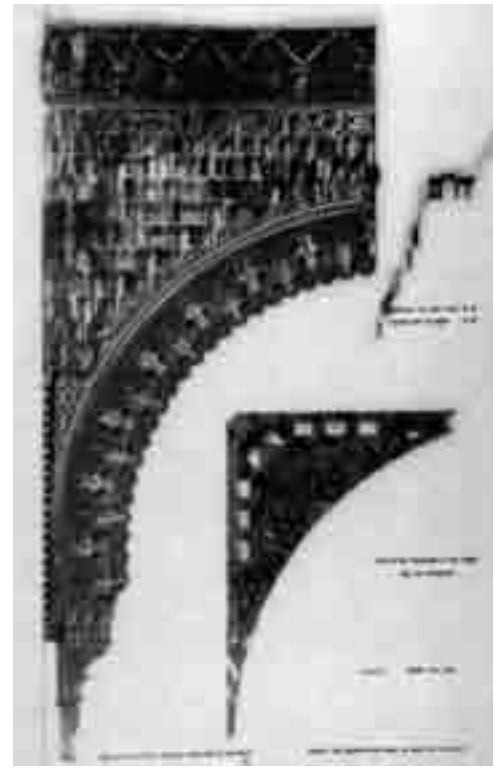


Figura 4. Owen Jones: *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, vol. I, p. 97, lám. X.

Figura 5. Owen Jones: *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*, lám. reproducida en AA.VV., *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995, p. 31.

Pero volviendo a lo que nos va notificando Castro y Serrano (Fig. 6), en esa morisca Granada había literatos como el barón de Schak, autor ya en Alemania de la historia literaria y artística de los árabes españoles[12]; o como el sabio Hübner, comisionado por el gobierno de Prusia para estudiar la epigrafía ibérica[13]. Músicos como Glinka, cuya gran ópera rusa *La vida por el Zar* refleja influencias de nuestros cantos populares. Pintores escenógrafos como Aranda, "el primero de nuestro país"[14]. Viajeros distinguidos como el príncipe Adalberto de Baviera[15], el infante Luis de Braganza, futuro rey de Portugal[16], o el granadino de nacimiento Espejo, luego conocido como el

interés de escritores y artistas de todo el mundo, aportando como testimonio la cita de ese texto de Castro y Serrano que aquí nos está ocupando. Finalmente, el lugar de Owen Jones dentro de la arquitectura moderna viene precisado en el caso de BENEVOLO, Leonardo (*Historia de la arquitectura moderna*, 8ª ed. revis. y amp., Barcelona, 2005, pp. 198-200 y figs. 162, 163 y 165) y dentro del "movimiento para la reforma de las artes aplicadas", haciendo referencia a sus viajes anteriores a las estancias granadinas, la actividad de la Alhambra, la publicación de un volumen sobre mosaicos para pavimentos, otro sobre libros miniados de la Edad Media y otro sobre los ornamentos polícromos italianos; igualmente, con su participación en la Exposición de Londres de 1851, pintando con colores las estructuras metálicas del Palacio de Cristal y publicando al año siguiente un ensayo teórico sobre el empleo de los colores en las artes decorativas, y sobre todo, con la referencia a su obra capital, la citada *The Grammar of Ornament* (1856), recogiendo modelos de decoración de todos los tiempos y países y buscando sacar la conclusión deduciendo de los ejemplos presentados las reglas generales del diseño ornamental, recurriendo a los objetos naturales, tales como árboles, hojas y flores, e intentando dar con las leyes geométricas de su estructura. En cuanto a HITCHCOCK, Henry-Russell (*Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1981, p. 200-201 y 202) está la sugerencia de que algunos retoques de la ornamentación aportados por Owen (caracterizado por el tratamiento sumamente original y un tanto Tudor del color) en el Palacio de Cristal de Londres (desmontado y vuelto a montar en 1852-54 en Sydenham hasta su destrucción en un incendio en 1936), ilustran la brecha ya existente –pero que se agrandará en la década de 1850- entre lo que el técnico y el arquitecto buscaban para el hierro; e igualmente, que el incendio de ese Syndenham Palace –al igual que el de otra estructuras similares- reflejaba las limitaciones de una construcción en hierro sin revestimiento de fábrica.

[12] Schak (Adolf Friedrich, conde de) , escritor y erudito alemán (Brüsewitz, junto a Schwerin, 1815-Roma, 1894), entendido coleccionista y mecenas, fue el protector de Feuerbach, Böcklin y Lenbach. Es autor en efecto de *Historia de la Literatura y del arte dramático en España* (1845-1846), al igual que de otras importantes obras como *La poesía y el arte de los árabes en España y Sicilia* (1872), *Noches de Oriente* o inspirados poemas (*Enciclopedia* Multimedia Interactiva 2000, y *Diccionario Enciclopédico Espasa*, 11ª ed., Madrid, 1989, t. 6, p. 5576).

[13] El filólogo y arqueólogo alemán Emil Hübner (Dusseldorf, 1834-Berlín, 1901), profesor en esta última ciudad, recogió y publicó las inscripciones ibéricas (1893), romanas y paleocristianas (1871) de la península ibérica. Esta especialización en arqueología y epigrafía latinas fue el resultado de sus viajes por España y Portugal, recorridas en 1860-61, 1881, 1886 y 1889, y entre sus obras se mencionan *La arqueología de España* y *Monumenta linguae ibericae* (*Enciclopedia*, *op. cit.*, y *Diccionario Enciclopédico Espasa*, *op. cit.* en nota 12, t. 7, p. 5886).

[14] El pintor –nacido precisamente en Granada (1807)- Francisco Aranda y Delgado goza de amplia reseña en la *Galería...* (*op. cit.* en nota 2) de OSSORIO Y BERNARD (pp. 44-46) , donde advertimos que tras sus fases granadina y murciana está su definitiva formación en Madrid, que da paso a sus decoraciones teatrales en Madrid , Zaragoza, Valencia y Barcelona en la década de 1840, a lo que cabe añadir algunas labores litográficas y visitas a Francia e Italia. Según esto, la ubicación en Granada que le concede su paisano Castro y Serrano sería por razón de origen y no por presencia viva en la ciudad. De cualquier forma, y en el contexto de lo que aquí analizamos, Aranda es autor de la decoración -hacia 1837 según la citada reseña de Ossorio y Bernard, o entre 1844 y 1846 según PANADERO PEROPADRE, Nieves, ("Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete Árabe del Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios*, Madrid, XXVI, nº 122 [4º trimestre de 1994], p.33)- de una sala y el baño árabe del llamado Palacio Viejo de Vista Alegre.

[15] Es conocido en pintura el episodio de su matrimonio por el cuadro de José Galofre Coma *Boda de la Infanta María Amalia con el Príncipe Adalberto de Baviera*, gran lienzo de 2,80x3,95 m. en su momento expuesto en la Nacional de 1860 y propiedad en la actualidad del Patrimonio Nacional, que no pasa de ser seco cuadro de ceremonial coetáneo con la vieja finalidad del retrato colectivo (CASADO ALCALDE, Esteban: "Los pintores españoles del siglo XIX en Italia", en el *Catálogo* de la Exposición *Pintura Española del siglo XIX Del Neoclasicismo al Modernismo. Obras maestras del Museo del Prado y colecciones españolas*, Madrid, 1992, p. 31). En cuanto a la infanta Amalia (1834-1905), es –dentro del árbol genealógico de los Borbones españoles- la hija menor de Francisco de Paula, duque de Cádiz (rama Cádiz-Sevilla), quien a su vez era el último hijo de Carlos IV y hermano por tanto de Fernando VII. Pero Amalia resultará ser no sólo prima de su estricta coetánea la reina Isabel II (1830-1904) sino también su cuñada puesto que su hermano mayor es Francisco de Asís, el rey consorte.

[16] Felipe María Fernando (Lisboa, 1838-Cascais, 1889), miembro de la casa de Braganza que reinó como Luis I sucediendo a su hermano Pedro V en 1861, consiguió al año siguiente de su ascensión al trono que China cediera a Portugal la península de

Figura 6. Retrato de José de Castro y Serrano, reproducido en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* ("Espasa"), t. XII, p. 399.

soldado de Crimea Liprandi, volviendo victorioso del Cáucaso[17]. Es así como nos enteramos del origen español de ese general del ejército ruso Liprandi, vencedor del poco decisivo combate de Balaklawa (1854) dentro de la Guerra de Crimea[18].

En esta misma capital andaluza que nos ocupa existía todavía –continuando con la información de Castro– "ese núcleo literario granadino que goza de cierta celebridad en España, al cual, aunque el último de todos, nosotros nos gloriamos de pertenecer", siendo grupo vivificado literariamente por Burgos, Martínez de la Rosa, Fernández-Guerra, Cueto, Castro y Orozco o Lafuente Alcántara, además de por "una falange de sabios y poetas que ha brotado el Genil en la primera mitad del presente siglo"[19].

La modesta autocita del propio autor José Castro Serrano en ese núcleo literario granadino –que justifica el valor testimonial, es decir, de primera mano, en cuanto a su conocimiento del significativo esplendor cultural de la Granada de ese momento– viene comprendida por su perfil biográfico[20]: licenciado en medicina por la Universidad de esa misma ciudad en la que había nacido en 1829 (fallecerá en Madrid en 1896), su afición a la lectura de obras literarias le empujó a no ejercer la profesión para la que se había formado, proponiéndose en cambio consagrarse exclusivamente al cultivo de la literatura. Lo cual pudo realizar a partir de 1856, cuando se trasladó a Madrid, si bien al principio para practicar el periodismo. Es así como ingresa en la célebre *cuerda*

Macao. Casado con María Pía, hija del rey de Italia Víctor Manuel de Saboya, abolió la esclavitud en las colonias portuguesas y se condujo como un perfecto rey constitucional, pero –lo que aquí más interesa- también se ocupó de literatura y arte (*Enciclopedia*, *op. cit.*, y *Diccionario*, *op. cit.*en nota 12, t. 8, p. 6669).

17 CASTRO Y SERRANO, José, *op. cit.* en nota 3, p. 246.

18 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana ("Espasa")*, Madrid, tomos VII (1910), p. 282 (incluyendo el "plano de la batalla de Balaklawa") y XVI (1913), p. 184.

19 CASTRO Y SERRANO, *op. cit.* en nota 3, pp. 246-247.

20 *Enciclopedia...* (*Espasa*), *op. cit.* en nota 18, tomo XII (1911), p. 399.

granadina, compuesta por José Fernández Jiménez, subsecretario que fue del Ministerio de Estado, Manuel del Palacio, Mariano Pina Domínguez, Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Fernández y González y otros como los anteriormente citados por él.

Pero Castro es hoy conocido sobre todo por sus crónicas desde capitales extranjeras por eventos internacionales, si bien en una labor de este tipo, *La Novela del Egipto* (Madrid, 1870), "original libro formado con las cartas que aparecieron en *La Época* en 1869, enviadas, al parecer, por un anónimo corresponsal que escribió desde Egipto sus impresiones diarias en la solemne apertura del canal de Suez", sucedía que "el autor de las cartas, sin embargo, no había salido de Madrid, pues era el mismo Castro y Serrano, que las escribía sin moverse de su modesto despacho de la calle de la Libertad; pero tenían idéntico sabor que si hubieran sido redactadas en el campo de los sucesos"[21]. Esta "maravillosa adivinación de lo que no se ha visto, y a la par modelo de crónicas literarias de un acontecimiento que llenó de alegría al mundo culto" se explica –tal como se nos dice a continuación– de la siguiente manera: "Unos cuantos apuntes enviados por discreto amigo desde Suez eran el punto de partida; lo demás era obra del ingenio adivinador, del supremo arte de componer, de la erudición oportuna del maestro. El asombro fue general, pues nadie sabía quién era aquel escritor invisible"[22].

Esta obra, "considerada como la mejor que se escribió sobre el gran acontecimiento internacional", consagró a Castro como uno de los primeros publicistas de su tiempo, pero ya antes había publicado otras crónicas también interesantes: designado por el gobierno español para asistir a la Exposición de Londres en 1862, remitió a la *Gaceta de Madrid* y publicó luego en forma de libro una serie de correspondencias que tuvieron por título *España en Londres*. Por iniciativa particular asistió asimismo a la Exposición de París de 1867, y también escribió crónicas desde Viena con motivo de la Exposición Universal de aquella capital (1873)[23].

Elegido académico de la Española en 1883, con la toma de posesión en 1889 y discurso de ingreso con el tema que trata sobre el hecho de que *la amenidad y galanura en los escritos es elemento de belleza y arte*, fue asimismo académico electo, en sus últimos años, de la de San Fernando, pero aquí no llegó a tomar posesión. Descrito como hombre de ánimo bondadoso, trato sencillo y conversación deleitosa, la erudición de Castro resultaba proverbial y su castellano de un primor exquisito, de manera tal que sus obras poseen una "sal ática", es decir, un gracejo culto y atildado que a la vez que regocija el ánimo solaza el espíritu. La reseña biográfica concluye –además de con la enumeración de sus libros– señalando su desdén por los cargos oficiales, su

21 *Íbidem*.

22 *Íbidem*.

23 Son tales crónicas las que también han ayudado a resucitar en cierta medida la figura de este escritor en algún estudio reciente sobre Pabellones españoles en Exposiciones Universales, concretamente el de BUENO FIDEL, María José, *Arquitectura y nacionalismo. (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Málaga, 1987, donde se citan literalmente textos de Castro y Serrano sobre la Universal parisina de 1867, de su "libro-revista" *España en París. Revista de la Exposición Universal de 1867*, con sucesivas entregas que empiezan en abril de 1867. En resumen, lo que esta autora, Bueno, expresa (pp. 42, 95 y 96) a propósito de Castro es que, en la confrontación que éste hace entre el pabellón neoárabe de Prusia (obra de Diebitsch) con los "modelos árabes que en la Galería de la Historia del Trabajo exhibe el habilidísimo arquitecto Contreras", se muestra partidario de la monopolización española de lo "árabe" y, además, de construirlo en hierro para "llevar nosotros el tono del estilo oriental en los progresos de la industria". Es una postura interesante –continúa Bueno- porque muestra la obsesión por una actualización del "neo" que pueda así acomodarse a "las presentes necesidades", frase ésta que se repite constantemente en cualquier comentario sobre arquitectura de la época (BUENO, *íbidem*, p. 42. De las restantes citas de Castro Serrano en las otras páginas citadas, es preciso no olvidar los datos del pabellón español de esa Universal parisina del 67, obra de Jerónimo de la Gándara en el llamado "estilo Monterrey" o neoplateresco). Por último, y en lo referente a la pintura, los testimonios españoles en esa misma Exposición Universal de 1867 –así como en las restantes Exposiciones y Salones parisinos de la misma centuria- pueden estudiarse en REYERO, Carlos, *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*, Madrid, 1993, concretamente pp. 133-140.

gusto por la "modesta soledad del escritor, pobre, honrado" y el desinterés por la rentabilidad de su trabajo, en contraposición a su actitud favorable a aconsejar a los escritores noveles que se le aproximaban[24].

Pero la tal reseña biográfica no ha de desviarnos de la información que el propio Castro sigue aportando sobre prestigiosos nombres en la Granada de ese momento: el inicial protagonista de todas estas disquisiciones, González Bande, había viajado a esa capital con el pintor escenógrafo Bravo; Bande desde luego para impregnarse en las artes moriscas, y Bravo para tomar apuntes con el fin de pintar un salón árabe construido para la duquesa de Alba por Rafael Contreras, ya entonces consagrado restaurador de la Alhambra. En efecto, Antonio Bravo – que ya había practicado la decoración pictórica, junto con Joaquín Espalter y a partir de motivos tomados del Alcázar sevillano, en sendos techos de la casa de D. José Buschental en la madrileña calle de Atocha en 1846[25]– realiza la pintura del desaparecido gabinete árabe del madrileño Palacio de Liria, encargo de la duquesa de Alba a Contreras que estaba a punto de concluirse en marzo de 1855[26].

En cuanto al conocido Rafael Contreras Muñoz (1826-1890), al que se le ha señalado casi como paradigma del concepto de restauración romántica, es sabido que fue nombrado "restaurador adornista" de la Alhambra en 1847, siendo el más importante miembro de esa familia que se empleó en la recuperación del edificio nazarí prácticamente durante todo el siglo XIX: así el padre, José Contreras Osorio, que entraba a trabajar en 1828 como encargado de las obras de seguridad y fortificación del edificio nazarita para recibir el título de Arquitecto del mismo en 1830 y fallecía en 1847, momento en que le sucede Rafael, pero también Mariano Contreras Granja, el hijo de Rafael, que sucede a su vez al padre en 1890 y hasta 1907. No obstante, también es igualmente reseñable la figura del hermano, el pintor de historia José Marcelo Contreras Muñoz (1827-1890)[27].

Ahora bien, de estos gabinetes árabes de la considerada "figura más destacada del neoarabismo isabelino", Rafael Contreras, el más importante es el del Palacio Real de Aranjuez (acabado en abril de 1851), si bien y junto al que motiva la cita de Castro y Serrano, o sea el destruido del Palacio de Liria, se le citan –también todas ellas obras desaparecidas madrileñas–

---

24 *Enciclopedia...* (*Espasa*), *op. cit.* en nota 18, tomo XII (1911), p. 400. Allí mismo (p. 399) fotografía del retrato del escritor. Cabe citar también en este lugar marginal un dato anecdótico de tipo social correspondiente a la vida cultural del Madrid alfonsino: el 17 de abril de 1878 nuestro José de Castro Serrano ("que usaba el pseudónimo 'Un cocinero de Su Majestad'") , José Fernández Bremón e Isidoro Fernández Flores "Fernanflor", ofrecieron una comida en la fonda de "Los dos cisnes" a Pérez Galdós por la aparición del tomo 24º de sus novelas, que recogía las de *Doña Perfecta*, *Gloria* y *Marianela* (CORRAL, José del, *El Madrid de Alfonso XII*, Madrid, 1992, p. 163).

25 PANADERO PEROPADRE, Nieves, *op. cit*. en nota 14, p. 33. En la correspondiente reseña biográfica de OSSORIO Y BERNARD (*op. cit.* en nota 2, p. 102) la fecha dada es 1848. También puede ser éste el lugar para observar que otro pintor decorador granadino y dentro de la estética alhambresca que nos ocupa, Luis Frasquero, escapa a la referencia de Castro Serrano. Este Luis Frasquero, dedicado desde sus primeros años al estudio de la arquitectura árabe y autor de diversas láminas sobre la Alhambra, es autor del probablemente primer gabinete árabe realizado en Madrid, en 1844, que reprodujo la sala de las Dos Hermanas en la casa del comerciante don Juan Manuel Calderón en la calle de Alcalá, OSSORIO Y BERNARD (*op. cit.* en nota 2, p. 260, y PANADERO PEROPADRE, Nieves, *op. cit*. en nota 14, p. 33).

26 PANADERO PEROPADRE, Nieves, *op. cit*. en nota 14, p. 37, y OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.* en nota 2, p. 102.

27 OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.* en nota 2, pp. 163-4. MESONERO ROMANOS, Manuel, *San Francisco el Grande. Descripción del estado actual del templo...*, Madrid, 1889, pp. 73, 87, 101, 112, 113 y 117; (y ya dentro de la bibliografía de San Francisco el Grande, BALART, Federico, *Impresiones. Literatura y arte*, Madrid, 1894, pp. 154 y 158-9 [confundiendo –aunque rectificando a continuación- a ambos hermanos Muñoz Contreras] y 200; CALABUIG REVERT, J.José, *El Real Templo Basilical de San Francisco el Grande en la historia y en las artes*, Valencia, 1919; IBÁÑEZ, P. Esteban, *San Francisco el Grande en la historia y en el arte* (3ª ed.), Madrid, 1981, pp. 40, 80, 85, 90, 94, 99 y 112 nota 17; y GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio, *San Francisco el Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*, Madrid, 1975). NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española (1808-1914)*, col. "Summa Artis", XXXV**, Madrid, 1993, p. 266 (foto). GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, col. "Summa Artis", XXXV*, Madrid, 1993, pp. 172, 323-4.

Figura 7. Rafael Contreras: Salón árabe del palacio de la Condesa de Montijo (1858). (*La Ilustración Española y Americana*, nº 20, 30-V-1886).

la galería árabe en el Palacio de la Duquesa de Montijo de la plaza del Ángel (1855-1858) (Fig. 7), las habitaciones árabes del palacio del duque de Sesto en el paseo de Recoletos, obra del marqués de Cubas en 1865, y el patio del palacio de Anglada, obra de Rodríguez Ayuso en 1876, reproduciendo en el piso bajo el patio de los Leones de la Alhambra y en el superior el de las Muñecas del Alcázar de Sevilla (Figs. 8, 9 y 10)[28].

Pero más ilustrativo en la biografía de Contreras –quien viajó en varias ocasiones a Londres, donde su actividad restauradora fue lo suficientemente conocida y admirada como para ser considerado honorario del Real Instituto de Arquitectos Británicos y que desde luego conocería a Owen Jones– es su dedicación a los modelos arquitectónicos y maquetas de la Alhambra. Tanto para las Exposiciones Universales como para satisfacer la demanda de un coleccionismo cada vez más amplio, que se conformaba con reproducciones ante la imposibilidad de acceder a los originales, los Contreras organizaron un amplio taller para la producción de "modelos reducidos de los fragmentos más notables de la arquitectura del palacio de la Alhambra, y muestras de las restauraciones hechas en el mismo edificio", tal como se describe la colección de vaciados procedentes del palacio nazarí que Rafael presentó a la Exposición Universal de París de 1867 y que le valieron la medalla de plata. Y bien es cierto que esa tradición de expositor se remontaba a la primera de este tipo de muestras, la Gran Exposición Internacional de Londres de 1851, a donde envió –y le premiaron con diploma de honor según testimonio propio– varios detalles decorativos con el títu-

[28] PANADERO PEROPADRE, Nieves, *op. cit.* en nota 14, pp. 33-37. Aquí mismo (p. 37) se rechaza la atribución a Contreras de la galería árabe del Palacio de Vista Alegre.

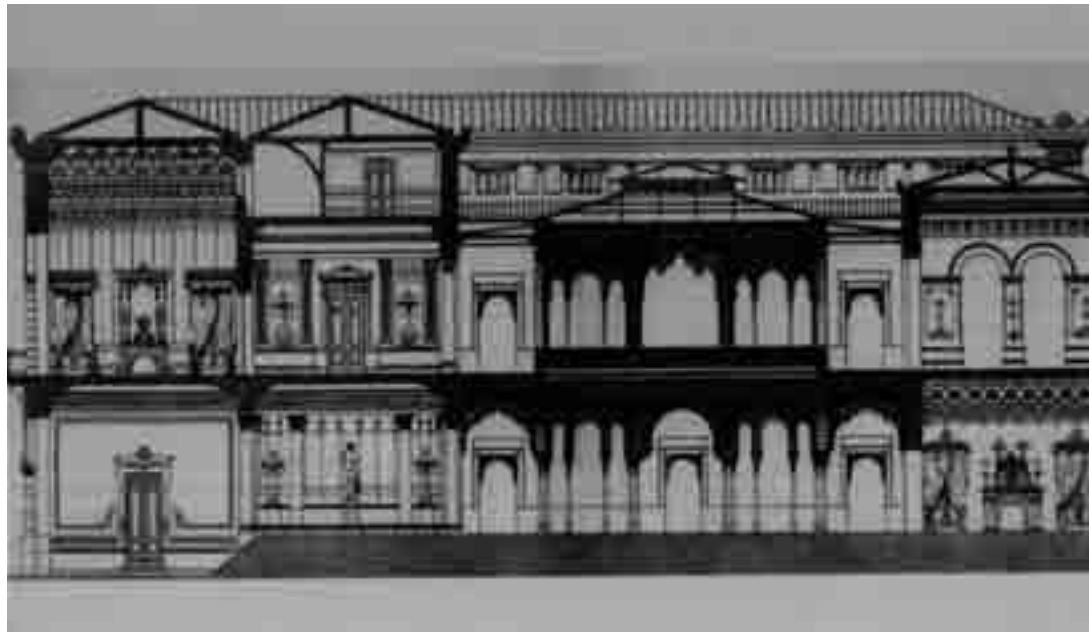


Figura 8. Emilio Rodríguez Ayuso: Sección longitudinal del palacio de Anglada con el Patio Árabe de Rafael Contreras (*Anales de la Construcción y de la Industria*, 1878).

Figura 9. Rafael Contreras: Patio Árabe del palacio de Anglada en Madrid (h. 1878). (*La Ilustración Española y Americana*, nº 21, 8-VI-1895).

Figura 10. Rafael Contreras: Modelo para los remates de los pabellones del Patio de los Leones en la Alhambra de Granada (Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura).

lo de "arabescos, detalles de la Alhambra" que, al no especificarse que fueran originales, haya que suponer vaciados realizados por el propio Contreras. Aparte, claro está, de los veintiséis modelos arquitectónicos que Contreras y su taller mandan al londinense museo Victoria y Alberto, algunos de los cuales irían dentro de la sección británica a aquella exposición parisina del 67[29].

De tal tipo de reducciones geométricas, la ejecutada en relieve a escala 1/9 de la sala de las Dos Hermanas fue mostrada a Isabel II en 1847 ocasionando el viaje de Contreras a la Corte. Su adquisición por parte de la reina en 20.000 reales para el Museo del Prado supuso asimismo el citado nombramiento de restaurador-adornista de la Alhambra ese mismo año y el encargo del gabinete árabe para Aranjuez. En 1855 son "unos modelos en miniatura que representan fragmentos de lo más selecto de la Alhambra" los que envía a la emperatriz Eugenia de Montijo (hermana de la duquesa de Alba, la ya citada comitente de ese momento), en tanto que la Exposición Universal parisina de ese mismo año ya "le otorgó un título y medalla y el Emperador de Francia otra medalla y diploma, como decorador y constructor del estilo árabe", según escrito del propio Contreras, y que Ossorio interpretaba como premios a dos facetas distintas: uno como restaurador de la Alhambra y otro por haber hecho las primeras reproducciones y reducciones de este género de arquitectura. A la ya citada Universal parisina del 67 cuyo enunciado del envío

[29] RAQUEJO GRADO, Tonia, *op. cit.* en nota 9, pp. 4, 5, 8, 9, 12, 15, 22 nota 59, y 23 nota 67 de la Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española.

hemos reproducido literalmente, lo que remite en concreto –según Ossorio– es "una caja con la reducción a la cuarta parte del testero del patio de la Mezquita en la Alhambra, con colores y oro, como muestra de las restauraciones que se estaban haciendo bajo la dirección del autor; otra que contenía siete modelos, copias de siete diferentes sitios de la Alhambra, como se expresan en ellos mismos, reducciones hechas a un doceavo del original; otra con siete cuadros de siete copias diferentes que representan decoraciones del palacio árabe de la Alhambra, reducido generalmente, y un cuadro explicativo de todos los modelos, y finalmente, otra que contenía otros cuadros diferentes, en número de cuatro, y del mismo palacio árabe"[30].

Sería preciso añadir un modelo de uno de los templetes del Patio de los Leones -posiblemente para su restauración- actualmente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, y las referencias a la maqueta de toda el palacio nazarí que le ocupaba desde su juventud, así como a los modelos y reducciones a 1/12 del original para la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, los ya citados destinados a Londres y otros para Viena y París[31].

En lo que respecta a la valoración actual de Contreras como restaurador, su papel dentro de la idea de restauración romántica y restauración positivista, las interpretaciones de coetáneos y nuevas precisiones sobre los vaciados de la Alhambra, bástenos anotar aquí lo aportado en las reflexiones sobre conceptos como el "carácter" del edificio, término idealista –propio de la restauración romántica– que se identificaba con el espíritu de ese mismo edificio y que, en cuanto concepto, sería sustituido por el término positivista de "estilo", que nunca sería identificable con lo que se entendería como el alma del edificio, su esencia. El contrapunto de la misma habría de ser la "fisonomía", o sea, algo más tangible y concreto, el "cuerpo", la parte material del monumento. En suma, "carácter" y "fisonomía" han de ser las dos nociones inalterables de los monumentos, y las justificaciones de Contreras sobre la recuperación de la personalidad perdida del edificio por encima – si es preciso– de la autenticidad testimonial de los restos materiales, están en la línea de planteamiento de que el "carácter"debía de recuperarse mediante la aplicación de los elementos originarios desprendidos o, de no ser ello posible, mediante la reproducción exacta según modelos todavía existentes[32].

---

[30] OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.* en nota 2, pp. 164-6. Este autor da incluso el nombre de dos auxiliares de Contreras (al menos en un concreto trabajo, la "reducción notable" del mihrab de la mezquita cordobesa), "los Sres. Botana y Zuloaga" (*ibidem*, p. 166). PANADERO PEROPADRE, Nieves, *op. cit.* en nota 14, pp. 34, 37 (con imprecisiones respecto a los datos de Ossorio) y 40 nota 24. Ahora bien, un panel de yeso dorado y policromado de la Alhambra titulado "Testero de la Mezquita" (61x36,8 cm.) y con la inscripción "Modelos de la Alhambra por Contreras" en marco de ébano y plateado, y etiqueta de papel al reverso detallando la estructura, aparece citado junto a otro panel de yeso dorado y policromado de la Alhambra (55,9x30,5 cm.) con marco acristalado y un tercer panel de yeso policromado en relieve del "Patio de los Leones" de la Alhambra (57x38 cm), también con marco acristalado y etiqueta de papel colocada al reverso detallando el modelo -los tres datados a fines del siglo XIX y llevando los números 290, 291 y 292 respectivamente- en el Catálogo de la Subasta de Christie's en South Kensington *European Furniture, Works of Art, Tapestries and Carpets*, celebrada el 12 de septiembre de 2006, siendo dato que conozco gracias a la amabilidad de Dª Paz Aguiló, del personal del C.S.I.C. De la misma manera, un nuevo panel que lleva por título "Modelo de arquitectura nazarí", descrito como yesería (100x90 cm.) firmada por Rafael Contreras y fechada hacia 1850 –y que parece ser una ventana de la sala de las Dos Hermanas de la Alhambra-, se guarda en el Museo de Casa de los Tiros como depósito del Patronato de la Alhambra y el Generalife, según información de la página *web* www.juntadeandalucia.es/cultura/museos.

[31] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950", en AA.VV., *Curso de Mecánica y Tecnología de los Edificios Antiguos*, Madrid, 1987, pp. 285-329, concretamente fig. 10.57 en p. 323. OSSORIO Y BERNARD, *op. cit.* en nota 2, p. 165. PANADERO PEROPADRE, Nieves, *op. cit.* en nota 14, pp. 34 y 40, nota 29.

[32] RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: *op. cit.* en nota 9, I, pp. 88, 94, 144, 147, 202-206 ("La restauración romántica") y 206-210 ("La restauración estilística"). Véase también HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España (1770-1900)*, col. "Manuales Arte Cátedra", Madrid, 1989, p. 235. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *op. cit.* en nota 27, pp. 222, 262, 330 y 394. *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995, *op. cit.* en nota 10, pp. 197 (nº 33 de las fichas catalográficas de

Pero volviendo a ese texto de Castro y Serrano que nos sirve de hilo conductor, el escritor granadino se explaya sobre todo en una figura a la que considera centro de toda aquella sociedad artística de la capital andaluza, "un artista singular, arquitecto notable de la Academia de San Petersburgo, a quien el Czar de Rusia había enviado para que redujese y se llevase entero el alcázar de la Alhambra. Llamábase Nocbek; pero en vano hubiera sido preguntar allí por semejante sujeto, pues nadie, aun viviendo cerca de diez años en Granada y siendo de todos conocido, nadie contestaría sino con la frase hecha de *Pablo* o *Don Pablo, el ruso*. Era hombre joven, alto, de figura distinguida, excesivamente rico y excesivamente generoso. Gastaba su fortuna con especial donaire entre artistas, literatos y pobres: hacía la vida alegre del caballero llano, del extranjero convertido, del artista cosmopolita y políglota. Su popularidad, que entonces era indescriptible, y que es hoy en Granada legendaria, alcanzaba a todas las clases sociales; pues no hay... aprendiz de arte que no recuerde sus dádivas cuando las merecía. Era soltero y lo visitaban las señoras de clase media; era extranjero y se le consultaba para asuntos del país; era artista de yesos y escayolas, y todos, sin embargo, se descubrían cuando pasaba, como si fuera una especie de sacerdote. En una palabra: aquel arquitecto extraño, ¿a qué buscamos más definiciones? era *Pablo el ruso*. Todo el que habla o entiende algo de artes en España, lo conoce"[33].

En efecto, ya está escrito que como ejemplo de que hubo algunos países que prefirieron mandar artistas para realizar sus propias maquetas del palacio nazarí, está el caso del ruso Paul Karlovich Notbeg (o Notbek), que tras pasar por la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo y ganar una medalla de oro, viaja al extranjero (particularmente a España) para perfeccionar sus estudios de arquitectura y pintura (1850). En 1853 está ya en Granada estudiando y sacando planos de la Alhambra, pero en el 58 regresa a Rusia donde recibe el título de Académico y se apresta a entregar en la Academia un proyecto para una iglesia en el cementerio griego ortodoxo, que le consigue el título de "profesor de arquitectura". Es en 1862 (fechas 27 y 28 de agosto) cuando la Academia de la vieja Petrogrado le adquiere los modelos de la Alhambra y le concede una medalla de plata por sus méritos. En ese mismo año (fecha 15 de noviembre) la propia corporación le tasa los gastos de las maquetas en 530.000 rublos, cantidad que incluye trabajo, material, sueldos de los ayudantes, casa alquilada durante seis años para el trabajo, embalaje, traslado y montaje de los modelos en los salones de la dicha Academia. En función de ello se hace la propuesta por parte de la corporación de la entrega a modo de pensión anual a Notbeg del 5 % de tal cantidad[34].

Pero igualmente está escrito que esa pretensión de Notbeg de "sacar con las precauciones oportunas vaciados de arabescos de la Alhambra" con destino a la enseñanza de la Academia Imperial de Bellas Artes de San Petersburgo, tenía en realidad como propósito conseguir los vaciados para montar un taller de reproducciones como el de Contreras, desde el que podría realizar intervenciones de decoración alhambresca en los palacios de la familia imperial. Tras la pertinente consulta a la Academia de San Fernando, su comisión de arquitectura –y concretamente Antonio Zabaleta– determina en junta de 30-I-1855 "que aunque sería de desear que fueran conocidas de todo el mundo las bellezas artísticas de aquel edificio a cuyo fin conduce el conceder

libros de viajes, aunque en este caso sea su conocido *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba* en su primera edición , Granada, 1875) y 212 (Apéndice biográfico de autores).

[33] CASTRO Y SERRANO, José de, *op. cit.* en nota 3, pp. 247-8. La popularidad de este pintoresco inicialmente maquetista ruso viene incluso reflejada en un comentario marginal de Contreras, cuando al citar uno de los "caprichosos" pebeteros de la Sala de los Abencerrajes (el que reproduce en su texto) señala que se halló en un pueblo inmediato y fue adquirido por "un artista ruso que vivió en Granada muchos años" (CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes...* [1ª ed. de 1875], *op. cit.* en nota 32, p. 207, nota 3.

[34] RAQUEJO GRADO, Tonia, *op. cit.* en nota 9, p. 19 nota 35 de la Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española.

siempre y con facilidad semejantes permisos, cree sin embargo que el sacar vaciados puede perjudicar a la integridad de los adornos y singularmente a la belleza de los colores donde éstos se conservan, por lo que se le concede al arquitecto ruso la posibilidad de sacar vaciados de aquellas partes cuyo estado de conservación lo permita –a juicio del arquitecto de la Alhambra– y sacar dibujos de las que se hallen en peor estado. Entonces el responsable de las obras del monumento, Juan Pugnaire, señala lo inadecuado de obtener vaciados de las zonas que solicita Notbeg, el cual apela a la Intendencia de la Real Casa, sucediendo finalmente que en 1859 se prohíbe terminantemente una acción "tan perjudicial a las Artes, y tan contraria a todas luces para la buena conservación de los arabescos, como es la del vaciado". Y se añade a todo esto que el dicho Notbeg fue introducido en los círculos artísticos y literarios de Granada por Pacual de Gayangos, el –recordemos– responsable de la traducción de las inscripciones árabes de la llamada acrópolis nazarí y de los datos históricos sobre los reyes granadinos para el ya citado libro de Owen Jones *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*. Asimismo, que de su amistad con Rafael Contreras se deduce que disfrutó de cierta generosidad por parte de éste para acceder a la Alhambra y conseguir una porción del material que necesitaba. Sin embargo, al regresar en 1858 a Rusia se llevaba una reproducción a escala de la Sala de las Dos Hermanas, compuesta por piezas desarmables, fabricada por Contreras y adquirida finalmente por la Academia Imperial de San Petersburgo. E igualmente, que del artista granadino hubo de aprender la técnica de hacer modelos en estuco, montando un taller en esa antigua Petrogrado especializado en ornamentación alhambrista y de notable aceptación entre la aristocracia rusa[35].

Ahora bien, y siguiendo con lo que nos narra Castro, este *bon vivant* que debía ser Notbeg o, por mejor decir, Pablo el ruso, será el anfitrión de la cena de despedida de Bande (se entiende, en su ya citado al comienzo viaje a Andalucía de 1854). Y a continuación se da el lujo añadido de uno de aquellos peculiares e improvisados conciertos mudos en la propia Alhambra (cuyas llaves estaban en esta época en poder del ruso, añade el escritor) cuando "la turba vocinglera de artistas, de literatos, de músicos, se desparramaba entonces por la mansión de Boabdil, no pisada durante la noche por profano alguno". Los pormenores de tal noche de despedida al desafortunado pintor, *la noche de Bande* en el recuerdo juvenil de todos los amigos a los que ya no volvería a ver por su temprano fallecimiento, completan esta prolongada referencia al citado artista, tan repleta por otra parte de datos sobre creadores y estudiosos[36].

Así, cerrando el círculo de la mención de Castro y Serrano a González Bande, podemos concluir esta ponencia, bien que seamos conscientes del protagonismo de otros creadores y estudiosos no incluidos en el texto del escritor, así como de la necesidad de profundizar en la estancia granadina de alguno de proyección internacional, cual es el caso del pintor de Reus: no nos bastaría la escueta cita de que "sabe Fortuny, que siete siglos de moros dejan una huella profunda en el carácter del pueblo por donde pasan"[37], pero tampoco cabe espacio aquí para analizar las razones por las que el catalán escogió asentarse en la ciudad del Darro y del Genil por breve tiempo desde junio de 1870 hasta su nueva instalación en Roma en noviembre del 72, aunque con interrupciones como la de octubre del 71 para su tercer viaje a África, la de otro a Guadix más tarde y la de un tercero a Sevilla para la Feria de 1872. De cualquier forma, tampoco es plausible la teoría de que quisiera crear en la capital granadina una escuela pictórica pese a rodearse de amigos y discípulos, lo que no obsta para que puedan aprovecharse algunos de los pormenores de su

[35] RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, *op. cit.* en nota 9, I, p. 148. Remite también, en cuanto a bibliografía, a BELIAKOVA, Z., *The Romanov Legacy: The Palaces of St. Petersburg*, Londres, 1994.

[36] CASTRO Y SERRANO, José de, *op. cit.* en nota 3, pp. 248-52.

[37] *Íbidem*, p. 245.

estancia allí –por ejemplo lo relativo a los modelos que utilizó– como nueva referencia de Castro a Fortuny[38].

Finalmente, y respecto al grupo anterior, el de otros artistas y creadores en Granada no incluidos en el texto de Castro, bástenos recordar el caso del pintor Regnault[39], sobre todo para consignar que de su amistad con Fortuny no cabe deducir que le aconsejara el viaje a la capital andaluza, pero particularmente el apartado de viajeros extranjeros[40], que en su recorrido por Andalucía y especialmente con su visita a la ciudad nazarí, expresan el interés principal de una Granada que gracias a la proyección historiográfica de la Alhambra se convierte –sobre todo a partir de la época romántica- en verdadero centro de peregrinación, destacado foco polarizador respecto de la cultura internacional, reflejando con ello el progresivo desplazamiento de las metas del *grand tour* hacia una percepción hispana de lo oriental que poco o nada tendría que envidiar a las visitas a Estambul o El Cairo, tal como evidencia la biografía de ese Owen Jones que es al parecer quien más trascendentes consecuencias saca en el campo de las artes, aparte –claro está- de la proyección de lo alhambresco en nuestras manifestaciones artísticas posteriores.

38 CASTRO Y SERRANO, José de, "Carmen la de Fortuny", en *Historias vulgares*, Madrid, 1887, I, pp. 229-266. Referencia a este mismo asunto en GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, y MARTÍ AYXELÁ, Montserrat, *Fortuny y pintores españoles en Roma (1850-1900)* [Catálogo de Exposición], Salamanca, 1996, pp. 15 y 80. Asimismo *Fortuny en Granada: familiares, amigos y seguidores* [Catálogo de Exposición], Granada, 1999.

39 BREY MARIÑO, María, *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, Madrid, 1964, pp. 24, 55, 76 y 85-95.

40 PARDO, Arcadio, *La visión del arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*, Valladolid, 1989. Para los viajeros ingleses en la Granada ochocentista están las publicaciones de LÓPEZ-BURGOS DEL BARRIO, Mª Antonia, *Aportaciones metodológicas al estudio de la literatura de viajes: viajeros ingleses en Granada en el siglo XIX* [Tesis doctoral], Granada, 1989; *La Vega de Granada. Relatos de viajeros ingleses durante el siglo XIX*, Santa Fé, 1997; *Granada 1802-1843; Siete Viajeras Inglesas en Granada*; *Por tierras de Alhama-Temple. Relatos de viajeros ingleses, 1809-1852*. GALÁN, Eva V. y HENARES CUÉLLAR, Ignacio, "Imagen romántica del legado andalusí", en *La imagen romántica del legado andalusí*, Monachil, Granada, 1995, *op. cit.* en nota 10, pp. 47 a 67. HENARES CUÉLLAR, Ignacio, "Viaje iniciático y utopía: Estética e historia en el Romanticismo", en *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995, *op. cit.* en nota 10, pp. 17-28; GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, "Los viajeros románticos y la literatura costumbrista", *íbidem*, pp. 37-46; KRAUEL HEREDIA, Blanca, "Peregrinación británica a la Alhambra", *íbidem*, pp. 79-84; DÍAZ LÓPEZ, Juan Antonio, "Modelos literarios y estéticos de los viajeros románticos ingleses. De la teoría a la praxis", *íbidem,* pp.85-94, y MARÍ, Antoni, "Los viajeros románticos franceses y el mito de España", *íbidem*, pp. 145-150.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LAS REPERCUSIONES DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y DEL IMPERIO EN LA PINTURA ESPAÑOLA: EL EJEMPLO DE ANTONIO CARNICERO (1748-1814)

FRÉDÉRIC JIMÉNO*
Université París-I, Panthéon - Sorbonne

Durante la Ilustración y antes de los acontecimentos revolucionarios de 1789, el esplendor del arte francés desde el punto de vista de los españoles se situaría en los años del reinado de Luis XIV (1643-1715), es decir durante el período conocido como el *Grand Siècle*. En España, la imagen que se tenía de la pintura francesa y su mencionado esplendor residía en gran medida en torno a este reinado, siendo una notable excepción, el influente Simon Vouet[1], muerto en 1649. En este contexto, la difusión o recepción de los modelos franceses del siglo XVIII o comienzos del siglo XIX fue de menor importancia.

Algunas instituciones como la Academia de San Carlos de Valencia[2] o la Real Sociedad Bascongada[3] poseyeron algunas estampas de épocas posteriores al reinado de Luis XIV, a veces particulares como un Francisco Bayeu[4], pero estos ejemplos son excepcionales. De manera general, para constituir un fondo de modelos franceses se prefería el *Grand Siècle* y el reinado de Luis XIV. Pascual Pere Moles compró para la escuela de dibujo de Barcelona un fondo de grabados franceses en *Aux deux piliers d'or*, en la calle Saint-Jacques de París, cuyos propietarios, la familia Chéreau, eran herederos de los Audran y de los Poilly. Moles compró obras de Gérard, Benoît y Jean Audran, François Chéreau, Gérard Edelinck, Nicolas Dorigny, Pierre Drevet, a partir de los originales de Charles Le Brun, Nicolas Poussin, Pierre Mignard, Eustache Le Sueur y Hyacinthe Rigaud. Aunque nuestros conocimientos sobre este fondo de

* Doctor en Historia del arte, chargé d'enseignement en histoire de l'art, université Paris-I Panthéon-Sorbonne. Contacto electronico: frdjimeno@gmail.com.

[1] Sobre el papel de Simon Vouet en la Ilustración ver: F. Jiméno, "La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos", J. C. Lozano (dir.), *Goya y el palacio de Sobradiel*, Zaragoza, Museo de Bellas Artes, 15 de diciembre del 2006 – 4 de febrero del 2007, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006, p. 166-211.

[2] La Academia conservaba una impresionante colección de grabados franceses de todas las épocas. A. Tomás Sanmartin, M. Silvestre Visa, *Estampas y planchas de la Real Academia de San-Carlos en el museo de Valencia,* Valencia, Ministerio de la Cultura, 1982.

[3] Modelos de Carle Vanloo, Jean-Baptiste Marie Pierre, Edme Bouchardon o Neufforge, con otros grabados de publicación reciente. M. Jiménez Ruiz de Ael, *La ilustración artística en el Pais-Basco. La Real Sociedad Bascongada de amigos del país y las artes*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1993, p. 174.

[4] Ver su inventario de bienes con obras de Carle Vanloo o Edme Bouchardon: J. L. Morales y Marín, *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, p. 264-293.

grabados son parciales, podemos constatar que la selección fue de lo más convencional, tomando artistas reconocidos[5].

Medir la recepción de los modelos franceses de épocas más recientes a través de la copia es una ardua labor. Las copias de las obras de Carle Vanloo (1705-1765), por ejemplo, son raras; a excepción del *San Gregorio rechazando el pontificado,* grabado por Moles y copiado por José Luzán – Zaragoza, iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz –, y de otra copia ejecutada por un alumno o colaborador del mismo Luzán, hoy conservada en la iglesia parroquial de Munébrega (Zaragoza)[6]. Más tardío es el *Cristo crucificado* del valenciano José Abella Garaulet[7], copia de una obra de Vanloo grabada por Beauvais[8]. La recepción de modelos de otros pintores franceses de la época como Pierre, Doyen, Greuze o Fragonard es casi inexistente. Pese a todo, la reorganización del mercado francés del grabado durante la Revolución y el Imperio supone un cambio considerable de los intermediarios de este comercio – mercaderes, grabadores… – y sobre todo en las obras vendidas. Una nueva organización del mercado del arte que pudo también influir en España; como así lo demuestra el hecho de que Antonio Carnicero copiase modelos franceses contemporáneos – obras de Armand Charles Caraffe – a principios del siglo XIX. Este hecho nos lleva a interesarnos de nuevo en la influencia francesa. Nuestro estudio pretende, a través de ejemplos concretos, contribuir a la comprensión del papel jugado por Francia durante el reinado de Carlos IV (1788-1808) mediante la introducción de modelos artísticos contemporáneos.

## Las reformas ocuridas en Francia y su influencia en España

Recordemos brevemente que durante la Revolución, la supresión del privilegio real para publicar un grabado según una obra conservada en las colecciones nacionales abrió la vía a una abundancia de nuevas planchas, impresas en gran número y sobrepasabando en 1814 cualquier otro precedente en Francia. De hecho, la creación del Museo del Louvre (1791) facilitó el acceso a toda una serie de obras poco conocidas del público, a veces de los propios artistas, y que las autoridades querían divulgar para la gloria de la nación francesa. Para grabar estas obras se creó la "compañía" del grabador Pierre Laurent (1739-1809) que se proponía publicar la totalidad de las pinturas pertenecientes a las colecciones nacionales, autorización que le fue concedida en 1791. Durante el Imperio varios volúmenes de nuevos grabados sobre las obras conservadas en el Museo del Louvre fueron publicados como los *Annales du Musée* de Charles Paul Landon (1760-1826) o el *Cours historique et élémentaire de peinture ou Galerie complète du musée Napoléon* de Joseph Lavallée (1747-1816) publicado por Filhol en ocho volumenes entre 1804 y 1815[9].

---

5 Sobre esta colección inedita de grabados ver: F. Jiméno, "Algunos datos inéditos sobre la estancia de Pasqual Pere Moles en París", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIX, 2005 (2006), p. 153-185.

6 *Ibid*, p. 156-158.

7 José Abella Garaulet, *Cristo crucificado*, 1836, óleo sobre tela, 95 x 67.5 cm, Valencia, Museo de Bellas Artes. E. Alba Pagán, *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004, t. II, p. 496-497, n° 1 (edición electrónica).

8 N.-D. de Beauvais, según un modelo de Carle Vanloo, *Cristo crucificado*, hacia 1757, 517 x 348 mm, París, Bibliothèque nationale de France (B.N.F.), Département des estampes et de la photographie (D.E.P.), Db 33 in-fol. M. C. Sahut, *Carle Vanloo, premier peintre du Roi (Nice 1705-Paris 1765),* cat. expo. 1977, p. 147, n° 444.

9 Sobre la Revolución y las artes ver el libro fundamental de: P. Bordes, R. Michel (dir.), *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution (1789-1799)*, Paris, Adam Biro, 1988. Sobre el grabado, entre otros : G. D. Mckee, "Collection publique et droit de reproduction. Les origines de la Chalcographie du Louvre, 1794-1797", *Revue de l'art*, n° 98, 1992, pp. 54-65. G. D. Mckee, "Charles-Paul Landon's Advocacy of Modern French Art, 1800-1825 : The Annales du Musée", S. A. Stein, G. D. Mckee (dir.), *Album Amicorum Kenneth C. Lindsay. Essay on Art and Literature*, State University of New York at Binghamton, 1990.

Estos volúmenes reproducían varios miles de nuevas láminas de las cuales, algunas, eran las primeras representaciones grabadas de las obras seleccionadas. El contenido era variado: obras de la escuela italiana, holandesa, flamenca, española, etc… además a la pintura francesa estaban englobadas diferentes épocas con algunas obras contemporáneas.

Estos volumenes de nuevos grabados se pusieron a la venta en España. El *Cours élémentaire de peinture ou Galerie complète du musée Napoléon* se compraba en la librería de los hermanos Barthélemy de Madrid, como se menciona en el prospecto[10]. Sabemos además que se publicaban cada mes seis grabados, cinco a partir de pinturas y uno de escultura, cada uno con sus respectivos textos explicativos. El precio oscilaba entre ocho y doce francos dependiendo de la calidad del papel. Algunas instituciones españolas compraron estos grabados, por ejemplo la escuela gratuita de Dibujo de Barcelona, que en 1803 y gracias a una suscripción adquirió ochenta "carnets du musée des Beaux-Arts de Paris", de los cuales sesenta todavía se conservaban en 1821[11]. En junio de 1804, la Escuela de Sevilla compró el "*Cours historique élémentaire du Musée de Peintures de Paris"* que debería corresponder al de Joseph Lavallée[12]. Estos pocos ejemplos implican que la comercialización en España de estos nuevos grabados pudo permitir un enriquecimiento de la cultura visual de los artistas españoles.

## La introducción en España de imágenes revolucionarias

También es interesante recordar que la Revolución no puso fin al comercio francés de grabados en España; ejemplos puntuales demuestran la recepción de modelos contemporáneos que ilustraban, directa o indirectamente, la situación politica más allá de los Pirineos, en el país vecino.

El grabador catalán Agustí Sellent Torrents (doc. 1779-1808) en su *Luís XVI, rey de Francia, la reyna su esposa, y el Delfin*, impreso en 1793, copia una imagen importada de la Francia del momento (Fig. 1). La carta de la estampa indica claramente el nombre y la dirección de su autor:"Agustín Sellent [quien] la gravó en Barcelona año 1793. Y se bende en la calle Ancha"[13]. La estampa representa los retratos de perfil de Luis XVI y María Antonieta, ejecutados el 21 de enero y el 16 de octubre de 1793 respectivamente, asi como el del Delfín, futuro Luis XVII, rey de Francia entre 1793 y 1795. El texto da cuenta del destino de los retratados: "Entre el horror y la angustia / Una, mas fúnebre ara, / Sin egemplar se prepara / â tres victimas Augustas."

La existencia de este grabado es un tanto inesperado puesto que el gobierno español había decidido limitar la difusión de documentos e imágenes revolucionarias en el reino aplicando las debidas medidas. El 18 de septiembre y el 1 de octubre de 1789, órdenes reales, inspiradas por el conde de Floridablanca, daban instrucciones a los oficiales de Aduanas y los puertos para que retuviesen "todas las estampas, papeles impresos y manuscritos, cajas, abanicos y qualquiera otra cosa alusiva a las ocurrencias de Francia[14]". Pese a todo, la propaganda francesa, ya fuesen originales o copias,

---

[10] J. Lavallée, *Cours historique et élémentaire de peinture ou Galerie complète du musée Napoléon*, Paris, Filhol, 1804-1815, prospecto, p. 3-4.

[11] *Continuación de las Actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes eregida con real aprobación en la casa Lonja de Barcelona […] en la junta general celebrada a los 27 de diciembre de 1803*, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1803, p. 11. M. Ruiz Ortega, *La Escuela gratuita de diseño de Barcelona (1775-1808),* Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 443, n° 26.

[12] A. Aranda Bernal, F. Quiles García, "Las academias de pintura de Sevilla", *Academia*, n° 90, 2000, p. 133.

[13] Agustí Sellent Torrents (doc. 1779-1808), *Luís XVI, rey de Francia, la reyna su esposa, y el Delfin,* 1793, buril, 120 x 75 mm, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya, Gabinet de dibuixos i gravats (inv. n° R.11.530). R. M. Subirana, *La calcografia catalana del segle XVIII. Dels argenters als academics*, Tesi doctoral de Rosa Maria Subirana Rebull presentada per opta al títol de doctor en història de l'art dirigida pel Dr. Joan Ramon Triadò, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996, vol. 4, p. 941, n° 28.

[14] R. Herr, *España y la revolución del siglo XVIII,* Madrid, Aguilar, 1973, p. 200 (1er éd. 1964).

Figura 1. Agustí Sellent Torrents, *Luis XVI, rey de Francia, la reyna su esposa, y el Delfin,* 1793, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya. © M.N.A.C.

Figura 2. Louis Berthet, según Joseph Piat Sauvage, *Retratos de perfil de Luis XVI, de María Antonieta y del Delfin*, París, B.N.F. © B.N.F.

Figura 3. Josep Corominas Faralt, *Luis XVII, rey de Francia i de Navarra*, 1794, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya. © M.N.A.C.

circulaba en España con cierta facilidad; los ejemplos son múltiples y bien conocidos[15]. Lo curioso en este caso es que el grabado de Sellent atestigüe el arresto y la ejecución de los soberanos franceses, el texto parece indicarlo. El hecho de que el grabado esté claramente firmado implica que las autoridades toleraban la comercialización de imágenes de Luis XVI, lo que puede parecer paradójico. En realidad, si el grabado panegírico de los soberanos franceses es una obra claramente contra-revolucionaria, de manera indirecta, da noticia de los hechos ocuridos en Francia.

El modelo francés utilizado por Sellent es una obra de Joseph Piat Sauvage (1744-1818)[16], autor de retratos de perfil pintados sobre marfil y montados en miniaturas. Podemos mencionar a título de ejemplo el *Perfil de Niña* de 1784 conservado en el museo del Louvre[17]. El modelo fue grabado por primera vez por Augustin de Saint-Aubin (1736-1819)[18]. Es imposible identificar de manera certera el grabado copiado por Sellent ya que existen muchas copias del modelo de Sauvage grabado por Saint Aubin. Citemos por ejemplo la copia grabada por Louis Berthet (doc. 1775-1808)[19] (Fig. 2).

Dos otras obras catalanas provienen de un contexto similar; así Josep Coromina Faralt (c. 1766-1834) grabó un retrato de perfil de Luis XVII (Fig. 3), copia de un modelo francés que no hemos podido identificar[20]. El ejemplar que conocemos lleva la fecha de 1794[21], pero la publicación del retrato ya fue anunciada en el *Diario de Barcelona* el 15 de noviembre de 1793: "Retrato verdadero, sacado del original, en este presente año de 1793, del Delfín de Francia, proclamado rey en Tolón, con el nombre de Luis XVII[22]." En 1804, el mismo Josep Coromina grabó un retrato de Napoléon[23]. Estos testimonios importantes confirman que durante la época revolucionaria se siguieron comercializando grabados entre Francia y España, que la prohibición fue mas teórica que práctica y que este comercio permitió conocer nuevos modos artísticos.

## Antonio Carnicero y Francia

El contexto político de estos años favoreció la introducción en España de modelos artísticos diferentes, como ya hemos explicado precedentemente. El mejor ejemplo que podemos presentar sobre esta nueva situación son dos alegorías ejecutadas por Antonio Carnicero a comienzos del siglo XIX. Dos obras muy importantes e interesantes para comprender la situación de las artes en España.

María Antonia Martínez Ibáñez dio a conocer este par de cuadros en un artículo publicado en 1992, testimonio, según ella, de la ejecución por Carnicero de telones y decorados para varios teatros

---

15 Sobre este tema, ver: J. Carrete Parrondo, "Les estampes hétérodoxes en Espagne au XVIII$^{e}$ siècle et au début du XIX$^{e}$ siècle", *Gazette des Beaux-Arts,* t. XCVI, 1980, p. 169-178.

16 Joseph Piat Sauvage (1744-1818), *Retratos de perfil de Luis XVI, de María Antonieta y del Delfín*, miniatura sobre marfil, paradero desconocido.

17 Joseph Piat Sauvage (1744-1818), *Perfil de una niña*, 1784, miniatura sobre marfil, 54 cm de diámetro, París, Musée du Louvre (R.F. 36507).

18 Augustin de Saint-Aubin (1736-1819), según Joseph Piat Sauvage (1744-1818), *Retratos de perfil de Luis XVI, de María Antonieta y del Delfin*, buril retocado al aguafuerte, París, B.N.F., D.E.P., N2.

19 Louis Berthet (doc. 1775-1808), según Joseph Piat Sauvage (1744-1818), *Retratos de perfil de Luis XVI, de María Antonieta y del Delfin*, buril retocado al aguafuerte, 133 x 81 mm, París, B.N.F., D.E.P., N2.

20 Josep Corominas Faralt (vers 1766-1834), *Luis XVII, rey de Francia i de Navarra*, 1794, buril, 105 x 77 mm, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya, Gabinet de dibuixos i gravats (inv. n° 3684g). R. M. Subirana, *op. cit.*, 1996, vol. IV, p. 1010, n° 7.

21 "Josef Coromina la grabo en Bar.na año 1794."

22 R. M. Subirana, *op. cit.*, 1996, vol. IV, p. 1010, n° 7.

23 Josep Corominas Faralt (vers 1766-1834), *Retrat de Napolés Bonaparte*, 1804, buril, 215 x 130 mm, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya, Gabinet de dibuixos i gravats (cl. n° 6.537-M). R. M. Subirana, *op. cit.*, 1996, vol. IV, p. 1014, n° 20.

Figura 4. Antonio Carnicero Mancio, *Alegoría de la vigilancia*, hacia 1803-1814, Madrid, colección privada. © todos los derechos reservados.

Figura 5. Armand Charles Caraffe, *La Esperanza sostiene al desgraciado hasta la tumba*, hacia 1799-1800, Vizille, Musée de la Révolution française.

Figura 6. Antonio Carnicero Mancio, *El Destino regla el curso de la vida*, vers 1803-1814, Madrid, colección privada. © todos los derechos reservados.

Figura 7. Charles Normand, según Armand Charles Caraffe, *El Destino regla el curso de la vida,* 1802, Vizille, Musée de la Révolution française.

madrileños de finales del siglo XVIII[24]. En 1997, Juan Martínez Cuesta, en el catálogo de exposición bajo la dirección de Ronda Kasl y Suzanne L. Stratton, recogió estos datos[25]. El mismo año en el catálogo monográfico dedicado al pintor, donde uno de los cuadros fue expuesto, María-Antonia Martínez Ibáñez habla de una obra perteneciente a una serie de alegorías de carácter moral[26].

Como hemos descubierto, Antonio Carnicero (1748-1814), en el primer cuadro que se titulaba *Alegoría de la Vigilancia*[27] (Fig. 4), copia un óleo de Armand Charles Caraffe (1762-1822) intitulado *La Esperanza sostiene al desgraciado hasta la tumba*[28] (Fig. 5), obra expuesta en el Salón de París de 1800 bajo el número 72. Carnicero pudo utilizar un grabado de Auguste Desnoyers[29] expuesto en el Salón de 1801, número 608; el óleo de Carnicero, como el grabado, estan invertidos respeto del modelo. El segundo cuadro de Carnicero[30] (Fig. 6) es también una copia de un modelo de Caraffe, obra intitulada *El Destino regla el curso de la vida*[31], expuesta en el Salón de 1802. Este último cuadro era, según Charles Paul Landon, un amigo de Caraffe, la pareja del primer cuadro expuesto en 1800. Para copiarlo, Antonio Carnicero no pudo utilizar el grabado de Charles Normand[32] (Fig. 7) publicado por Landon con su pareja, pues los dos estan al revés de la obra del español, así que tuvo que utilizar una estampa que todavía no hemos podido localizar.

Armand Charles Caraffe tuvo cierta predilección por este tipo de alegorías. En las dos composiciones aparecen tres figuras, la oposición entre el desnudo masculino y el femenino, la evocación de la muerte en el primer cuadro, de la vida en el segundo. Alegorías en las que se percibe facilmente el mensaje codificado: en el primer cuadro, el ancla de la esperanza dispuesta con discreción a la izquierda, la guadaña del tiempo casi escondida detrás de la figura a la derecha. El primer cuadro, el único que conocemos, atrae mucho, en el dibujo se percibe una cierta afectación en el estilo ligada a una finura de la gama cromática, al nerviosismo del toque que le da una gran intensidad dramática.

Carnicero, en su interpretación de los modelos de Caraffe, utiliza los modos de la pintura española de la Ilustración. Así, en el primer cuadro, *La Esperanza sostiene al desgraciado hasta la tumba,* el hombre musculoso de dibujo firme, pintado por Caraffe se convierte en un efebo de rasgos casi angélicos. En el segundo cuadro, *El Destino regla el curso de la vida* se cubre con un paño el desnudo femenino y se añade una lámpara, foco de luz suplementario al de la luna. El hecho de añadir un nuevo foco de luz al existente quita sutileza a la obra. Esta doble iluminación

---

[24] M. A. Martínez Ibáñez, "Antonio Carnicero Mancio, Pintor de Camara de Carlos IV", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. V, n° 9, 1992, p. 188, pl. 13-14.

[25] R. Kasl, S. L. Stratton, *Painting in Spain in the Age of Enlightenment, Goya and his Contemporaries*, cat. expo., 1996, p. 260-261.

[26] M. A. Martínez Ibáñez, *Antonio Carnicero,* Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1997, p. 92-93.

[27] Antonio Carnicero Mancio (1748-1814), *La Esperanza sostiene al desgraciado hasta la tumba*, hacia 1803-1814, óleo sobre tela, 43.5 x 54 cm, Madrid, colección privada.

[28] Armand Charles Caraffe (1762-1818), *La Esperanza sostiene al desgraciado hasta la tumba [L'Éspérance soutient le malheureux jusqu'au tombeau]*, hacia 1799-1800, óleo sobre tela, 23.7 x 31.7 cm, Vizille, Musée de la Révolution française (inv. n° MRF 1993-22). P. Bordes, A. Chevalier, *Catalogue des peintures, sculptures et dessins. Musée de la Révolution française*, Vizille, Musée de la Révolution française, Paris, R.M.N., 1996, p. 52-55.

[29] Auguste Desnoyers, según Armand Charles Caraffe, *La Esperanza sostiene al desgraciado hasta la tumba,* 1801, grabado al puntear, París, B.N.F., D.E.P., Ef 575, fol. 15.

[30] Antonio Carnicero Mancio (1748-1814), *El Destino regla el curso de la vida*, hacia 1803-1814, óleo sobre tela, 43.5 x 54 cm, Madrid, colección privada.

[31] Armand Charles Caraffe (1762-1818), *El Destino regla el curso de la vida* [*Le Destin règle le cours de la vie*], hacia 1799-1800, óleo sobre tela, paradero desconocido. P. Bordes, A. Chevalier, *op. cit.*, 1996, p. 52-55.

[32] Charles Normand, según Armand Charles Caraffe, *El Destino regla el curso de la vida,* 1802, *Annales du Musée… ,* Vizille, Musée de la Révolution française (inv. n° MRF L85-251-3-47).

se puede considerar un arcaísmo. En las dos obras Carnicero desea disponer elementos similares para fortalezer la impresión que son parejas como lo son las flores y los focos de luz. Asimismo, la complejidad de los pliegues, los colores más cálidos, el dibujo más suave, participan de este lenguage estético. Es además interesante subrayar que en la copia del primer cuadro se ha modificado la composición del francés poniendo el ancla de la esperanza y la guadaña del tiempo en evidencia, como si el sentido del modelo no estuviese claro. En cierta manera estas modificaciones dejan translucir una dificultad para comprender el sentido estético de los modelos como una necesidad de Carnicero de adaptarlos al contexto artístico del copista. En general, la influencia francesa en la pintura española, sin importar la época, se hizo a través del grabado e influyó sobre todo en las composiciones. Cuando Italia, en la Ilustración, tuvo una preponderancia gracias a artistas al servicio del rey – Corrado Giaquinto y Giambattista Tiepolo por ejemplo – que influyeron no solamente en las composiciones, sino también y sobre todo en una aculturación estética que no existió con Francia. Pese a todo, es importante recordar que Carnicero copió grabados sin jamás haber visto los óleos[33].

Estas dos copias no pueden ser consideradas como bocetos para telones de teatro. La minuciosa ejecución implica que los óleos fueron ejecutados para un particular que pudo haber conocido el origen de los modelos utilizados. Otra copia de Carnicero nos lleva a interrogarnos sobre el origen del modelo utilizado; si el grabado fue el principal vector de la pintura francesa en España, el mimetismo técnico y estético de esta copia con el modelo implica un conocimiento del original por parte de Carnicero.

*La Erupción del Vesuvio*[34] (Fig. 8) de Antonio Carnicero Mancio (1748-1814), conservada en el Museo de la Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando, es una obra sumamente conocida, copia de un modelo del pintor francés Pierre Jacques Volaire (1729-1799), información que se puede leer en una inscripción situada sobre el mismo óleo : " Erupción del Monte Vesuvio el 14 de mayo de 1771. Vista tomada por Volayre y pintada por Dn. An° Carnicero ". Es interesante comprender cómo el artista español conoció el modelo francés. Si la obra de Carnicero no estuviese firmada, ésta se podría atribuir al francés sin ninguna dificultad. El mimetismo, al menos estético, con obras francesas es rarísima en España.

Durante toda su vida, Volaire[35] se consagró casi exclusivamente a la representación de erupciones del Vesuvio. María Causa Picone, en un ensayo sobre la clasificación de su obra, estableció varias categorías de representaciones[36]. La copia de Carnicero pertenece a la primera, o sea, vistas turísticas del Vesuvio tomadas desde el Atrio del Cavallo con composiciones sencillas adonde se disponen figuras – entre ellas, el cliente – en el primer plano, organizadas en pequeños grupos de tres, y flujos de lava candescente invadiendo todo el cuadro. De hecho, la copia de Carnicero recuerda mucho el cuadro de Volaire conservado en el castillo de Maisons-Laffitte y sobre todo al del museo de l'Ermitage[37]. Pero lo mas interesante en esta copia es naturalmente la ejecución y las gamas cromáticas, puesto que son muy similares a las del francés, lo que implica que Carnicero no copió un simple grabado sino un óleo.

---

[33] En 1803, Caraffe se fue a Russia y al menos con el primer óleo ya que en el reverso del bastidor se puede leer "acheté de M [Zaw ou Law ?] à S. Petersbourg / en 1809". P. Bordes, A. Chevalier, *op. cit.*, 1996, p. 52.

[34] Antonio Carnicero Mansio (1748-1814), *La Erupción del Vesuvio*, óleo sobre tela, 114.5 x 185.5 cm, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas-Artes de San-Fernando.

[35] Sobre el francés, ver el reciente e interesante trabajo de: E. Beck-Saiello, *Le chevalier Volaire. Un peintre français à Naples au XVIII^e siècle,* Naples, Centre Jean Bérard, Institut Français de Naples, 2004.

[36] M. Causa Picone, "Volaire", *Antologia di Belle Arti*, n° 5, 1978.

[37] E. Beck-Saiello, *op. cit.*, 2004, fig. 13.

Figura 8. Antonio Carnicero Mancio. *La Erupción del Vesuvio*, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas-Artes de San-Fernando.

La primera hipótesis es que Antonio Carnicero y Volaire se hicieron amigos en Roma y que el francés hubiera regalado una de sus obras al español[38]. Antonio e Isidro Carnicero residieron en la capital italiana de 1760 a 1766. Pierre Jacques Volaire llegó a Roma en 1763, y permaneció hasta 1767, fecha en la que decidió ir a Nápoles donde vivió el resto de su vida. La primera *Erupción del Vesuvio* fue pintada por el francés en 1767, en esta época Carnicero ya había vuelto a Madrid, así que sólo nos queda suponer que el francés habría enviado a Carnicero un modelo por correo o por el intermedio de otra persona. Nosotros pensamos que Carnicero copió un óleo visto por casualidad en Madrid, obra de un pintor francés que no conocía especialmente. En oposición a sus cuadros religiosos más tradicionales, la obra de Carnicero desvela a veces una preocupación por tendencias diferentes.

A continuación nos interrogaremos sobre la hipótesis siguiente: sabemos que Carlos IV hizo comprar en París obras de arte, por ejemplo, varios lotes de pinturas – paisajes, marinas, naturalezas muertas –, en paradero desconocido[39], ejecutadas, en su mayoría, por jóvenes artistas – Jules

[38] Teoría defendida por M. A. Martínez Ibáñez, *Antonio Carnicero,* Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1997, p. 26-27.

[39] Una obra expuesta hace unos años podría, por sus características, pertenecer a este conjunto: Anónimo francés, *Escena campestre*, óleo sobre tela, 23 x 31,5 cm, Madrid, Palacio Real, Patrimonio nacional [10007145]. M.-J. González, *Campomanes y su tiempo*, Madrid, Sala de exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, 04-03-2003/11-05-2003, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Cajastur, Correos y Telégrafos, 2003, p. 257.

Ademas, es interesante recordar que los cuadros de Peyron, Taunay y Swebach conservados en la coleccion del duque de Wellington en Londres, parecen proceder de España, los dos primeros pertenecian a Carlos IV, el siguiente pudo pertenecer a José Bonaparte. J. J. Luna, "Pintores y pinturas francesas de principios del siglo XIX en España", *II Congreso español de historia del arte*, Valladolid, 11-14 de octubre 1978, ponencias y comunicaciones.

César Denis Van Loo (1743-1821), François Joseph Swebach (1769-1823), Louis Étienne Watelet (1780-18 66) o Louis Léopold Boilly (1761-1845) –,entre 1804 y 1808[40]. Esta preferencia por el arte francés en el coleccionismo real es, con la excepción de los primeros años del reinado de Felipe V, toda una novedad, y en contraposición con los reinos precedentes. Asi, España se encuentra con un rey, Carlos IV, que parece, durante su reinado (1788-1808), favorecer a París en lugar de Roma, Francia frente a Italia. Además es interesante subrayar que algunas colecciones francesas fueron puestas en venta en España en el mismo periodo. Los acontecimientos políticos ocuridos en Francia obligaron a algunas familias a desprenderse de una parte de sus bienes para "sobrevivir" al cambio de régimen. Este nuevo fenómeno permitió la divulgación de lotes de obras francesas. Así, en Valencia, tres colecciones francesas que poseían obras contemporáneas de gran interés fueron puestas a la venta en 1803[41]: cuadros de Jean-François Pierre Peyron (1744-1814) y Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830). El mismo año, Ignacio Puente compró al francés Bartolomé Marcon una colección de treinta y dos cuadros cuyas autorías desconocemos[42]. En consecuencia, podemos recordar que siempre existió un comercio de obras francesas en España y que tanto las colecciones privadas como las reales contaban con algunas de ellas. Pero este aumento de pinturas francesas en España a finales del siglo XVIII pudo influir en el gusto de algunos artistas españoles, como Carnicero influenciado por Volaire y por Caraffe a través del grabado y la pintura.

## Las consecuencias de una nueva situación política para la pintura española

Los franceses supieron gracias a la edición y al grabado influir en el arte español[43]. Otro caso contemporáneo a Antonio Carnicero, el pintor valenciano Miguel Parra (1780-1846), muestra algunas similitudes[44]. Copió doce grabados de los volúmenes de Joseph Lavallée, seis eran dibujos a partir de modelos de Nicolas Poussin, otros de Eustache Le Sueur, Charles Le Brun, Philippe de Champaigne, Jean-Germain Drouais y los dos últimos modelos italianos eran de Carlo Maratta y Alesandro Turchi, todos conservados en el Museo del Louvre. El estudio de estos dibujos, de estas copias de modelos franceses e italianos, nos permite observar que a excepción de Drouais y de los dos modelos italianos, todos los modelos pertenecen al *Grand Siècle*, son próximos a la obra de Nicolas Poussin, y representan las primeras copias de estos modelos conocidos en España. En esta ocasión, Parra utilizó los grabados únicamente para ampliar sus conocimiento sobre algo que ya le era familiar: Poussin y el *Grand Siècle*. El modelo más reciente de Jean-Germain Drouais (1763-1788), fechado en 1785, era asimismo muy pusinista. En este caso no se percibe una voluntad de ruptura ni de evolución importante en estas obras.

---

40 J. L. Sancho, "Notas sobre la pintura de paisaje y marinas en los palacios de Carlos IV", Actas del I congreso internacional, *Pintura española del siglo XVIII*, Marbella, Fundación Museo del Grabado Español, 1998, p. 369-384.

41 J. J. Luna, "Venta de colecciones extranjeras de pintura en Valencia en 1803", *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, p. 85-89.

42 I. Cadiñanos Bardeci, "Documentos para la Historia del Arte en el antiguo reino de Aragón", *Boletín del Museo e instituto "Camón Aznar" de Ibercaja*, n° XCI, 2003, p. 61.

43 F. Jiméno, *La Peinture espagnole et la diffusion des modèles français aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Les enjeux de la copie*, tesis doctoral manuscrita bajo la dirección de Daniel Rabreau, profesor en historia del arte en la Universidad Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2005.

44 Los dibujos estan conservados en Zaragoza, *Museo Camón Aznar* de Ibercaja. F. Jiméno, "La diffusion des collections du Musée du Louvre en Espagne. L'exemple du peintre Miguel Parra (1780-1846)", *Nouvelles de l'estampes*, n° 126, mai-juin 2006, p. 17-28.

Siempre se ha considerado que las obras francesas compradas por Carlos IV o por otros coleccionistas no tuvieron la menor influencia en España[45]. Las obras de Girodet (1767-1824) encargadas en 1800 par la Real Casa del Labrador en Aranjuez, instaladas en 1804, lo atestiguarían, como el cuadro de David intitulado *Bonaparte franchissant le col du Grand-Saint-Bernard* encargado por el mismo Carlos IV. Según estas mismas teorías, hasta la vuelta de los alumnos españoles de David – José Aparicio, José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera – no se puede observar en España una verdadera evolución hacia las nuevas corrientes del arte francés. Las tres obras de Antonio Carnicero que hemos estudiado suponen lo contrario e implican mirar más de cerca los modelos utilizados en España de la época y el papel de la pintura y del grabado francés en este contexto. Se puede observar puntualmente la utilización de estos nuevos modelos en Antonio Carnicero, pero también en la singular obra *La musa Urania* de José Peyret Alcañiz, hoy en la Diputación Provincial de Alicante, y en la misma colección, las alegorías – Asia, América, Geografía… – ejecutadas también hacia 1810 para el Consulado Marítimo y Terrestre de Alicante[46]. En este caso, la modernidad de la institución apelaba a la novedad estética, aunque aquí el modelo no parezca ser francés, este singularismo podría repetirse para otras instituciones españolas de este periodo.

[45] Ver: J. Jordán de Urríes y de la Colina, “Les décors d’Aranjuez”, S. Bellenger (dir.), *Girodet (1767-1824)*, cat. expo., Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2005, p. 261-265.

[46] L. Hernández Guardiola, J. Sáez Vidal, *Neoclásico y academicismo en tierras alicantinas (1770-1850),* Alicante, 10-1997/06-1998, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Instituto de Cultura “ Juan Gil-Albert”, 1997, p. 200, p. 274-279.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA REINA GOBERNADORA Y SU GUSTO POR EL JARDÍN PAISAJISTA: PARALELISMOS ENTRE EL "PAISAJISMO" ESPAÑOL E ITALIANO

EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO
Profesora Adjunta de la Universidad CEU-San Pablo

María Cristina de Borbón, la cuarta esposa de Fernando VII, tuvo especial predilección por los jardines y las casas de campo, y jugó un relevante papel en la difusión de los principios del jardín paisajista en nuestro país, de manera que cada etapa de su vida puede relacionarse con algún Real Sitio y su jardín; e incluso formó sus propias fincas particulares.

Numerosas veces los jardines, sobre todo en el caso del jardín paisajista, están ligados a personajes femeninos[1] que han decidido su creación, la han supervisado y han propuesto su concreción siguiendo las corrientes más actuales de su momento, ayudando así a la propagación o consolidación del nuevo estilo artístico. Nos referimos, por ejemplo, a personajes como la condesa-duquesa de Benavente, creadora del jardín de la Alameda de Osuna, fiel reflejo de las tendencias paisajistas europeas, pero con un carácter pionero en nuestro país[2]. Ya en el siglo XIX, pero todavía con ese sentido señero de un nuevo estilo artístico que aún estaba en pleno proceso de difusión[3], tenemos también otros dos ejemplos importantes: el Casino de la Reina con Isabel de Braganza[4] y Vista Alegre, la quinta de recreo más relevante de las pertenecientes a la Reina Gobernadora.

---

[1] Cfr. RODRÍGUEZ ROMERO, Eva: "El jardín paisajista y la mujer en España: la Alameda de Osuna, el Casino de la Reina y Vista Alegre", en *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas de Arte del CSIC), ed. Alpuerto S.A., Madrid, 1997, pp. 347-366.

[2] Podemos ver sus antecedentes en los jardines de *Robledo* (1765-75) y *El Deleite* (1778) en Aranjuez, de marcado naturalismo. Allí también se concibió entre huertas el primer trazado de jardín a la inglesa de nuestro país, en el Jardín del Príncipe (1784). Inmediatamente después, a partir de 1785, los Osuna compondrán la Alameda, que es el primer jardín español netamente paisajista, con un programa completo de pequeñas arquitecturas que iban articulando las diversas escenas (Cfr. AÑÓN, Carmen: *El Capricho de la Alameda de Osuna*, ed. El Avapiés, Madrid 1994 y ed. Ampliada de Fundación Caja de Madrid, 2001).

[3] Hay que esperar a la época de Fernando VII para ver aplicados de nuevo los principios paisajistas en nuestro país. Este monarca realiza mejoras en la mayoría de los "reservados" de los Sitios Reales (ver p. ej., ARIZA, Carmen: "La jardinería de los Reales Sitios en el Madrid fernandino", *Reales Sitios*, nº 90, 1986, pp. 49-56 y "La introducción del jardín paisajista en el Madrid del siglo XIX", *Villa de Madrid,* nº 97-98, 1988, pp. 80-89), aunque cabría preguntarse hasta qué punto él pudo intervenir en estas empresas artísticas o si bien pudieron haber sido decisiones de sus esposas.

[4] Ver CORRAL, J. del: "Cómo Madrid pagó un parque y se quedó sin él. El casino de la Reina". *Villa de Madrid* . 1972, nº 35-36, p. 20. El Casino de la Reina fue un obsequio del Ayuntamiento de Madrid con motivo de su segundo embarazo, el 25 de abril de 1817. La antigua Huerta de Romero, nombre de la tierra que fue comprada por el Ayuntamiento, constaba de un palacete y jardines tradicionales de cuadros y calles arboladas. Según Carmen Ariza (*Los jardines de Madrid en el siglo XIX*, Avapiés, Madrid, 1992, cap. "El Casino de la Reina", pp. 86-96) la reina Isabel de Braganza realiza en él numerosas obras antes de morir, mejoras que serían continuadas por su esposo y también por Isabel II.

El jardín paisajista es un estilo de jardín que llega a España con bastante retraso respecto a su tiempo de aparición en Inglaterra, después de ser filtrado por la vecina Francia. Junto con este factor tiempo, la situación sociocultural del momento en que se implanta en nuestro país y las peculiaridades de la jardinería española, darán como resultado un estilo muy particular. El jardín paisajista se desarrollaría en nuestro país con profusión más tarde, en los primeros parques públicos durante la segunda mitad del siglo XIX, extendiéndose también a las primeras décadas del siglo XX. Pero este nuevo concepto de jardín, esta nueva y compleja sensibilidad, que luego invadiría la jardinería pública tuvo su gestación en las posesiones reales, y en las fincas de la nobleza y de la burguesía en las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siglo XIX.

En 1829 tuvo lugar la ceremonia por poderes del matrimonio de Fernando VII con su sobrina María Cristina, hija de Francisco I de Nápoles y de la Infanta María Isabel, hermana pequeña de Fernando VII[5]. La futura Reina Gobernadora fue admirada en su época por hombres de las letras y las artes, aunque su reinado fuese tan agitado política y socialmente, y estuviese marcado por el conflicto carlista. La razón era el papel que ejercía como promotora de la cultura y como mecenas, ya que, desde su llegada a Madrid, supuso una renovación en los gustos de la Corte que abrió el paso a la corriente romántica.

En septiembre de 1833 muere Fernando VII, cuando Isabel II cuenta sólo tres años; María Cristina se convierte en Reina Gobernadora. En diciembre de 1833 contrajo en secreto matrimonio con Fernando Muñoz, capitán de la Guardia de Corps. Para ocultar su matrimonio y sus sucesivos embarazos[6], María Cristina y Fernando vivirán en los Sitios Reales y en la Posesión de Vista Alegre durante largas temporadas.

La Posesión de Vista Alegre había sido adquirida por María Cristina poco después de su llegada a España, convirtiéndola en pocos años en un auténtico vergel, construyendo un nuevo palacete y realizando numerosas obras. Además, en Vista Alegre se combinaban los usos agrarios con los recreativos y ornamentales, presentando el trazado del jardín una madurez que antes no existía en otros jardines paisajistas españoles. Pero ésta no fue la única villa de recreo que perteneció a La Reina Gobernadora a lo largo de su vida, pues también disfrutó de la Quinta de Quitapesares en la Sierra[7], hacia Segovia, de parte de la Casa de Campo y del palacio de la Moncloa después de la muerte de su marido[8]. Posteriormente, ya durante el reinado de su hija Isabel II, le será cedido el palacio de El Deleite en Aranjuez[9] y comprará en Francia, la Casa de Campo de la Malmaison.

---

[5] Las fechas y datos biográficos han sido consultados en RAMÍREZ, W.: *La Reina Gobernadora, doña María Cristina de Borbón*. Madrid, 1925.

[6] Ver RAMÍREZ, W.: *op. cit*. Cap. VI " El Casamiento de la Reina doña María Cristina con don Fernando Muñoz"., p. 153-182. El 17 de noviembre de 1834 nacerá la primera hija de María Cristina y Fernando, María del Amparo, que en 1847, una vez hecho ya público y reconocido el matrimonio de su madre, recibirá el título de Condesa de Vista Alegre, lo cual pone de manifiesto el cariño que la reina tenía a su quinta de recreo. El segundo hijo, Agustín María, nacido en 1835, será el futuro Duque de Tarancón, localidad natal de su padre.

[7] José Luis SANCHO cita esta posesión en *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1995, p. 33, nota 11 de la introducción. También aparece nombrada en algunos libros de divulgación histórica, pero nos ha resultado imposible encontrar datos que nos revelen cómo era la quinta y sus jardines.

[8] La testamentaría de Fernando VII adjudicó el palacete de la Moncloa a su viuda, la cual trasladó a él algunos muebles de su posesión de Vista Alegre. En cuanto a los jardines, en la época que el palacio era disfrutado por María Cristina se diseñó un cenador, no realizado (A.G.P., plano nº 1314: José SOLER, "Plano de un cenador para la Real Posesión de la Florida", 1840), para el jardín del Barranco.

[9] En 1851 (A.G.P., sec. administrativa, leg. 1275/14) esta posesión fue cedida a la Reina madre, quien al año siguiente emprendió la construcción de un palacio según planos del arquitecto Alejandro Sureda, terminado en 1864. El jardín era de estilo paisajista (A.G.P., plano 2415).

## Vista Alegre

Vista Alegre fue una de las "quintas de recreo" que proliferaron en los Carabancheles durante todo el siglo XIX. Estas quintas, con sus palacios, sus jardines y sus tierras de cultivos, formaban, junto con las de otros pueblos (como Leganés, Chamartín, Aravaca, Pozuelo, Canillejas…), una corona de villas suburbanas que caracterizaría el paisaje de los alrededores de Madrid y daría lugar a un tipo muy especial de ocupación del espacio rural en torno a la gran ciudad[10], una arquitectura que dialoga con la "naturaleza", que se expande hacia su entorno y vuelve sus ojos hacia la metrópoli en un juego de nostalgias mutuas.

Carabanchel Alto y Bajo, eran dos pequeños pueblos contiguos al suroeste de Madrid, que se convirtieron en el lugar preferido de veraneo de la aristocracia y burguesía madrileñas. Entre todas estas quintas, la posesión de *Vista Alegre* fue la finca más importante, no sólo por su gran extensión y por haber pertenecido a los reyes durante casi medio siglo, sino, sobre todo, por la calidad artística de sus jardines y de su arquitectura[11].

Fue María Cristina la que decide comprar el establecimiento de Vista Alegre para convertirlo en su quinta de recreo particular, añade nuevas tierras a la finca originaria, cambia el trazado del camino público a Carabanchel, manda construir los palacios y toda una serie de pequeñas arquitecturas ornamentales y cuida personalmente de todos los detalles del jardín. La Posesión pertenecerá a su patrimonio particular hasta que, en 1846, decide donarla proindiviso a sus hijas, la reina Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, con lo que pasa a ser gestionada por la Administración del Real Patrimonio y se convierte en Real Sitio. El amor que María Cristina profesaba por su quinta se pone especialmente de manifiesto cuando en octubre de 1840 se ve obligada a abandonar el país[12] y parte desde Valencia con destino a Francia bajo el seudónimo de condesa de Vista Alegre. Dicho título lo ostentará después, a partir de 1847, su hija María del Amparo, la primera habida en su matrimonio con Fernando Muñoz, nacida en 1834[13].

Pero ¿qúe impulsó a la reina a comprar la quinta pública de recreo de Carabanchel Bajo para convertirla en su villa de vacaciones? Vista Alegre se encuentra tan sólo a una legua de la capital, pero el entorno es agradablemente campestre. Allí cerca tienen los Montijo su quinta de recreo que, junto con otros jardines, proporcionan al lugar un aspecto apacible y frondoso, mitigando con el frescor de su vegetación los rigores del clima madrileño. Recordemos también que la salida de Madrid hacia el sur había mejorado notablemente en los últimos años, con la Puerta de Toledo dedicada a Fernando VII, el Paseo de los Ocho Hilos y la Glorieta de las Pirámides, arreglada por Francisco Javier Mariátegui en 1831 para celebrar el "feliz parto" de la reina[14] (en espera de que fuese el ansiado heredero).

---

[10] Este tipo de villas, tanto de carácter agrícola o de recreo, o ambas cosas a la vez, había existido alrededor de Madrid, claro está, en otras épocas. Pero será a finales del siglo XVIII (*La Moncloa, la Alameda de Osuna*...) y durante todo el siglo XIX cuando aparezcan con más profusión, creándose algunas incluso a principios del siglo XX (*Quinta de los Molinos, Torre Arias*...).

[11] Contaba con varios palacios y edificios con frescos, cuadros y esculturas de gran valor, así como amplios jardines al modo del nuevo estilo paisajista. En caso de que se hubiese conservado intacta, habría sido uno de los jardines paisajistas más interesantes de los pocos con los que contamos en nuestro país, a la par del magnífico *El Capricho* de la Alameda de Osuna.

[12] El 12 de octubre de 1840 Espartero da el golpe de Estado, siendo él nuevo regente y Argüelles tutor de la Infanta Isabel. Con el golpe de Estado de Narváez en 1843, Isabel es declarada mayor de edad y por tanto reina. María Cristina regresa a España el 4 de octubre de 1844 en calidad de reina madre. Entonces su matrimonio secreto con Fernando Muñoz es reconocido y éste es nombrado duque de Riánsares.

[13] El título de duque de Vista Alegre (en vez de conde) con Grandeza de España lo hereda finalmente su nieto, el príncipe Augusto Francisco Czartoryski, hijo de María del Amparo. (A.G.P., sec. Histórica, cajón 21, exp. 20-A: Duque de Vista Alegre, 1876-1880).

[14] A Carabanchel se llegaba desde el camino que partía hacia el suroeste pasado el Puente de Toledo, desde la Glorieta de las Pirámides. Esta zona se estaba remodelando en 1831 según un proyecto del ayuntamiento de Madrid que había sido ofrecido a

Vista Alegre estaba cerca, el camino era cómodo, el pueblo agradable y además la reina contaba con buenas referencias del lugar. Allí vivió desde 1825 a 1829, por problemas de salud, el director del Real Gabinete de Física de Palacio, Juan Mieg[15], que después residiría en el pueblo. María Cristina debía de sentir bastante simpatía por este personaje, ya que habilitará en el Palacio de Vista Alegre un Gabinete de Física al cual acudía Mieg para entretener a los visitantes[16] sin tener, que desplazarse hasta Madrid. Por otra parte, la reina conocía también al propietario del establecimiento de Vista Alegre en esos momentos, el coronel Pablo Cabrero, al que solía comprar objetos y joyas en su platería (la famosa Platería Martínez). Pablo Cabrero había comprado una casa de campo en Carabanchel Bajo en 1823 y, tras ampliar la extensión de las tierras[17], la bautiza con el nombre de Vista Alegre al inaugurarla como quinta pública en 1825. A finales de 1831 había quedado viudo y no se sentía quizás con ánimos de seguir con el negocio. Todas estas condiciones favorables hicieron que María Cristina se decidiese a comprar Vista Alegre[18]. En el "Repartimiento ejecutado para el pago de las Contribuciones. Carabanchel de Abajo" del año 1832 ya aparece María Cristina como propietaria de "la casa y jardines de recreo" de Vista Alegre[19]. Sabemos también que las obras para adecuar la quinta a las necesidades y gustos de María Cristina comenzaron el 10 de marzo de 1832, por una comunicación que hace el Alcaide, José Mª Huet, sobre los efectos trasladados del Real Palacio a la Posesión de Vista Alegre desde esa fecha[20].

---

los monarcas en honor del nacimiento de su segunda hija. Los planos de la Glorieta se conservan en el Archivo de Palacio porque, aunque no se trató de un encargo regio, fueron enviados al rey por el Corregidor de Madrid proponiendo diversas obras de ornato y mejora en la ciudad, con motivo del "feliz parto" de la reina María Cristina. (A.S.A., leg. 1-132-13: "Expediente causado por el Sr. Corregidor proponiendo a S.M. la execución de varias obras de ornato pp$^{co}$ en la cabeza y camino del Puente a la Puerta de Toledo; y nueva de Fuencarral, como también iluminar por medio de gas la Puerta del Sol en la noche del feliz parto de la Reyna N. S$^{a}$.", 1831.) En el plano de la Glorieta de las Pirámides, firmado por Francisco Javier Mariátegui el 22 de septiembre de 1831, podemos contemplar el aspecto del paseo y de la plaza (A.G.P., sig. 235: alzado y sección de la Glorieta de las Pirámides. El 236 corresponde a la planta).

15 José María SÁNCHEZ MOLLEDO: "Los Carabancheles de Juan Mieg", *Carabanchel 2000*, mayo-junio 1992, nº 42, p. 15. Juan Mieg fue Jefe del Gabinete de Física Recreativa de S. M. desde el 14 de diciembre de 1814, siendo también Boticario honorario de Cámara. Murió en 1859 a los ochenta años (A.G.P., personal, cª 679, exp. 17: Juan Mieg, 1814-1859).

16 Mieg residía casi siempre en Carabanchel Bajo debido a su delicado estado de salud, estando normalmente al frente del Real Gabinete de Física de Palacio su hija, Agustina Mieg (A.G.P., sec. admva., leg. 701: "Dependencias de la Rl. Casa. Gabinete de Física", 1818-1868).

17 Para la historia de las tierras que conformaban Vista Alegre antes de su compra por la reina, ver Ildefonso GONZÁLEZ Y VALENCIA: *Crónicas de Carabanchel Bajo*, Imprenta Católica de A. Ruiz Castroviejo, Librería de Enrique Hernández, Madrid, 1891, p. 75 y Rosa María RIVAS: "Una Real Posesión poco conocida: Vista Alegre", *Reales Sitios*, nº 140, 1999, pp. 48-59.

18 El 8 de marzo de 1832, el notario Claudio Sanz y Barea escribe una "Información de utilidad para la venta de la posesión de Vista Alegre á la Reyna Ntra. Sra. que és de propiedad de D. Pablo Cabrero y sus cuatro hijos menores." (A.H.P., prot. 23.436, fol. 380-387). Este documento es el único que hemos podido localizar que hace referencia clara a la compra de Vista Alegre por parte de María Cristina, ya que la escritura de compraventa, propiamente dicha, permanece desaparecida (A.G.P., sec. admva., leg. 1306/5: "Títulos primordiales de la Real Posesión de Vista Alegre"). La carpetilla está vacía y figura una nota que dice: "Las escrituras de adquisición de la Real Posesión de Vista Alegre que se hallaban en este legajo, se remitieron á la Intendencia general de la Real Casa en 20 de mayo de 1857 en virtud de Real Orden comunicada por el Exmo. Señor Marqués de Santa Ysabel, Yntendente general de la Real Casa. Palacio, 20 de mayo de 1857". Ver también los documentos A.H.P., prot. 23.934, fol. 405 r.-420 v y A.H.P., prot. 33.099, fol. 146 r.-147 v.

19 A.S.A., caja 33-142 bis.

20 A.G.P., Reinado de Isabel II, cª 335, exp. 8: "Comisión de Inventarios sobre la testamentaría de Fernando VII". José Mª Huet realiza en mayo de 1844 una nota de los efectos que se llevaron a Vista Alegre desde Palacio, haciendo constar que los comprobantes de aquellos que se compraron *ex profeso*, desde el 10 de marzo de 1832, fueron enviados, junto con las escrituras de casas y tierras, al administrador patrimonial Francisco Fontán.

De 1832 a 1836, la reina María Cristina amplía la extensión inicial del establecimiento de Vista Alegre, añadiendo sucesivamente nuevas casas y tierras[21]. Consiguió así formar una propiedad de "1.289 fanegas y 224 estadales" (832'9 Ha.), más o menos la mitad de la superficie del Buen Retiro, cuyo noventa por ciento se ajardinaría. La parcela originaria de Vista Alegre era, pues, la zona donde se encuentra el llamado Palacio Viejo y los Juegos, en ella se construirá la Ría artificial. Se había ampliado la Posesión hacia el noroeste con las tierras de Manuel de las Fuentes (con la casa de Bella Vista y la Casa de Caballerizas), al otro lado del camino de Madrid, de manera que una porción de éste quedó dentro de Vista Alegre, constituyendo la avenida principal que conduce al Palacio Viejo[22]. Lindando con el pueblo, María Cristina compró también la fábrica de jabón de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, en 1834, que se convirtió en la Casa de Administración de la finca y la Casa de Oficios. Sobre los almacenes se comenzó a construir el llamado Palacio Nuevo.

Por tratarse de una propiedad "particular" de María Cristina y no del Patrimonio Real no hay constancia oficial de las obras, siendo preciso rastrear las pistas que las interacciones de las obras de Vista Alegre producían en las obras que se estaban llevando a cabo en Palacio en las mismas fechas[23]. Sabemos que trabajaron allí Martín López Aguado[24] (que en las mismas fechas estaba remodelando la Alameda de Osuna) y Juan Pedro Ayegui[25], arquitectos del círculo de las Obras Reales, así como el aparejador José Petorelli[26], y jardineros como Santos Antolín y Fernando Boutelou, pero resulta imposible la atribución segura de cada construcción. Tampoco se conservan los planos originales, pues los que existen fueron levantados a finales de 1845 por el entonces Arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, con el fin de medir y tasar todos los edificios y fábricas de la Posesión que la reina madre pensaba donar a sus hijas[27].

---

21 A.G.P., sec. admva., leg. 412: Administración interna del Archivo de la Real Casa. Por Real orden de 20 de mayo de 1857, se remiten al Intendente 3 legajos que contenían 52 títulos de propiedad referentes a la Real Posesión de Vista Alegre. A.G.P., sec. admva., leg. 1306/4: "Escritura de cesión de la Real Posesión de Vista Alegre á favor del Exmo. Sr. D. Agustín Armendáriz, Caballero Gran Cruz de la Real Orden Americana de Ysabel la Católica, Consejero de Estado, Senador del Reyno, Intendente General de la Real Casa y Patrimonio, en representación de S.M. la Reyna Dª Ysabel 2ª y Su Augusta Hermana la Serma. Sra. Ynfanta Dª María Luisa Fernanda; otorgada por el Sr. D. José Antonio Muñoz, del Consejo de S.M., su Secretario con ejercicio de decretos, Gentilhombre de cámara, Caballero de número de la Real Orden Española de Carlos 3º, en nombre de S.M. la Señora Reyna Madre Dª María Cristina de Borbón", 1846. Contiene el inventario realizado en 1845.

22 Por esta razón, Fernando VII decretó que su esposa se hiciese cargo del cuidado y reparaciones del camino de Madrid y el Real Patrimonio corriese con los gastos del trazado del nuevo ramal del mismo, que rodea las tierras añadidas por el norte, pero en 1834 se decidió finalmente que estas obras serían sufragadas por el Ayuntamiento de Madrid. (A.S.A., leg. 1-132-26. Se aprueba el 12 de marzo de 1834). Como el camino de Madrid a los Carabancheles no pudo estar cortado, es lógico pensar que María Cristina no incorporó definitivamente estas tierras de las que estamos tratando hasta 1834, aunque las adquirió veinte días antes de la muerte de su esposo. Igualmente aparece en el leg. 33-142 bis, sobre el repartimiento de Carabanchel Bajo en 1835, lo siguiente: "D. Manuel de las Fuentes no existe por quanto su Casa fábrica la compró S. M. la Reyna Gobernadora y la tiene introducida en su Real Posesión de Vista Alegre".

23 Por ejemplo, la Galería porticada de la plaza de Oriente, obra de Isidro González Velázquez, estaba siendo desmantelada, por falta de fondos para concluirla, y fue aprovechada para la quinta de recreo de la reina. (A.G.P., Reinado de Isabel II, cª 335, exp. 8: "Comisión de Inventarios sobre la testamentaría de Fernando VII", "Nota de los efectos que han sido trasladados de este Real Palacio á la Real Posesión de Vista Alegre").

24 A.G.P., sec. admva., Obras, leg. 1, 17 de junio de 1834: "el Mayordomo Mayor previene á D. Martín López Aguado se le presente para que le manifieste porque ha mandado trasladar pedazos de marmol de las inmediaciones de Palacio á Vista Alegre". También, cª 559, exp. 21: Martín López Aguado, 1824-1843.

25 A.G.P., cª 87, exp. 53: Juan Pedro Ayegui, Arquitecto mayor de los Reales Sitios, 1835-1849.

26 A.G.P., cª 828, exp. 20: José Petorelli, aparejador principal de Reales Obras y ayuda honorario del Guardamuebles, 1818-1833.

27 "Además del Palacio principal hay en la Posesión, otros muchos Edificios de recreo y comodidad de todos los cuales he lebantado los correspondientes planos geométricos...", A.G.P., sec. admva., leg. 1306/4, Inventario de Vista Alegre, parte de "Arquitectura", firmada por Narciso Pascual y Colomer en diciembre de 1845.

Todos estos edificios que dibuja Colomer tuvieron que ser construidos, o remodelados sobre los existentes previamente, durante el período que abarca desde marzo de 1832 hasta octubre de 1840, fecha en que María Cristina se ve obligada a dejar el país, con la consecuente paralización de las obras, circunstancia que motivará, entre otras cosas, que el Palacio Nuevo permaneciese inacabado durante años. Cuando la reina madre regresa, a finales del año 1844, ya no realiza más mejoras. Creemos, que toma la decisión de ceder proindiviso la finca a Isabel II y a su hermana para que el Real Patrimonio corriese con los gastos de su mantenimiento, unos gastos que ella ya es incapaz de sufragar, consiguiendo así conservar la belleza de la Posesión que tanto ama.

Por tanto, inmediatamente después de la compra de Vista Alegre se comenzaron las obras. Lo más relevante serían las conducciones de agua y toda la infraestructura del jardín que hicieron posible que pronto se consiguiese una gran frondosidad en las plantaciones. El Palacio Viejo se compuso sobre la originaria fonda y casa de baños del establecimiento de Vista Alegre, ampliándolo. Se trasladó allí la Fuente de las Conchas, procedente de Boadilla, donada a su esposa por Fernando VII[28]. Se construyó la fantástica Estufa contigua al mismo, la Ría con su estanque y embarcadero y diversas construcciones recreativas en los jardines, conforme estos se iban trazando, al aumentar las tierras que componían la Posesión (Fig. 1). A medida que esto sucedía, se adaptarían también los edificios existentes en ellas, que serán las dependencias de servicio para el jardín.

María Cristina se ve obligada a abandonar el país en 1840, dejando al cargo de su quinta a un hombre de su confianza, Serafín Valero, como Administrador de la Posesión[29]. Por entonces ya estaría trazada la totalidad de los jardines, aunque con las plantaciones todavía muy jóvenes; de todas maneras el jardín debía de ser ya impresionante, a juzgar por lo que aparece en el Plano Topográfico de la Real Posesión de Vista Alegre, que se realiza en 1845. Cuando regresa como Reina Madre, vuelve a ocuparse personalmente de la Posesión y se volverán a dar fiestas en sus jardines[30].

En estas fechas es también cuando Madoz describe la Real Posesión. Se detiene, sobre todo, en el interior del Palacio Viejo y parece conocer el inventario realizado entre finales de 1845 y comienzos de 1846, ya que da el valor de algunas piezas del mobiliario y de los cuadros. Lo más interesante es la descripción del jardín, que nos permite conocer la disposición general del mismo, los elementos relevantes y las vistas que se contemplan desde algunos puntos:

"La magnificencia de esta posesión revela desde luego que pertenece á S. M. ... encierra en su vasto recinto innumerables árboles de todas especies, formando calles en varias direcciones, laberintos y jardines, 2 olivares, 4 fanegas de viñedo en alto sobre hierro, 4 norias,... (una) llamada del Olivar, está situada en un cerro desde el cual se descubre en todo el círculo muchas leguas de terreno, distinguiéndose perfectamente los Carabancheles, Madrid, Leganés, Getafe, Villaverde y otros muchos pueblos que presentan una vista agradable; 4 fuentes... una de ellas magnífica; compuesta de tres cuerpos de piedra mármol, con hermosas figuras de ninfas, niños, …, conchas y otros adornos; 5 estufas, …y entre ellas es digna de particular atención la que se halla inmediata al palacio, que tiene 7 pasos de ancho, 102 de largo y 11 escalones para tiestos: está dividida en 2 mitades iguales por un templete circular… ;… hay un canal de 7 varas de ancho por lo comun,

28 A.G.P., Reinado de Isabel II, cª 335, exp. 8: "Comisión de Inventarios sobre la testamentaría de Fernando VII", "Nota de los efectos que han sido trasladados de este Real Palacio á la Real Posesión de Vista Alegre".

29 Se trata del hijo del Dómine de Tarancón, pueblo natal de su nuevo marido, Fernando Muñoz.

30 Así, a finales de enero de 1844, dará permiso al capitán general Ramón Narváez, para ofrecer allí un almuerzo a los embajadores de Francia e Inglaterra (A.G.P., sec. Registros, libro nº 851.) También el biógrafo de Irving relata el esplendor de las fiestas de la reina madre en Vista Alegre (BOWERS, Claude G.: *Las aventuras españolas de Washington Irving,* Movipress 2000 S.L., Madrid, 1997 (1ª ed. Chile, 1946), pp. 200-201).

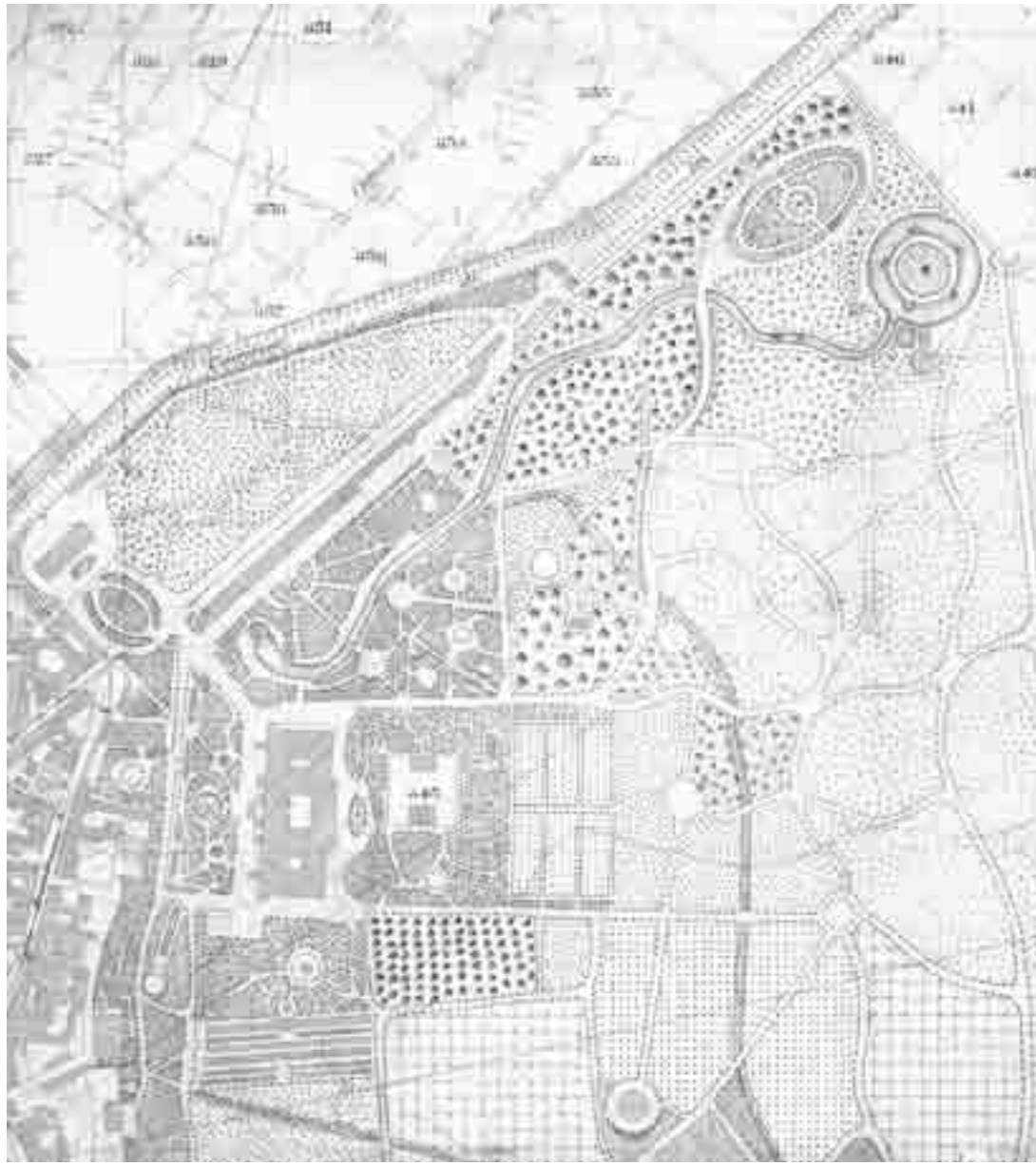


Figura 1. La Posesión de Vista Alegre, planta (Hojas Kilométricas de Carabanchel Bajo, Junta General de Estadística, dirigidas por Francisco Coello, 1867).

3 de profundidad y 700 de longitud, mas de 260 en círculo, que forman una especie de isla frente del embarcadero; en su nacimiento se encuentra una cascada, y otra al extremo opuesto, en donde se halla la casa del embarcadero... una magnífica naranjera de figura circular, con una pajarera en su centro...; una casa de vacas destinada para los gusanos de seda; otra en que se hallan los útiles para poner en juego los columpios…; …y por último, un hermoso palacio que se está construyendo de nueva planta, la casa llamada de Navarro, palacio de Bella Vista, del Sr. duque de

Figura 2. Palacio Nuevo de Vista Alegre, (J. Laurent, Archivo Ruiz Vernacci).

Rianzares, y el principal de Vista Alegre que son otros tantos puntos de recreo y diversion, el último que hemos nombrado, es el principal de la posesion: delante de su fachada hay una gran plazuela en cuya cincunferencia se encuentran 10 estátuas de mármol..."[31].

El Palacio Viejo se compuso remodelando un edificio existente y de ahí su nombre. Creemos que la edificación inicial fue ampliada en planta con las dos alas extremas, pero no en altura. Se buscaba con ello dar un importante desarrollo horizontal al edificio, intención que se vio potenciada con la Estufa, construcción eminentemente lineal, para crear un efecto de pantalla que impidiese la visión desde la carretera. Recordemos que hasta dos años más tarde, en 1834, no se incorporaron las tierras que quedarán a espaldas del Palacio, por lo que éste era el límite superior de la finca -la cual no se cercó hasta 1835- que daba al transitado camino de Madrid a Carabanchel. Esta composición lineal era, pues, la "fachada" de la quinta hacia la calle y por ella se producía el acceso a la misma, pero no se trataba de la fachada principal. Así, la portada del Palacio era la que daba al jardín, con un gran balcón mirador y gran permeabilidad, buscando las vistas y la intimidad de éste. La fachada trasera era mucho más opaca, ya que la Estufa es totalmente ciega en su muro posterior, actuando como cerca en los primeros momentos.

Se levantaron de nueva planta las pequeñas construcciones en el jardín, como la Naranjera, la Codornicera, la Faisanera, la Casa de Vacas, la Casa de Juegos, el Dique y Embarcadero, varias estufas... y un Palacio Nuevo (Fig. 2) de un neoclasicismo italianizante, comenzado hacia 1834, que en 1845 permanecía inacabado y que cobrará especial importancia cuando la finca pasa a ser del marqués de Salamanca.

La Estufa Grande (Fig. 3) se levantó adosada al Palacio Viejo, en continuidad con él, y constituyó uno de los edificios más emblemáticos y bellos de la Posesión. Aún se conserva, aunque completamente transformada, pero es fácil imaginarla en todo su esplendor, con la vegetación exótica y las flores transparentando tras los cristales. Ante ella se extendía una explanada rectangular de tierra, donde había piedras berroqueñas cuadradas para poner tiestos de flores[32]. Enfrente había cuadros con árboles, setos y arbustos, con un caminillo ante la rotonda que conducía al

31 Pascual MADOZ: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1846, t. V, pp. 509-510.

32 A.G.P., sec. admva., leg. 772.

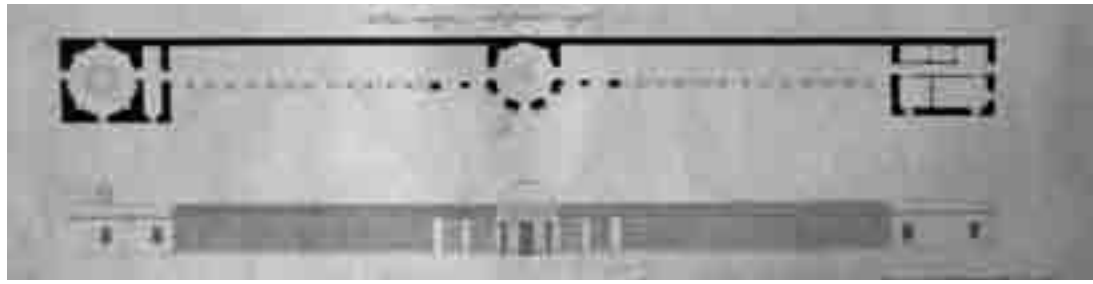


Figura 3. "Estufa" de Vista Alegre, planta y alzado (Narciso Pascual y Colomer, A.G.P., plano nº 3517, diciembre de 1845).

puente que llevaba hasta el cenador, en la otra orilla de la Ría. Esta Estufa es un edificio de corte clasicista, elegante y proporcionado, con estructura quíntupla: rotonda central más alta, dos alas acristaladas que terminan en sendos pabellones rectangulares, como el esquema empleado por Palladio en la Villa Barbaro, al que tanto se recurrirá en el Neoclasicismo. Llama la atención la semejanza con el proyecto anónimo que se realizó entre 1829 y 1833 de una estufa para la Casa de Campo[33]. Se trata de un invernadero con la misma disposición en planta y alzado que la Estufa de Vista Alegre, cambiando sólo que hay unas estancias anejas tras la rotonda central, muy parecido al Conservatorio de Kassel (1822). Los planos representan en realidad dos posibles soluciones a izquierda y derecha: una con cúpula gallonada sobre templete octogonal y otra con cúpula esférica rebajada. El cuerpo central rotondo tenía ocho columnas corintias. En nuestra Posesión el templete central fue finalmente circular, con cuatro pares de columnas toscanas al frente, cubierto por una cúpula esférica rebajada trasdosada escalonadamente, con linterna y emplomada al exterior. Quizás esta estufa fuese diseñada a petición de María Cristina para los arreglos que hizo en la Casa de Campo en 1829 y luego aprovechase el proyecto para construir la de Vista Alegre, que se levantó bajo la dirección de Martín López Aguado. De esta manera el conjunto se parece a la Galería de las estatuas de Deepdene, un interior decorado en 1825 por Thomas Hope, con la forma del *frigidarium* de los baños grandes de Villa Adriana, con bustos colocados en las gradas, esculturas en hornacinas y cubierto con una semicúpula. Estos interiores clásicos y el tema del baño fueron habituales en aquella época, pues el baño termal es una tipología de los nuevos programas arquitectónicos que se están desarrollando en el Neoclasicismo.

## Jardines en la Casa de Campo

En la Casa de Campo, durante su regencia, se construirán un hipódromo y una nueva Casa de Vacas para la elaboración de quesos y mantequilla al estilo de Italia, trayéndose al vaquero napolitano Rafaele Vitaloni[34]. Estas obras se realizaron en unos terrenos al norte del Reservado que le

[33] Forma parte de los proyectos que hoy pertenecen al C.O.A.M., que comprenden diversos diseños no llevados a cabo para la Casa de Campo de Madrid, entre los que figuraban un Gallinero proyectado por Isidro Velázquez en 1813, una Casa de Aves de Inocencio Ladrón de Guevara y una Casa Gótica del mismo autor con jardines a la inglesa. Sobre estos dibujos, ver ARIZA, Carmen: "Proyectos no realizados en los jardines madrileños decimonónicos", *op. cit.*, p. 96 y RIVAS, Pilar: "La Casa de Campo, una idea fragmentada", en HUMANES BUSTAMANTE, Alberto (ed.): *Madrid no construido. Imágenes arquitectónicas de la ciudad prometida*, Madrid, 1986, pp. 86-89.

[34] Carmen ARIZA: "La Casa de Campo y el Buen Retiro, jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio", *Reales Sitios*, nº 85, p. 66.

habían sido regalados por su esposo hacia 1831, pues en marzo de ese año el rey ordena a los Sitios de Aranjuez, San Fernando, Buen Retiro, El Pardo y la Moncloa que se "suspenda... el dar ninguna especie de plantas, hasta tanto que la Reyna Mi Augusta Esposa haga los pedidos que tenga á bien para su Real Posesión en la Casa de Campo"[35]. María Cristina también quiso realizar allí otras mejoras que no pudieron ser: "La augusta reina doña María Cristina conoció cuan susceptible de ventajas es esta real posesión, tanto por la abundancia de aguas que tiene, cuanto por la feracidad de su terreno; y convencida de su importancia por hallarse tan inmediata á la capital, concibió el proyecto de realizar aqui los adelantos de la agricultura en otros paises... é ideaba tambien establecer una yeguada, y dividir 800 fanegas de tierra... en cuatro partes, para ensayar en ellas los sistemas de cultivo seguidos en Vizcaya, en Italia, en Inglaterra y en Suiza; pero todos estos proyectos quedaron luego paralizados..."[36].

Podemos comprobar, pues, que el interés por los jardines y la vida en contacto con la naturaleza fue una constante en las costumbres de la Reina Gobernadora; vemos también su interés por los adelantos en agricultura que trató de poner en marcha. Prefería, sin duda, las posesiones que estaban cercanas a la ciudad, quizás por comodidad o quizás por añoranza del paisaje característico de su Nápoles originaria. Esta preferencia era conocida y respetada por su esposo, Fernando VII, que le cedió, como hemos visto, terrenos en la Casa de Campo, le permitió comprar Vista Alegre[37] y le dejó, a su muerte, en usufructo el palacete y jardines de la Moncloa. De lo que no queda duda es que María Cristina prefería el estilo paisajista al cual se amoldarán los trazados de las quintas que poseía. Además, transmitirá este gusto a su hija Isabel II, bajo cuyo reinado se extenderá por toda España el jardín irregular o inglés, que terminará llamándose isabelino.

## La Malmaison

En Francia, durante su primer exilio entre 1840 y 1844, María Cristina comprará la Casa de Campo de la **Malmaison**, cerca de París, en Rueil, donde antaño se había formado un espléndido jardín botánico de estilo paisajista para Josefina, la esposa de Napoleón. Seguramente, desde allí envió la remesa de arbustos y flores que recibieron sus hijas el 27 de mayo de 1843[38] y que constaba de mandarinos, rosales (Prince Albert, Smith, Marechal Soult, Bouger, Aubernon, Duchefse de Nemoury), violetas, godelias, *Atrotera grandiflora*, *Ebonimun petresthiorum,Cantua picta*... Josefina había tenido allí su célebre colección de rosas junto con árboles y arbustos de tierras australes y también de América septentrional. En el jardín de la Malmaison había trabajado su propio jardinero, Berthault, y su propio botánico, Etienne Pierre Ventenant, que publicó un libro de botánica con preciosas litografías coloreadas donde aparecían todas las especies que se cultivaban en la Malmaison. Un ejemplar de este libro se encontraba en la Real Biblioteca de Palacio desde finales del reinado de Carlos IV, por lo que no sería extraño que fuese conocido por María Cristina, tan interesada por temas de jardinería y agricultura, antes de comprar la posesión. Josefina

35 A.G.P., sec. admva., leg. 335: Estado de las plantaciones, "Bosques y montes, jardines y parques", 1831.

36 Ramón de MESONERO ROMANOS: *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* (1844), fc. Ábaco ediciones, Madrid, 1977, p. 426.

37 Fernando VII ordenó a su secretario, Juan Miguel de Grijalva, que para el día 12 de marzo de 1832, separara del dinero del Real Bolsillo Secreto la cantidad de 500.000 reales en cédulas del Banco de San Fernando "para los gastos de la Real Casa de Vista Alegre en Carabanchel Bajo". El día 28 manda que se separen otros 300.000 reales para el mismo fin. (A.G.P., sec. admva., leg. 296).

38 A.G.P., sec. admva., leg. 335, exp. que trata de la "remesa de arbustos y flores que S. M. la Reina Madre hace desde París para sus Augustas Hijas la Reyna Dª Ysabel 2ª y S. A. Rl. Dª Luisa Fernanda", 1843.

había muerto allí en 1814 y su hijo, Eugene Beauharnais, vendió todas las tierras que su madre había añadido al antiguo parque de Lecouteulx. Las plantas raras, los cuadros, etc... fueron transportados a Munich y en 1826 la Malmaison fue comprada por Haguermann. Cuando fue adquirida por María Cristina de Borbón, hacia 1842, estaba en manos de su tío Luis Felipe[39]. Allí se celebrarán las bodas de sus tres hijas habidas en el matrimonio con Fernando Muñoz, en los años 1855, 1856 y 1860[40].

En 1844, María Cristina regresa con su marido y sus hijos a Madrid, residiendo en Palacio hasta el día de las bodas de Isabel II con Francisco de Asís y la infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier, el 10 de octubre de 1846. En esa fecha se trasladan al palacio de la calle de las Rejas[41], enfrente del Senado, donde María Cristina sigue ofreciendo bailes y fiestas[42] como hacía antaño en la posesión de Vista Alegre, que ha donado a sus hijas. Encargarán la remodelación de la fachada del palacio al Arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer[43], y continuarán con su intensa vida social y su fomento de las artes.

## Jardines de El Deleite

Posteriormente, en 1851, le fue cedido a María Cristina el palacio de El Deleite en Aranjuez[44]. Al año siguiente emprendió allí la construcción de un palacio que no será terminado hasta 1864 ya que, desde el pronunciamiento de O'Donnell en 1854, María Cristina se vio exilada de nuevo en Francia y tan sólo realiza estancias esporádicas en España. El jardín de El Deleite[45] era uno de los ejemplos más tempranos de estilo paisajista con que contábamos en nuestro país, con caminos sinuosos, vegetación exuberante y lagos, arroyos y montañas artificiales, pero fue con María Cristina cuando se realizó un trazado plenamente romántico.

En torno a 1845 se había puesto de moda el dejarse ver en el ámbito de amistades de la Corona, alrededor de las Jornadas, recuperadas por Isabel II. Esto explica el gran número de villas que se construyeron también en Aranjuez a lo largo del siglo XIX[46] al suroeste del Palacio, las cuales formaron un conjunto de propiedades de recreo, con sus jardines y huertos. Entre otros, en este lugar José Buschental, el marqués de Salamanca y Narváez levantaron palacios rodeados de jardines románticos.

María Cristina eligió este espacio, en una zona elevada sobre la población que resalta una perspectiva sobre el Palacio, al final de la calle Valera que parte de la plaza de Parejas, y construyó

---

39 W. RAMÍREZ: *La Reina Gobernadora, doña María Cristina de Borbón, op. cit.*, p. 527.

40 *Ibidem*, p. 178.

41 Este edificio había sido de los marqueses de Santa Cruz del Viso. María Cristina lleva a cabo notables mejoras, como una nueva fachada en el jardín a modo de galería (P. MADOZ: *Diccionario geográfico..., op. cit.*, p. 770).

42 Cfr. VELASCO ZAZO, A.: *Salones madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1947, pp. 26-30.

43 A.S.A., leg. 4-48-59, citado por Pedro NAVASCUÉS: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX,* I.E.M., Madrid, 1973, p. 113.

44 A.G.P., sec. admva., leg. 1275/14: "Escritura de venta y enajenación perpetua a censo enfitéutico del terreno comprendido desde la Puerta Rl. del Deleite hasta el valle del Cerro del Parnaso en el Real Sitio de Aranjuez, otorgada por parte de S.M. la Reina Dª Ysabel 2ª á favor de su Madre la Reyna Dª Mª Cristina de Borbón, ante D. Claudio Sanz y Barea, Secretario Honorario de S. M. y Escribano de nº de la misma y de la Rl. Casa y Patrimonio a 5 de diciembre de 1851".

Ver también A.G.P., plano nº 3214: *Demarcación, cabida y demás circunstancias del terreno elegido por S.M. la Reina Madre para edificar en este Real Sitio*, 1851.

45 Ver LÓPEZ Y MALTA, Cándido: *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez escrita en 1868 por don… sobre la que escribió en 1804 don Juan Álvarez Quindós*, Aranjuez, 1869, p. 410.

46 Ver MERLOS ROMERO, M..: "Arquitectura palaciega y de recreo: la presencia de las clases privilegiadas en Aranjuez en el siglo XIX", *Goya*, nº 256, 1997, pp. 221-229.

una nueva casa. El proceso de construcción fue largo y accidentado: el proyecto inicial de 1852 era de Alejandro Sureda[47]. El palacio tenía planta en forma de U y seguía aún cierto clasicismo, con un vocabulario de frontones, dinteles, pilastras y columnas[48], siendo el interior copia de la Malmaison en muchos aspectos[49]. Después, en la década de los setenta[50], fue reformado con unas torretas laterales, con cubiertas pronunciadas con chimeneas y buhardillas y con los remates en hierro de los chapiteles, quizás por José Segundo de Lema, Arquitecto de los Reales Sitios desde 1875 hasta 1891[51]. Finalmente, ya en el siglo XX, se modificó la planta añadiendo un pabellón longitudinal que oculta las dos alas –que originariamente remataban en forma poligonal– y aporta ciertos detalles goticistas[52].

En sus jardines se plantaron calles de árboles y cuadros con arbustos y flores; una parte del antiguo olivar se pobló con 4.000 cepas. Los tres cerros vecinos al Parnaso, que pertenecían a esta posesión, se enlazaron con el jardín y, en la cúspide del más alto, se construyó un caprichoso quiosco-mirador, con cristales de colores. Hacia 1867 se levantaron una Casita Rústica, en lo alto de la finca, y dos casetas para el portero[53]. El Deleite perteneció a María Cristina hasta su muerte (Le Havre, Francia, 1878), fue legado por testamento a la infanta Luisa Fernanda y de ésta pasó a su nieto Luis Fernando de Orleans, que lo vendió a la Compañía de Jesús el 30 de julio de 1924[54].

* * *

Todos estos jardines y casas de campo fueron jalonando la vida de la Reina Gobernadora, que nostálgica del paisaje de su país de origen, siempre tuvo presente en su memoria las imágenes que impregnaron su juventud en la luminosa Nápoles: "¡Nápoles! ¡Nápoles! hé aquí toda la ciudad, levantada en anfiteatro sobre el transparente golfo, retratándose en él, coronada de torres, por detrás de las cuales asoman… colinas cubiertas de laureles, de vides, de naranjos y limoneros: …escalonados montes, llenos de jardines que festonean de flores y verdura los palacios y las iglesias... las alamedas del muelle de Chiaja, los bosques de Villa Reale,...

Un sol ardiente, ... , un aire tibio y perfumado, un mar azul y reluciente como un espejo; árboles sin cuento, verdes ó floridos, brotando por todas partes, …, una transparencia infinita en el cielo, ... ,un océano de luz; una riqueza prodigiosa de colores intensos, brillantes…, dan á Nápoles un aspecto riente, jubiloso, mágico, seductor, irresistible...

... reconoce uno que nunca ha vivido tanto; que quisiera morir antes que volver al frio y desmayado mundo que ha conocido en otras partes[55]."

---

47 Arquitecto segundo de los Reales Sitios (A.G.P., sec. personal, cª 1019, exp. 23).

48 A.G.P., planos nº 592 (*Plano del Real Sitio de Aranjuez, levantado por la sección de trabajos catastrales de la Junta General de Estadística. Mandado estampar por la Administración General de la Real casa y patrimonio*, s.f., E. 1/1.000 y 1/40.000) y nº 2415 (*Plano general de Aranjuez*, s. f.).

49 Cándido LÓPEZ Y MALTA: *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez, op. cit.*, p. 416.

50 Existe una certificación de fin de obras fechada el 30 de enero de 1879 (Archivo Municipal de Aranjuez, cª 1585/1), citada por Magdalena MERLOS: *op. cit.*, p. 226.

51 A.G.P., sec. personal, cª 1257, exp. 32.

52 Hacia 1924, cuando el edificio es propiedad de la Compañía de Jesús y se da el auge de la utilización por las congregaciones religiosas del vocabulario neogótico, vinculado a una arquitectura de ladrillo.

53 Cándido LÓPEZ Y MALTA: *Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez, op. cit.*, p. 418.

54 A.G.P., Admon. Patrimonial de Aranjuez, cª 2747, exp. 9: El Deleite propiedad de los Orleans, 1882-1924. Ver José Luis SANCHO: *La Arquitectura de los Sitios Reales, op. cit.*, p. 364. La venta se realizó el 17 de octubre de 1924, como consta en la "Redención de un censo enfitéutico sobre la posesión El Deleite", 1925-26 (A.G.P., sec. admva., cª 4406, exp. 18).

55 ALARCÓN, Pedro Antonio: *De Madrid á Nápoles*, Imp. de Gaspar y Roig, Madrid, 1861, p. 617.

Esta elocuente descripción que aparece encabezada por la frase *vedi Napoli é poi muori*, en un típico libro de viajes romántico, nos aporta una expresión clara de la impactante imagen visual de esta ciudad que debe su gran encanto a su situación topográfica y su ejemplar integración en la naturaleza. Nápoles contaba con impresionantes jardines desde el siglo XV, aunque muchos de ellos se remodelan o se construyen de nueva planta a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Son espléndidos los ejemplos barrocos, pero no menos importantes serán las realizaciones neoclásicas, pues también llegaron hasta allí los principios del paisajismo. Así, gran parte de la Villa Doria Panfili y de la Villa Borghese y otras en todo el país fueron transformadas en parques ingleses, pero sin destruir el conjunto antiguo[56].

Durante el reinado de Carlos de Borbón, nuestro Carlos III, Nápoles se abrió hacia su territorio, se derribaron las murallas y se extendió la zona habitada. Se emprendieron grandes operaciones urbanísticas[57] y se construyó la residencia real y gran reserva de caza de Capodimonte. Igualmente, Caserta al norte de la ciudad y la zona de veraneo entre el Vesubio y el mar al sur, hacen de la capital y sus alrededores un lugar peculiar[58], con una fisonomía propia. Precisamente fue en Caserta donde se traza el primer jardín paisajista de Italia en 1792, pudiendo encontrarse un paralelismo con nuestro Jardín del Príncipe en Aranjuez. El jardín inglés de Caserta nació por expreso deseo de la reina María Carolina de Nápoles, sobrina de María Antonieta y abuela de nuestra María Cristina de Borbón. Los autores del jardín inglés de la reina en Caserta, emulación del Trianon de María Antonieta, fueron el arquitecto Carlo Vanvitelli (podríamos establecer el paralelismo correspondiente con Villanueva) y el jardinero y botánico inglés Graffer, llamado expresamente por mediación de Lord Hamilton[59].

Aunque en los primeros años del ochocientos el tratado de Vicenzo Marulli da a conocer los nuevos principios, durante casi veinte años el único jardín paisajista fue el de Caserta. En 1807 se funda, por decreto de José Bonaparte, el Orto Botanico dell'Universittá, que combina zonas regulares con trazados más libres[60], y entre 1808 y 1814 se arregla, al estilo neoclásico, el jardín del Palazzo Reale, que, destruido en un incendio en 1837, será restaurado por Fernando II de Borbón, el hermano de María Cristina. De todas maneras, no es fácil encontrar una inmediata transposición de la fusión de los principios teóricos y filosóficos del paisajismo inglés al proyecto del jardín en Italia, como sucede en España. A pesar de las relaciones culturales con Inglaterra, la transformación hacia los principios del jardín paisajista no es inmediata, mientras que en casi todo el resto de Europa se difunde paralelamente a la filosofía sensitiva y al iluminismo[61]. Durante la primera mitad del siglo XIX se dará una tipología mixta con partes geométricas y partes paisajistas.

Durante el tercio central del siglo XIX, la villa con jardín anglochino asumirá un carácter propio en Nápoles, conectando con la tradición naturalista del jardín clásico romano. Queremos

---

56 Muchas de estas intervenciones en villas renacentistas son estudiadas en TAGLIOLINI, A. (ed): *Il giardino italiano dell'ottocento nelle imagini, nella letteratura, nelle memorie*, Guerini, Milano, 1990.

57 Cfr. SETA, Cesare de: "Nápoles: arquitectura y renovación urbana en la época de Carlos de Borbón", en VV.AA.: *Carlos III, alcalde de Madrid*, Ayuntamiento de Madrid, 1988, pp. 59-83.

58 Jörg GARMS: "Arquitectura", en SPINOSA, Nicola (ed.): *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, Catálogo de la exposición en el Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 25-36. Sobre la evolución del paisaje urbano del siglo XVIII en Nápoles se puede ver también SICA, Paolo: *Historia del Urbanismo. El siglo XVIII*, Instituto de Estudios de la Administración Local, Madrid, 1982, pp. 203-218, 348-350 y 476-477.

59 Alessandro TAGLIOLINI: *Storia del giardino italiano: gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, La Casa Usher, Florencia, 1988, p. 324.

60 Ver RAIMONDO, F. M. (ed.): *Orti Botanici, giardini alpini, arboreti italiani*, Ed. Grifo, Palermo, 1990.

61 Vanna FRATICELLI: *Il Giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Electa, Napoli, 1993, p. 68.

Figura 4. Planta de Villa Floridiana en 1826. Destacan el teatro de verdor, la zona de bosquetes laberínticos con juegos, fuentes y estatuas, la estufa-mirador, el jardín circoagonal de rosas, y el prado de plátanos y pinos como representación de la esencia del jardín mediterráneo antiguo.

destacar aquí una de esas villas, la Floridiana[62], que siendo en origen de la abuela de María Cristina fue vendida al ministro Saliceti y heredada por el príncipe de Torella. Después, en 1816, fue regalada por Fernando I de Borbón, el abuelo de María Cristina, a su nueva esposa morganática, Lucia Migliaccio, duquesa de Floridia. Podríamos establecer paralelismos entre nuestra reina y su abuelo respecto a su historia personal, pero lo que más nos interesa es la semejanza que hay entre Villa Floridiana y Vista Alegre. La Floridiana (Fig. 4), que también encontramos muy semejante en algunos aspectos de su planta a la Alameda de Osuna, fue arreglada entre los años 1817 y 1826, cuando es ampliada[63], por lo que pudo ser conocida perfectamente por María Cristina antes de venir a España en 1829.

---

62 Sobre la historia y trazado de esta quinta ver:

- FRATICELLI, Vanna: *Il Giardino napoletano. Settecento e Ottocento, op. cit.*, pp. 92-97.
- GIANNETTI, Anna: *Parchi e giardini di Napoli*, Electa, Napoli, 1999, pp. 65-76.
- TAGLIOLINI, A.: *Storia del giardino italiano: gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*, *op. cit.*, pp. 362-364.
- VV.AA.: *Ville e Giardine*, Instituto Geográfico de Agostini Novara, 1984, pp. 453-457.
- VV.AA.: *Dimore giardini storici visitabili in Italia*, Bell'Italia Guide Storiche, Ed. Giorgio Mandoadori, Roma, 1996, pp. 258-259.

63 Ese mismo año muere la duquesa de Floridia y la finca es heredada por su hija Mariannina, casada con el conde de Montesangatelo. En 1919 el Estado adquirió la finca y en 1931 se colocó en el palacete la colección de cerámica de la viuda del conde de Marsi. Hoy en día es el Museo Nacional de Cerámica Duque de Martina.

Fugura 5. Palacete de Villa Floridiana, Antonio Niccoloni, 1817-1826.

El arquitecto que construyó el palacete y proyectó la escenografía del jardín fue Antonio Niccolini[64] y la ordenación botánica, de gran riqueza y variedad tanto en especies autóctonas como exóticas[65], fue hecha por Denhardt, con ayuda del director del Huerto Botánico de Nápoles. Al igual que en Vista Alegre, el palacete neoclásico (Fig. 5) contrasta en su simetría y sencillez con el movimiento del parque, que a excepción del vial axial que lleva a la villa o avenida de acacias, está trazado con tortuosos senderos. Hay un templete-belvedere, un laberinto, una estufa, una *Coffeehouse*, un teatro de verdura, grutas, montañas artificiales, etc. Desde la quinta se contempla el extraordinario panorama de la ciudad y del golfo. El palacio se rodeó de frutales y al lado se plantó un bosque que cae en pendiente hacia el golfo y acaba en un jardín pensil sobre el muro de contención del terreno.

Ya completamente paisajistas, al más puro estilo inglés del siglo XIX, serán los jardines realizados por el arquitecto Giuseppe Japelli[66], pero que trabajará sobre todo en Padua y Roma, por lo que no entraremos en su estudio. Tan sólo queremos señalar la relación de paralelismo que

64 Este arquitecto y escenógrafo neoclásico había proyectado en 1809 un "Casino de las Delicias" para el marqués de Gallo Marzio, en las cercanías de Capodimonte, rico en plantas exóticas y donde había un jardín para cada estación. Este Casino será remodelado por él mismo, cuando lo compra en 1831 el nuevo marido de la Reina Madre, María Isabel de España, madre de nuestra María Cristina.

65 Había pinos, laureles, magnolios, eucaliptos, piñas, acer, carpes, cassis, fresnos, ailantos, acacias, plátanos, cipreses, camelias, etc...

66 Ver, por ejemplo: GASTIL, Raymond W.: "Japelli´s gardens: In dreams begin responsabilities", en HUNT, John Dixon: *The Italian Garden*, University Press, Cambridge, 1996, pp. 274-302.

creemos que hay, por ejemplo, entre su obra y las realizaciones jardineras de nuestro arquitecto Narciso Pascual y Colomer, de la misma manera que existe una clara relación en el modo de manifestarse el paisajismo en Italia y en España. En Italia, el jardín paisajista fue considerado como un estilo intruso de jardinería, lo que no impidió que se formulasen buenos ejemplos, aunque, como en nuestro país, tendrá un desarrollo posterior cronológicamente respecto a los demás casos europeos. Además en Italia, y en España, aunque en menor grado, la presencia de la jardinería tradicional de raigambre renacentista, tiene tal fuerza que imprimirá un carácter muy especial al jardín paisajista. Por último, no olvidemos la relación que tenía la creadora del jardín de Vista Alegre, María Cristina de Borbón, con Italia, pues había crecido en Nápoles, lo cual se manifiesta en sus gustos artísticos. Además, unos meses antes de decidirse a comprar Vista Alegre, su madre, la también española María Isabel, estaba arreglando su "Casino de las Delicias" en las afueras de Nápoles, también en la forma de jardín pintoresco.

* * *

Uno de los aspectos típicos de nuestro jardín ochocentista, que lo distingue de otras expresiones europeas, es la ambigüedad en su ideación, con la supervivencia de esquemas geométricos convencionales dentro del trazado paisajista, como valores de la tradición renacentista, como en Italia. En ambos países la moda paisajista se impuso cuando en Europa se había llegado a una saturación de los modelos pintorescos y a un abuso del repertorio de templetes, pagodas, puentes... inspirados en el gusto chinesco o gótico. Por otra parte, si bien los ingleses pretendían haberse inspirado en los jardines chinos para crear su estilo, algunos autores defienden la tesis de que italianos, griegos e incluso los españoles, tuvieron jardines paisajistas mucho antes que ellos, sin tener ninguna relación con China[67], entendiendo por "paisajista" jardines de formas naturalistas y vegetación libre.

En España, al igual que en Italia, hubo poca influencia barroca en el jardín, por el clima, la topografía y la cultura autóctonos, que no gustan de los grandes espacios abiertos. Así, tanto La Granja como Caserta son ejemplos *sui generis*. Tal vez la característica más emblemática de nuestro jardín sea su posición de crisol de culturas, como en otros campos del arte. Así, siempre hemos conservado los elementos gratos del jardín musulmán, como el agua símbolo de vida y el disfrute de delicias como el sonido del líquido, los aromas y colores de las plantas, la sombra fresca de los árboles... Los jardines españoles, al igual que los italianos, comparten una cercana afinidad con los prototipos antiguos, generando una síntesis que corresponde al paisaje mediterráneo.

Igualmente, podemos afirmar que el jardín paisajista, inventado en un clima más húmedo y frío, con sus formas sinuosas que se imitarán en todo el mundo, no fue en realidad más que un hábil redescubrimiento del modelo mediterráneo de lo pastoral. La dehesa, el bosque de encinas cultivado que permite una ganadería extensiva bajo su sombra diáfana, puede convertirse en modelo de parque, modelo que fue cantado por Virgilio y retomado en los libros de villa renacentistas y que sirvió de base a la agronomía francesa, italiana, inglesa... que después fue incorporando las plantas importadas de continentes lejanos, diversificándose. La riqueza, variedad y fuerza del paisaje de nuestra cultura ha sido pues la inspiración, no sólo de nuestros jardines sino también del jardín paisajista. Este estilo tiene por lo tanto una especial significación en nuestro ámbito, a la vez "pureza" y "eclecticismo", origen y final, y Vista Alegre fue un ejemplo espléndido de esta extraña simbiosis.

67 Pierre BOITARD: *Manuel de l'architecte des jardins ou l'art de les composer et les décorer,* París, 1825, p. 8.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# UN ARTISTA PROTEGIDO POR ISABEL II: EL ABOGADO-PINTOR DÍAZ Y CARREÑO

ISADORA ROSE-DE VIEJO
Hispanic Society of America, Nueva York

"*Sr. Diaz y Carreño, joven artista de esperanzas"*.
(Pedro de Madrazo, 1862)

"*S.M. la Reina, dispuesta siempre á premiar y estimular el genio donde quiera que le encuentre*".
(*Gaceta de Madrid*, 2.VI.1862)

Hace casi 30 años, Xavier de Salas, sorprendido por la factura de un retrato recien adquirido por el Museo del Prado, calificaba a Francisco de Paula Díaz y Carreño (Sevilla 1836-Madrid 1903) de "pintor poco conocido", a pesar de su relativa cercanía a nuestra época y de tener una docena de obras en la colección del museo; esta situación no ha cambiado en absoluto desde entonces. En efecto, la biografía más completa del artista hasta la fecha es la de Manuel Ossorio y Bernard —¡de 1883!—, consistente en dos escuetas columnas en su *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*: sin excepción, todas las noticias biográficas sucesivas sobre el pintor se basan en ese texto[1]. Ossorio y Bernard (1839-1904), escritor y periodista, fue contemporáneo de Díaz y Carreño, y sus datos son de fiar. Sin embargo, lo que se descubre al indagar en las fuentes documentales y al estudiar los entresijos de la sociedad de la época es que este pintor, a través de sus relaciones familiares y sociales, logró un patrocinio real que a todas luces no se basaba puramente en su talento artístico.

Bautizado el 29 de enero de 1836 en la Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir de Sevilla, Francisco de Paula, Cecilio, José, Ramón, María del Carmen del SSmº Sacramento Díaz y Carreño nació con ciertas ventajas: su madre, María Teresa Carreño y Manuel de Villena (Jerez de la Frontera 1807-Madrid 1889), era nieta por parte materna del marqués del Real Tesoro, e hija de

[1] SALAS, X. de, *Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977*, Madrid, 1978, pp. 61 y 63; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid, 1883, p, 181; *ALLGEMEINES Lexicon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1913, t. IX, pp. 209-210; BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire*..., Gründ, 1999, t. 4, p. 551; CUENCA, F., *Museo de Pintores y Escultores Andaluces Contemporáneos*, La Habana, 1923, pp. 131-132; *DICCIONARIO Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Barcelona, 1887-1910, t. VI (1890), pp. 543-544; *EL NIÑO en el Museo del Prado*, cat. expo, M. del Prado, Madrid 1983, p. 153; *ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, 1968,1ª ed. 1915, t. XVIII, pp. 883-884; GONZÁLEZ Zymla, H., *Catálogo de Pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2003, pp. 273-274.

un Maestrante de la Real de Sevilla, José Ana Carreño, Virnés, Espinola, Ponce de Leon y Cerda, y como tal bien conectada socialmente. El padre, Francisco de Paula Díaz y Adriaensens (Ecija 1796-Madrid 1875), era amigo de juventud de la madrina del niño, Cecilia Böhl de Faber y Larrea, marquesa viuda de Arco Hermoso (1796-1877)[2], escritora mejor conocida bajo el pseudónimo de Fernán Caballero. Efectivamente, esta conexión con Fernán resultaría fundamental tanto para el padre como para el hijo cuando la familia se trasladó a Madrid en 1841[3], dado que con toda probabilidad fue ella quien les puso en contacto con Federico de Madrazo (1815-1894), gracias a su amistad literaria con su hermano Pedro de Madrazo (1816-1898)[4], y con su cuñado, el editor Eugenio de Ochoa (1815-1872). Además, y habida cuenta de que la escritora fue protegida durante decenios por su "querida amiga[5]" Isabel II, es de suponer que más adelante, en su calidad de madrina, ella misma recomendara al joven pintor a la Reina.

Con la excepción de los datos aportados por el certificado de bautismo de su primogénito, poco se sabe de las actividades sevillanas del matrimonio Díaz y Carreño, quienes se habían casado en la iglesia de la Real Parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla en noviembre de 1832[6]. Antes de partir para la capital, había nacido su hija Teresa, el 15 de diciembre 1838. Ya en Madrid, la información resulta más abundante: Francisco de Paula padre aparece como funcionario de la "Hacienda Nacional" por primera vez en 1849[7], pero es verosímil que lo fuera desde hacía varios años. El mismo Padrón de 1849 indica que la familia habitaba el distrito del "Congreso–Las Cortes", donde alquilaba el "cuarto principal de la izquierda" del número 7 de la calle de la Greda, un edificio que se terminó de construir en 1847, y donde continuaría residiendo hasta la muerte de Díaz padre en 1875[8]. Resulta más que simple coincidencia que Federico de Madrazo habitara el número 22 de la misma calle y que Eugenio de Ochoa viviera a la vuelta de la esquina, en Cedaceros 13. La presencia de los Díaz en las tertulias y fiestas de los Madrazo y de los Ochoa está documentada tanto en las cartas de Fernán como en las agendas de bolsillo de Federico: la cita más temprana registrada en una agenda se halla en la de 1854, cuando el 15 de mayo uno de los "Díaz", probablemente el padre, acude a la casa de Federico junto con el conde de la Unión y la condesa de Vilches[9]. El 20 de noviembre de 1857, Fernan escribe a su amiga Matilde Pastrana, condesa de Monteagudo: "Por Díaz he sabido que Ochoa dió una hermosa *soirée* a Mr. De Lavigne[10]". Las cartas de Fernán también proporcionan otros detalles sobre

---

[2] LIBRO de Bautismos nº 31, f. 31; copia en Archivo Histórico Nacional [AHN], Universidades, leg. 3892, exp. 19; nació el día 28.

[3] Archivo de la Villa de Madrid [AVM], EMPADRONAMIENTO 1.I .1849, Estadística, sig: 1-479-5.

[4] Fernán le llama "Perico" en sus cartas; él escribió el prólogo a su novelita *Las Dos Gracias* y le dedicó una oda (CABALLERO, F., *Epistolario. Obras Completas XIV*, Madrid, 1912, pp. 23 y 449-455). Federico pintó el retrato de Fernán en Sevilla entre el 18.X y el 6.XI.1858; en paradero desconocido (MARTÍ Ayxelá, M. "Federico de Madrazo en Sevilla, 1858", *Laboratorio de Arte,* Dpto. de Historia del Arte, U. de Sevilla, nº 7, 1994, pp. 206 y 208; GONZÁLEZ López, C., *Federico de Madrazo y Küntz*, Barcelona, 1981, p.175, nº 337; DÍEZ, J. L., et al, *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, cat. expo, M. del Prado, Madrid, 1994, p. 466, nº 96).

[5] CARTA de Cecilia Böhl a Isabel II, 26.I.1865; Archivo de la Real Academia de la Historia [ARAH], Papeles de Isabel II, leg. XV, sig: 9/6954.

[6] LIBRO de Matrimonios nº 22, f. 149, Archivo Parroquial; AVM, EMPADRONAMIENTO 1874, Estadística, sig: 7-201-13.

[7] EMPADRONAMIENTO 1849, *op. cit.* en la n. 3 *supra*.

[8] Ahora calle de los Madrazo; el edificio existe aún. La familia está allí en los EMPADRONAMIENTOS 1849, 1854, 1867, 1871, 1872, 1874; AVM, Estadística, sigs: 1-479-5; 2-10-5; 5-302-2; 6-210-1; 6-432-4; 7-201-13.

[9] DÍEZ, J. L., "El retrato español del siglo XIX", en *El retrato*, Madrid y Barcelona, 2004, p. 331. Casi la totalidad de las agendas anteriores a 1854 se perdieron en el incendio de la casa de los Madrazo en Lequeitio en 1935 (correo-e de Carlos González López, 03.06.06).

[10] CABALLERO, F., *Cartas de Fernán Caballero*, ed. D. de Valencina, Madrid, 1919, p. 139.

los Díaz: en una misiva de hacia 1850 dirigida a Ochoa (su "mecenas en Madrid"), ella expresa su cariño por Díaz padre: "Es el tipo de amigo y la personificación del dévouement. Con extremo lo quiero por sentimiento espontáneo y por gratitud…". Por otra misiva del verano de 1857, nos enteramos de que "Díaz viene con su hija a Sevilla a la testamentaría de su suegra; viene en casa de José Ignacio, y la niña en casa de Ana, su tía. No puedes pensar lo que me alegro de volver a ver tan buen amigo[11]".

Prueba temprana y fehaciente de la amistad entre las familias Díaz y Madrazo son los retratos íntimos que Federico pintó de Francisco de Paula, padre, de Teresa, madre, y de Teresita hermana, del futuro artista. Figuran en la lista redactada por Federico de sus obras personales "que he regalado ó que conservo en mi poder": "24. Retrato busto muy pequeño de D. Francisco de Paula Díaz, tabla, 1849…46. Retrato busto, muy pequeño, de la Sra. de Díaz, tabla, 1850…104. Retrato busto, de Teresita Díaz y Carreño, 1859[12]". Con anterioridad, el 8 de abril de 1856, Federico ya había hecho "un retratito-pochada de Teresita Díaz[13]". Cabe preguntarse si el interés del joven Francisco por la pintura y en concreto por el retrato no tendría su origen en esos precoces contactos con el arte de Federico.

Mientras el padre subía en el escalafón del Ministerio de Hacienda ("Jefe de Negociado de Hacienda Pública", 1854; "Contador de 1ª clase del Tribunal Mayor de Cuentas del Reino", 1859)[14], el joven Díaz proseguía sus estudios, primero de bachillerato ("Título de Bachiller en Filosofía", 1851) y luego de Derecho en la nueva Universidad Central de la calle ancha de San Bernardo, entre 1852 y 1859. Sus notas durante los casi siete años de estudios universitarios -que varían entre mediano y bueno- indican quizá un estudiante responsable pero falto de entusiasmo. Hizo sus prácticas entre 1857 y 1859 en la calle Jacometrezo 80, con el "Abogado del Ilustre Colegio de esta Corte" José Romero Paz, y recibió el título de "Licenciado en Jurisprudencia", siendo "aprobado por todos los votos", en marzo de 1859[15].

El elemento extraordinario de la biografía de Díaz Carreño durante esa época es que, simultáneamente con sus estudios de derecho, ¡estaba estudiando dibujo y pintura en la "Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado" de la calle de Alcalá! Para acceder a "los estudios profesionales" de Bellas Artes, que se hacían "en un número indeterminado de años", era preciso "ser aprobado en un exámen de las materias que constituyen la primera enseñanza superior y poseer conocimientos de dibujo hasta copiar la figura entera[16]". Así que Díaz ya tenía cierta habilidad para el dibujo en 1854, dado que aparece matriculado a partir de ese año en todos los cursos hasta 1861. Concretamente, estuvo en la "Clase de Principios de Dibujo" impartida por Vicente Gimeno en 1854; en la "Clase de Estremos" del profesor José Castellano y Peréa en 1855; en la "Clase de Figuras" donde el "Regente del Estudio" era Inocencio Borghini en 1856; en la "Sala del Natural" del profesor Juan Antonio de Ribera en 1857; y en "Colorido y Composición" en 1859, enseñada por Federico de Madrazo, donde recibió las notas de "Sobresaliente" en los exámenes y "Bueno" en los ejercicios

11 CABALLERO 1919, *ibid*, pp. 29, 131 y 190. Ana era Ana Carreño (m. Sevilla 1876), hermana de Teresa; la suegra era María del Carmen Manuel de Villena Porlier y Segueira (La Habana 1781- Sevilla 1857).

12 DÍEZ 1994, *op. cit.* en la n. 4 *supra,* pp. 462, 464 y 466; las tres obras están en paradero desconocido.

13 Agenda de bolsillo de F. de Madrazo para 1856; ésta y las demás transcripciones de las agendas citadas *infra* fueron generosamente enviadas a la autora por Carlos González López, 03.06.06. El "retratito", probablemente un pequeño dibujo sin importancia, está en paradero desconocido.

14 AVM, EMPADRONAMIENTO 1854, Estadística, sig: 2-10-5; Archivo General del Tribunal de Cuentas [AGTC], "Tribunal de Cuentas del Reino, ESCALAFÓN general de los empleados… Libro 2º".

15 AHN, Universidades, leg. 3892, exp. 19.

16 *EL INSEPARABLE para 1864…* Año tercero, Madrid, 1864, p. 137.

prácticos[17]. Parece que nos hallamos ante una situación clásica en que el padre quiso que su hijo estudiase para abogado –profesión respetable, lucrativa y segura en la sociedad de la alta burguesía donde él se movía– mientras que el joven quería ser pintor.

Bien documentada está la presencia del aspirante a artista en el estudio particular de Federico -"verdadero maestro de toda la juventud de entonces[18]"- durante sus años de aprendizaje, igual que su participación con un cuadro en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, siendo todavía un estudiante de 19 años. En la agenda de bolsillo de Federico correspondiente a 1856, el joven Díaz aparece varias veces: el 2 de enero el maestro va al estudio de Murillo con Díaz; el 15 del mismo mes se reúnen Díaz, Murillo, Juan de Barroeta, José Cañaveral y Valentín Carderera en el estudio de Madrazo; el 1 de junio Federico apunta "Han venido Díaz y Raimundo Ballesteros"; y el 5 de agosto escoge con Díaz un abanico para su hija Mimí (Luisa de Madrazo Garreta)[19]. En efecto, cuando en el 20 de mayo de 1856, la Reina inauguró la exposición en el Ministerio de Fomento (antiguo Convento de la Trinidad), Díaz era reconocido en el catálogo como discípulo de Federico. El cuadro suyo expuesto, el primero de que tenemos noticia, *Retrato de cuerpo entero del Sr. D.J.G. en traje de griego albanés*, estuvo colgado en la "3ª Galería", y había sido seleccionado por un comité organizador en el que figuraban nada menos que tres de los poderosos Madrazo: José, Federico y Pedro[20].

Díaz Carreño no participó en las dos siguientes exposiciones nacionales de 1858 y 1860; está claro que continuó sus estudios artísticos hasta 1861 y que siguió residiendo con sus padres y hermana en Greda 7, donde se pagaban 600 reales al mes de alquiler, y que el sueldo del padre -24.000 reales anuales- era suficiente para sufragar los gastos de la familia[21]. El joven mantenía el contacto con su admirado Federico: el 22 de junio de 1860 asisten juntos al funeral del Académico de San Fernando, Juan Antonio de Ribera (1779-1860), y el 3 de julio Madrazo despide "a Paco Díaz, que ha salido a París por Alicante". Ésta es la única noticia que tenemos de este viaje, pero en septiembre ya estaba de vuelta en Madrid: la noche del 24, con los pintores Vicente Poleró y Pedro Sánchez, pasó por la casa de Federico, y en la del 6 de noviembre, visitó al maestro junto con Valeriano Domínguez Bécquer y Joaquín Espalter[22].

Desde luego, Díaz Carreño seguía pintando: hay noticias de un *San Vicente de Paul amparando los huerfanos* que según la prensa iba a figurar en la Exposicion Nacional de 1862, pero que no aparece en el catálogo del certamen[23]. En cambio sí mostró cuatro obras catalogadas y colgadas

---

17 Archivo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARASF] "Secretaría. Enseñanza. Matrículas 1854-1857", leg. 55-2/5, ff. 11, 12, 16; Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes [AHFBA], U. Complutense de Madrid, "Libro de Matrículas. Escuela Superior de Pintura…Cursos de 1857-1858 hasta 1864-1865", caja 174-1, letra "D", ff 43-44; caja 175-2, f. 1; caja 175-14, letra "D", f. 5; caja 123. A partir de 1857, esta escuela "se encargó de las enseñanzas que habían estado á cargo de la Real Academia de San Fernando" ( *INSEPARABLE* 1864, *ibid,* p. 140).

18 RICO, M., *Recuerdos de mi vida*, Madrid, 1906, p. 17.

19 Agenda de bolsillo de F. de Madrazo para 1856; véase la n. 13 *supra*.

20 *CATÁLOGO…Exposición General de Bellas Artes…*, Madrid, 1856, p. 11, nº 40 y p. 42; "BELLAS Artes", *La Ilustración*, t. VIII, nº 278, 26.V.1856, p. 208; cuadro en paradero desconocido. Véase GUTIÉRREZ Burón, J., "Los Madrazo y las Exposiciones Nacionales", *Villa de Madrid*, XXIII:83,1985-I, p. 35; GUTIÉRREZ Burón, J., *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el Siglo XIX*, 2 tomos, Madrid (U. Complutense), 1987; y PANTORBA, B. de, *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes Celebradas en España*, Madrid, 1948, p. 59.

21 ESCALAFÓN, AGTC, *op. cit.* en la n. 14 *supra*; Díaz Adriaensens se jubiló en octubre de 1864 con el mismo sueldo; AVM, EMPADRONAMIENTO 1867, Estadística, sig. 5-302-2. Durante este período, José de Madrazo (y a continuación Federico) ganaba 30.000 reales anuales como Primer Pintor de Cámara y Director del Real Museo (DE MIGUEL Egea, P., "Juan Antonio de Ribera…", *Boletín del Museo del Prado*, III:7, 1982, p.40).

22 Agenda de bolsillo de F. de Madrazo para 1860; véase la n. 13 *supra*.

23 "VARIEDADES", *Boletín de El Arte en España*, nº VII, 30.VIII.1862, p. 28. Después de 1866 este cuadro pasó a la Iglesia del Colegio de las Escuelas Pías de Granada (GÓMEZ Moreno, M., *Guía de Granada*, 2 tomos, Granada, 1892, t. I, p. 233).

en la "Sala XI": *La Sacra Familia descansando en la huida a Egipto*, *Tres muchachos segadores sacándose una espina*, y *Dos retratos*. Se puede decir que consiguió un cierto éxito, dado que de entre los cientos de participantes y obras, Pedro de Madrazo señaló en la prensa *La Sacra Familia*, con el comentario de que se trataba de un "joven artista de esperanzas[24]". Claro, Francisco de Paula tenía cierta ventaja al ser no sólo ¡discípulo del hermano de Pedro y amigo de toda la familia, sino ahijado de Fernán! Sin embargo, cuando se inauguró esa muestra el 10 de octubre, Díaz no se hallaba en Madrid, sino en Roma, donde se encontraba desde julio, dado que el gran logro de 1862 para el "joven artista" fue la concesión por parte de Isabel II de una beca para estudiar allí durante dos años.

Las primeras noticias de esta sorprendente subvención a título personal de la Reina aparecen en dos cartas fechadas en abril y mayo de un muy alterado Federico a su hijo Raimundo (1841-1920): "¿Sabes quién ha sacado por Palacio, una pensión para Roma y por 2 años? –¡Paco Díaz!…es un secreto y nada me han dicho todavía– ¡son muchos *mamarrachos* los *Diazes*!"; y "…el célebre Paco Díaz…¿sabes que va a Roma? creo que ha sacado una pensión por dos años, ¡de Palacio!…¿qué me dices? Me ha dicho Juanito que le va a preguntar al mamarracho de su padre si en vista de las dos carreras de su hijo va éste pensionado para estudiar la pintura o la abogacía[25]". Estos sarcasmos y el tono despectivo del distinguido primer Pintor de Cámara, Director del Museo del Prado, Académico de San Fernando y Vice-Director de la Escuela Superior de Pintura, a quien obviamente se ha saltado su autoridad, son algo más comprensibles a la luz de la triste situación económica de la Escuela. En la "Junta de Señores Profesores" del 6 de julio de 1862 se lamenta "…la imposibilidad en que se encuentra la Escuela de dar premios materiales" a los "alumnos...que por sus adelantos y según sus notas les tiene prometidos[26]". Así que Díaz Carreño, quien jamás consiguió ni siquiera una "mención honorífica" mientras estudiaba en la Escuela, ahora ha obtenido del bolsillo particular de la Soberana, a todas luces como consecuencia del favoritismo, el anhelado galardón romano. Dada la furia con que Federico ataca a Díaz padre en las citadas y otras cartas del mismo año[27], es razonable suponer que el funcionario de Hacienda había sido el intrigante en la Corte que había conseguido esta dádiva para su hijo saltándose cualquier competición académica, amén del poder omnipotente de los Madrazo, de los que Federico ejercía de virtual dictador de las bellas artes.

Como sólo cabe suponer lo que debieron ser las maniobras en Palacio, mencionaremos únicamente dos indicios de una posible relación de confianza entre la Reina y el empleado público, sin olvidar que Cecilia Böhl también pudo haber intervenido en la obtención de esta inesperada gratificación para el hijo de su viejo amigo. Que la recomendación pudo llegar por vía paterna parece quedar confirmado con la afirmación de que el progenitor había sido "Secretario honorario de S.M.[28]" y en su nombramiento como "Caballero…de la Real y distinguida Orden de Carlos tercero", con derecho a llevar la cruz de la Orden[29], el 27 de enero de 1863, mientras su hijo disfrutaba

---

24 *CATÁLOGO…Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*…, Madrid, 1862, p. 14, núms. 47-49. MADRAZO, P. de, "Bellas Artes. Paradojas sobre la Exposición de Madrid. Pintura II", *Revista Española*, t. III, nº 14,1.XI.1862, p. 101. Las obras expuestas están en paradero desconocido.

25 MADRAZO, F. de, *Epistolario*, ed. de J. L. Díez, 2 tomos, Madrid, 1994, t. II, pp. 594-597, cartas 254 y 255. "Juanito" es el arquitecto Juan de Madrazo y Küntz (1829-1880), hermano de Federico.

26 "LIBRO de Actas de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado 1857-1881", AHFBA, caja 176-1, ff. 48v y 52.

27 MADRAZO 1994, *op. cit.* en la n. 25 *supra*, t. II, pp. 600-606, cartas 257-259.

28 Parroquia de San Sebastián, Madrid, Archivo, LIBRO de Difuntos 52 (1872-1875), f. 334, CERTIFICADO de difunción de F. de P. Díaz Adriaensens, 10.IV.1875. Agradezco al párroco D. Matías Fernández García su amable ayuda.

29 AHN, Estado, leg. 7.403[1], exp. 102. Federico recibió la misma condecoración en 1840 (DE MIGUEL 1982, *op. cit* en la n. 21 *supra*, p. 37). En el *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884*, Madrid, 1884, p. 39, Díaz Carreño indica que es "caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III", pero en los índices de esta Orden sólo figura el padre.

de la beca romana. Se desconoce la cantidad del stipendio, pero sí se sabe que Díaz salió de Madrid en torno al 24 de junio, y que visitó los museos de Florencia antes de instalarse en la Ciudad Eterna[30]. Un dato singular de su estancia romana es que este pintor extranjero de 25 años y completamente desconocido, consiguió retratar a Pío IX (1792-1878). Está clarísimo que se trata de otra forma de mediación –o "regalo"– de Isabel II, quien tenía muy buenas relaciones con el papa, carteándose frecuentemente con él y entregándole grandes sumas de dinero[31]. Ese retrato estuvo colgado en la Exposición Nacional de 1866, donde fue censurado en la prensa por José García: "Frío de color, no por lo blanco de su ropaje, sino por falta de contraste en el claro-oscuro, nos deja no poco que desear, por mas condiciones de parecido que tenga"; pero aprobado por Francisco Mª Tubino (1833-1888), crítico de arte y gran amigo de Fernán: "…retratos…dignos de mención especial…el retrato de Pío IX pintado por el Sr. Díaz Carreño[32]". Desgraciadamente, el cuadro está en paradero desconocido, igual que las cartas intercambiadas entre padre e hijo.

A su vuelta a Madrid en 1864, Díaz trajo consigo un lienzo enorme en el que en vez de pintar algún tema romano, había plasmado una escena de la historia española. De manera calculada, escogió un tema relacionado con la gloriosa predecesora homónima de su benefactora, tan de moda durante el reinado de Isabel II[33]. La *Primera entrevista de los Principes D.ª Isabel de Castilla y D. Fernando de Aragon* (Fig. 1) figuró en la "Sala 5ª" de la Exposición Nacional de 1864[34], y fue adquirido por Isabel II por la nada desdeñable suma de 30.000 reales, aunque según el único documento de pago conservado, el artista sólo recibió la mitad: "Administración General de la Real Casa y Patrimonio. Líbrese de órden de S.M. á favor de D. Francisco de P. Díaz Carreño la cantidad de quince mil R.s vñ. en concepto de á cuenta de treinta mil, importe del cuadro que ha pintado que representa la 1.ª entrevista de los Reyes Católicos. Palacio 8 de Abril de 1865[35]". Este cuadro, junto con su *Ciocciara á la ventana, tipo napolitano*, le valieron una "Medalla de 3ª clase[36]", la primera que ganó en las Nacionales. Cabe señalar que en el jurado se hallaban Eugenio de Ochoa y Federico.

La segunda y última vez que Díaz mereció una medalla, también de "3ª Clase", y en la Exposición de 1866, Federico, Luis y Juan de Madrazo estaban en el jurado, y lo recibió por el cuadro que más comentarios periodísticos logró en toda su carrera: *Francisca de Rimini* [37](fig. 2). Francisco Mª Tubino escribe la nota más positiva: "… es un buen cuadro, aunque no todo está pintado

30 MADRAZO 1994, *op. cit.* en la n. 25 *supra*, t. II, pp. 598-601, cartas 256 y 257.

31 ARAH, "Correspondencia de Pío IX e Isabel II", leg. XI, sig: 9/6950.

32 CATÁLOGO *de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, Madrid, 1867, p. 22, nº 102; inaugurada el 25.I.1867; GARCÍA, J., *Las Bellas Artes en España.1866,* Madrid, 1867, p. 91; TUBINO, F. Mª, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Revista de Bellas Artes*, nº 23, 10.III.1867, p. 177.

33 Véase GÜELL y Renté, J., *Paralelo entre las Reinas Católicas doña Isabel Iª y doña Isabel IIª*, París, 1858; REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 227; REYERO, C., *La Pintura de Historia en España*, Madrid, 1989, pp. 29,142 y 212; y DÍEZ. J.L., "Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX", en AA.VV., *Isabel la Católica y el Arte*, Madrid, 2006, pp. 97-124.

34 *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid, 1864, pp. 17-18, nº 81; inaugurada el 13.XII.1864.

35 Archivo General de Palacio [AGP], Sección Administrativa, Bellas Artes, Pintura, leg. 39, exp. 114. Véase REYERO, C., "Isabel II y la Pintura de Historia", *Reales Sitios*, XXVIII:107, 1991, pp. 32 y 36.

36 *EXPOSICIÓN Nacional de Bellas Artes de 1864. Relación de los artistas que han obtenido premios y menciones honoríficas*, Madrid, 1865, p. 7. El núm. 82 del *CATÁLOGO* de 1864, *Ciocciara á la ventana*, fue adquirido para el Real Museo por R.O. del 24.II.1865, en 2.000 reales; depositado por R.O. desde 1901 en la Audiencia Territorial de Albacete, está sin localizar (*MUSEO del Prado. Inventario General de Pinturas. III…,* Madrid, 1996, p. 39, nº 128). El tercer cuadro de Díaz, *Ciocciara en la fuente* (nº 83), está en paradero desconocido.

37 CATÁLOGO 1867, *op. cit.* en la n. 32 *supra*, p. 21, nº 101; el tercer cuadro de Díaz, *Una niña vendiendo flores* (p. 22, nº 103), está en paradero desconocido.

Figura 1. F. de P. Díaz Carreño, *Primera entrevista de los Principes D.ª Isabel de Castilla* y *D. Fernando de Aragón,* 1864, o/l, 238 x 430 cm. Patrimonio Nacional, inv. nº 10033822, Colegio Mayor Mª Cristina, claustro principal, El Escorial. ©Patrimonio Nacional.

con la misma inspiración y el propio esmero…Nadie, sin embargo, negará al Sr. Díaz Carreño entusiasmo artístico, dominio de la ejecucion y cualidades de pintor inteligente y estudioso[38]". Un crítico anónimo fue menos generoso: "…Perdonaremos al Sr. Carreño las dimensiones de su cuadro de género, y le perdonaremos también sus muchas faltas de dibujo…pero no le perdonaremos…la figura desairada del esposo, tan desgraciado durante su vida como en manos del Sr. Díaz Carreño[39]". José García resultó ser el crítico más prolijo: "…Dante ha escrito con la pluma un cuadro: el señor Díaz Carreño, al copiarlo, lo ha desvirtuado… La figura del amante de Francisca…es felicísima de contorno y de colorido…Consideramos…demasiado adelantada la acción del personaje que se halla en medio de la distancia…Por lo demás, este artista ha adelantado no poco desde la anterior Exposición…si no en ese juicio reflexivo que debe presidir al pensamiento de una obra de arte, á lo menos en las condiciones de colorido, antes frio y que ya posee, y en esa belleza de ejecución tan fascinadora, que solo se aprende cuando nace del alma y se desarrolla con el estudio de los grandes modelos[40]". El cuadro fue adquirido por Real Orden del 3 de mayo de 1867 en 1.000 escudos y sigue siendo propiedad del Museo del Prado[41].

A pesar del interés de los críticos, de la venta de sus lienzos al gobierno y de ganar medallas como artista, en los Empadronamientos madrileños Díaz Carreño figura como de "Profesión abogado",

38 TUBINO, F. Mª, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *Revista de Bellas Artes*, nº 24, 17.III.1867, p. 186.
39 OSSORIO 1883, *op. cit.* en la n. 1 *supra*, p. 181.
40 GARCÍA 1867, *op. cit.* en la n. 32 *supra*, pp. 88-91.
41 MUSEO 1996, *op. cit.* en la n. 36 *supra*, p. 64, nº 214.

Figura 2. F. de P. Díaz Carreño, *Francisca de Rimini,* 1865, o/l, 284 x 224 cm. Museo del Prado, inv, nº 5492, depositado desde 1900 en el Museo Municipal de Stª Cruz de Tenerife. ©Museo del Prado.

Figura 3. F. de P. Díaz Carreño, *Mª del Carmen MacKenna y Zaragoza,* f/f 1871, o/l, 122 x 90 cm. Colección particular.

hasta por lo menos la muerte de su padre. Sin embargo, no ha sido posible verificar si realmente ejerció esta profesión. Aunque en la edición de la *Enciclopedia Universal* de 1915 se incluye el dato biográfico de que "fué abogado del Ilustre Colegio de Madrid", desde el Archivo Histórico del ICAM insisten rotundamente en que él no está entre los colegiados numerados[42]. Algunos de sus descendientes creen que trabajó en un banco, pero tampoco ha sido posible confirmar esta noticia[43]. Si realmente fue empleado bancario, debió ser en algún momento comprendido entre aproximadamente 1865 y 1879, porque a partir del censo de 1880 su profesión es la de "Profesor de Escuela de Artes y Oficios[44]". ¿En qué banco pudo haber trabajado? En la misma calle de la Greda había en 1863 dos entidades bancarias: "Tapia Bayo y Compañía" en el número 9, y "Cahen" en el número 24[45]; y el influyente malagueño José de

[42] *ENCICLOPEDIA*, *op. cit.* en la n. 1 *supra*; correo-e del ICAM, 11.X.2005.

[43] Conversación, 18.VIII.2005, con Carmen y Dolores Matesanz Díaz, nietas del artista por parte de su hija Antonia.

[44] AVM, EMPADRONAMIENTO 1.XII.1880, Estadística, sig: 9-144-3. La Escuela estuvo situada en la c/ Atocha 14, en el desaparecido convento de la Trinidad. En 1893 Díaz era "ayudante numerario" de "Dibujo de adorno y figura" (APARICIO, E., *Escuela Central de Artes y Oficios. Memoria leída por el director… inauguración del Curso de 1893 a 1894,* Madrid, 1893, p. 32).

[45] *EL INSEPARABLE para 1863…* Año segundo, Madrid, 1862, pp. 85-86.

Salamanca (1811-1883), operaba de banquero ya desde el paseo de Recoletos, aunque no fundó el Banco Hipotecario hasta 1872[46].

Desde luego, una conexión entre Díaz y Salamanca es perfectamente factible. Por el lado de los Madrazo, Federico estuvo en contacto con el inversionista desde por lo menos 1860, cuando éste empezó a comprar cuadros de la colección de su recientemente fallecido padre, como demuestran los apuntes de su agenda: 2 de julio –"casa de mamá donde ha ido Salamanca a ver los cuadros"; y en 1865, va a casa de Salamanca los días 8 y 18 de octubre[47]. Por el lado Díaz Adriaensens, tan aficionado a los manejos cortesanos, él debió conocer al andaluz en el Ministerio de Hacienda, donde Salamanca fue Ministro en 1847, y desde luego en Palacio, donde Salamanca colaboró en los proyectos de Isabel II. A falta de documentos que lo demuestren, la posibilidad de que Díaz hijo trabajase algunos años con el banquero marqués de Salamanca ha de quedar en mera hipótesis.

Lo que ha sido posible documentar es el matrimonio del artista a los 36 años, el 23 de mayo de 1872, con la joven Mª del Carmen MacKenna y Zaragoza (n. Madrid 25.VII.1853) -miembro de una distinguida familia de militares irlandeses al servicio de la corona española desde el siglo XVIII- en la iglesia madrileña de San Martín[48]. De nuevo, parece que el inicio de este enlace socialmente correcto surge de los contactos palaciegos del padre del pintor. Éste debió de conocer en la Corte al tío de la novia, el Mariscal de Campo José Ramón MacKenna y Muñoz (1814-1878), nombrado por Real Decreto del 30 de marzo de 1862 "segundo Comandante del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos" y por Real Decreto del 13 de mayo de 1862 "Gentilhombre de Cámara con ejercicio[49]". Es más, Fernán le había conocido en Sevilla en agosto de 1861, cuando estuvo destinado allí en calidad de segundo Cabo de Andalucía[50]; y como era de esperar, el "General MacKenna" actuó de testigo en la boda de su sobrina. El padre de la novia había sido el Teniente de Caballería Fernando MacKenna y Muñoz (1826-1856), quien dejó huérfanos a cuatro hijos de corta edad cuando murió con sólo 30 años[51]. La tía paterna de la novia, Amparo MacKenna y Muñoz (m. 1899), había trabajado en Palacio como azafata de la Infanta Isabel entre 1854 y 1857[52]. La madre de la novia, Mª del Pilar Zaragoza y Amar (n. 1830), también descendía de una familia militar[53], así que aunque no rica, la chica era respetable –y atractiva–, a juzgar por el retrato que de ella pintó su novio.

Firmado y fechado el año anterior a la boda, el bello retrato "tipo Federico" de Mª del Carmen vestida de invierno en terciopelo marrón (Fig. 3), quizá fue uno de los cuatro retratos obra de Díaz expuestos en la Exposición Nacional de 1871[54], y muy admirados por los críticos. Tubino, siempre un amigo, apunta: "Tiene Díaz Carreño tres lienzos buenos…el segundo, que representa á una joven, es muy bonito. ¡Qué dibujo tan correcto! ¡Qué expresión tan delicada! ¡Qué idealidad al

46 Véase LACOMBA, J. A. y RUIZ, G. *Una Historia del Banco Hipotecario de España (1872-1986)*, Madrid, 1990.

47 Agendas de bolsillo de F. de Madrazo para 1860 y 1865; véase la n. 13 *supra*.

48 Archivo Histórico Diocesano, Madrid, San Martín-Libro 153 = LIBRO 49 de Matrimonios (1.I.1871-21.VI.1875), ff. 83v-84.

49 GACETA de Madrid, CCI:92, 2.IV.1862; AGP, Personal, caja 602, exp. 39.

50 CABALLERO 1912, *op. cit.* en la n. 4 *supra*, p. 227.

51 AGP Personal, caja 3642, exp. 2; Personal, caja 2699, exp. 32.

52 AGP, Personal, caja 602, exp. 38.

53 Su padre era Tiburcio Zaragoza, Mariscal de Campo, Comandante General de la provincia de Toledo en 1849. Se casó con Fernando MacKenna en Toledo el 8.I.1849. Ella consiguió pensiones de 188 escudos para sus hijas Blanca (n. Toledo 1850) y Carmen "mientras permanezcan solteras" por R.O. del 15.XI.1859 (Archivo General Militar de Segovia, sig: 1ª, 1694; agradezco a D. Javier Puente el envío de las fotocopias de esta documentación, 19.I.2006).

54 *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871*, Madrid, 1871, p. 37, núms. 101-104. Como era habitual, las personas vivas retratadas no estaban identificadas (véase DÍEZ 2004, *op. cit.* en la n. 9 *supra*, p. 335).

lado de tanto realismo!", mientras que José Mª Domenech indica: "…retratos…del señor Carreño…[tienen] más vida y aun más arte…á pesar de cuanto digan en contra pretendidos *puristas*….[55]". Aunque el artista fue "propuesto" para una condecoración –la Cruz de la recién creada Orden civil de Mª Victoria, en honor a la esposa del rey Amadeo I de Saboya[56]– y hacia 1875 retrató al nuevo monarca Alfonso XII para la Dirección General de Rentas Estancadas[57], ésta fue la última Nacional en que participió hasta 1884, posiblemente porque estaba demasiado ocupado intentando ganarse la vida para su creciente familia.

El nuevo matrimonio se instaló en el piso paterno de la calle de la Greda[58], donde al año de la boda Francisco empieza a cargarse de hijos, con el nacimiento de Fernando, el 12 de mayo de 1873, acontecimiento relatado por el flamante abuelo en carta a Fernán: "Díaz me escribe que su nuera dió a luz en el término de dos horas un hermoso y robusto infante[59]". El segundo hijo, Alfonso, nació el 24 de marzo de 1875[60], unas dos semanas antes de la muerte del abuelo. Díaz Adriaensens mantuvo su antigua amistad tanto con Fernán como con los Madrazo hasta el final: Federico visitó a la apenada familia tres veces: 9 de abril de 1875, "…Antes de comer à casa de Díaz (q.$^{e}$ ha muerto anoche)"; 10 de abril, "…Antes de comer, con Rosa à casa de Díaz, visita de pésame por la muerte de éste"; 14 de abril, "…p$^{r}$ la tarde…he ido à casa del pobre Díaz (q.e.e.q)[61]".

Con la muerte de Díaz padre, el hijo se independizó de "las Teresas Carreño[62]" y empezó a alquilar una serie de pisos en el deseable y nuevo barrio de Salamanca, donde comenzaron las estrecheces económicas. La muerte del padre supone la pérdida de los apoyos social y económico de los que había gozado nuestro pintor y el comienzo de su caida social. La frecuencia con que cambiaron de domicilio es una señal de estas dificultades: en el Padrón del 20 de agosto de 1875 ya no hay ningún Díaz en Greda[63]; no hay constancia de dónde residieron entre 1875 y 1880. Las siguientes direcciones y fechas son las documentadas para el pintor y su familia: en 1880 están en la c/Villanueva, 5, donde pagan 100 pesetas al mes; en 1887 viven en la c/Goya, 9; en 1890 están en la c/Monte Esquinza, 11; entre 1895 y 1897 viven en la c/Hermosilla, 4, donde pagan 80 pesetas al mes[64]. Durante todo ese tiempo siguieron naciendo hijos: Carlos en 1880, María en 1882,

---

55 TUBINO, F. Mª, *El Arte y los Artistas Contemporáneos en la Península*, Madrid, 1871, pp. 215-216; DOMENECH, J. Mª, "Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1871, II", *La Esperanza*, año 28, nº 8.275, 7.XI.1871, p. 3, cols. 3-4.

56 Oficialmente sólo había premios, así que Manuel Cañete (1822-1891) llama esta condecoración una "limosna" (CAÑETE, M., "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Tiempo*, nº 653, 13.XII.1871, p. 1). La Orden fue suprimida por decreto de la República el 7.V.1873 (GACETA de Madrid, CCXII:128, 8.V.1873, tomo II, p. 347).

57 OSSORIO, *op. cit.* en la n. 1 *supra*, p. 181; en paradero desconocido.

58 AVM, EMPADRONAMIENTO 15.XII.1872, Estadística, sig: 6-432-4; EMPADRONAMIENTO 1.XII.1874, Estadística, sig: 7-201-13.

59 Parroquia de San Sebastián, Madrid, LIBRO de Bautismos nº 91 (1872-1874), f. 155v; MONTOTO, S., ed., *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid, 1961, p. 364, carta del 16.V.1873. El 15.I.1873, ella había escrito: "…Díaz envió a su cuñada Ana Carreño un tabaco exquisito…" (*ibid*, p. 361).

60 AVM, EMPADRONAMIENTO 1882, Estadística sig: 9-441-2. Alfonso expuso en la Nacional de 1892 (GUTIÉRREZ 1987, *op. cit.* en la n. 20 *supra*, p. 1189); Fernando estudió en la "Escuela Especial de Pintura Escultura y Grabado", expuso en la Nacional de 1897, y se marchó en 1913 a Puerto Rico, donde enseñó hasta 1935 (AHFBA, caja 137, solicitud del 26.IX.1890; *CATÁLOGO de la Exposición General de Bellas Artes 1897*, Madrid, 1897, pp. 47-48).

61 Facsímil de la agenda de Federico para 1875 en GONZÁLEZ López, C., et al, *Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894)*, cat. expo., Cajalón, Zaragoza, 1995, pp. 78-79.

62 Frase de Fernán en carta de 7.X.1876: "Las Teresas Carreño han pasado por aquí… habiéndose gastado en el viaje la famosa herencia de Anita…" (CABALLERO 1919, p. 360, *op. cit.* en la n. 10 *supra*).

63 AVM, EMPADRONAMIENTO 1875, Estadística, sig: 7-367-13.

64 AVM, EMPADRONAMIENTO 1880, *op. cit* en la n. 44 *supra*; EMPADRONAMIENTO 1.XII.1882, Estadística, sig: 9-441-2; *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Madrid, 1887, p. 59; *CATÁLOGO de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890, p. 54; AVM, PADRÓN 1895, Libro 250, hoja 73815.

Francisco en 1885 y Antonia en 1892, pero su sueldo anual de profesor de dibujo continuó siendo de 1.500 pesetas hasta 1900, cuando se dobló a 3.000 anuales. En el censo de 1882 su suegra, Pilar Zaragoza y Amar, reside con ellos y aporta una pensión de 2.500 pesetas anuales, verosímilmente una gran ayuda para la familia[65].

Está claro que el artista tenía que aumentar su renta, y lo hizo principalmente vendiendo pequeños cuadros costumbristas y copias de maestros antiguos hechas en el Museo del Prado[66]. Otra fuente de ingresos fueron sus dibujos, acuarelas y litografías científicas[67], y es posible que en el taller de Federico, participara en la ejecución de algunas de las réplicas de los retratos oficiales hechos por éste[68]. Consiguió exponer en las Nacionales de 1884, 1887, 1890, 1892, 1895, y 1897, pero nunca ganó otro premio, a pesar de la adquisición por el gobierno de varios de los cuadros expuestos (*Tipo de Maja*, adquirido por R.O. del 25.VI.1884 en 750 pesetas; *Ausencia*, adquirido por R.O. del 13.VII.1886 en 2.250 pesetas; *Posición probable del globo antes del diluvio*, adquirido en 1890 por 1.500 pesetas)[69]. La evidente tristeza de sus últimos años queda reflejada en el incidente del robo de su copia del *Menipo* de Velázquez depositada en la sala de ventas de copias del museo, en cuyo atestado se le cita diciendo que "no podía ir a casa sin dinero[70]".

En julio de 1899 la familia había cambiado nuevamente de domicilio, y ahora residía en la c/Marqués de Villamagna, 2-triplicado, donde pagaba 80 pesetas mensuales de alquiler[71]. Allí murió el artista a causa de una cirrosis hepática el 16 noviembre de 1903, teniendo que ser enterrado en la tumba de su madre en el Cementerio Sacramental de San Justo[72]. Su viuda y cinco de sus hijos se mudaron a la c/Núñez de Balboa, 17, el 12 de junio de 1904[73], pero ya no residían allí en el siguiente Padrón de diciembre de 1905. El certificado de defunción indica que era "profesor", y en los padrones realizados entre 1867 y 1874 figura como "abogado"; sin embargo, en la lápida de su tumba, sólo aparece inscrita, con letras mayúsculas, la palabra "PINTOR".

Si bien está claro que Francisco de Paula Díaz y Carreño (Fig. 4) no fue un gran artista, también lo está que es necesario investigar y documentar a los artistas españoles del siglo XIX y su entorno social, antes de que pase más tiempo y resulte aún más difícil encontrar testimonios de su vida y su obra. Por desgracia, la vida de la mayoría de los artistas, a pesar del talento y de las buenas intenciones –y en el caso de nuestro pintor del apoyo real en sus inicios- no se compone de grandes triunfos. Al contrario, a lo largo de los siglos los grandes nombres pueden cifrarse en unos cientos, mientras que los artistas anónimos o casi desconocidos se pueden contar por cientos de miles. Quizás a fin de cuentas Francisco de Paula hubiera estado de acuerdo con el juicio de su madrina Fernán, quien en diciembre de 1862 escribió: "La pintura en este país es una triste carrera:

---

65 AVM, PADRÓN 1895, *ibid*.

66 Está registrado como copista con el nº 19, el 7 de abril de 1869 ("Registro de Copiantes, desde el 18.III.1864 > 18.X.1873", Archivo del M. del Prado [AMP], L-36); y Ossorio 1883, *op. cit.* en la n. 1 *supra*, p. 181. Copió cuadros de Murillo, Velázquez, Rubens, Van Dyck, Correggio, Teniers, Rafael, Goya.

67 LÓPEZ-OCÓN, L., "El Viaje Americano de Jiménez de la Espada…", *Estudios Avanzados Inter@ctivos*, texto en http://lauca.usach.cl/revistaidea/html, 2006, pp. 17-19.

68 Seguía en contacto con Federico; fue uno de los 8 hombres que en 1894 llevaron su féretro a hombros (GONZÁLEZ 1981, *op. cit.* en la n. 4 *supra*, p. 119).

69 *MUSEO* 1996, *op. cit.* en la n. 36 *supra*, pp. 169, 195 y 287, núms. 619, 713 y 1095 (M. del Prado núms. P-5713, P-4029 y P-5574).

70 AMP, caja 362, nº 11; documentos de julio de 1899.

71 AMP, *ibid.*; AVM, PADRÓN 1900, Libro 123, hoja 77810.

72 Archivo de la Parroquia de la Concepción de Nrª Srª, Madrid, LIBRO de Defunciones nº 6, f. 46, nº 136. La sepultura es el nº 1909, patio de adultos, 1ª Sección de Stª Gertrudis. Agradezco al párroco D. Antonio José Díe López su amable ayuda.

73 Según anotación en el PADRÓN 1900, *op. cit.* en la n. 71 supra.

Figura 4. Anónino, *Francisco de Paula Díaz y Carreño*, h. 1880, fotografía, Colección Castellanos, inv. nº ER 523-165 v.8, Biblioteca Nacional, Madrid.

no obstante, en ella, como en todas, hay quien la sigue con suerte y quien la sigue con perenne desgracia…[74]".

Por la ayuda desinteresada que me prestaron para resolver distintas cuestiones, doy sinceras gracias a:

Mercedes Águeda, Mª Paz Aguiló, Isabel Argerich, Enrique Arias Anglés, Esmeralda Arnáez, Rocío Arnáez, José Victor Arroyo Martín, Pedro Balodis Matesanz, Pilar Benito, Soledad Cases, Antonio José Díe López, Antonio Fernández Estévez, Matías Fernández García, Carlos González López, Antonio Grande, Andrés Gutiérrez, José Manuel de la Mano, Carmen Matesanz Díaz, Dolores Matesanz Díaz, Felicitas Martínez, Emir Moreno, Priscilla Muller, Esperanza Navarrete, Carmen Noguero Galilea, Mercedes Orihuela, Isabel Ortega, Javier Parra, Javier Puente, Rosario Sánchez, Mª Luisa Tárraga, Carlos Teixidor, Ana Utrera Estéban, Ángeles Vian Herrero y Juan Antonio Yeves.

[74] CABALLERO 1912, *op. cit.* en la n. 4 *supra*, p. 252.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# EL ROSTRO DEL PODER: RETRATOS DE INDIANOS, BURGUESES Y LINAJES MONTAÑESES (1844-1919)

LUIS SAZATORNIL RUIZ
Universidad de Cantabria

"¿Qué es el éxito?", se preguntaba Tom Buddenbrook, el protagonista de la primera obra maestra de Thomas Mann, publicada en 1901. Es –explica– "Una fuerza, una prudencia y una aptitud enigmática, indefinible…; la conciencia de imprimir un impulso al movimiento de la vida con la propia personalidad…; la fe en la docilidad de la vida a nuestros mandatos…". Mann, a través del magistral retrato de las sucesivas generaciones de *Los Buddenbrook*, ilustra el éxito, decadencia y extinción de esta familia de la alta burguesía alemana, que sirve para analizar minuciosamente la sociedad burguesa en toda su complejidad ideológica, social y cultural. Sustenta su análisis en dos de los grandes argumentos que a lo largo del siglo XX serán lugares comunes en el análisis del capitalismo: la aceptación del concepto (calvinista) de éxito material como justificación del itinerario vital (esa relación entre ética protestante y espíritu del capitalismo que Max Weber analizará en detalle en su obra del mismo título publicada como la de Mann en 1901) y la idea de desgaste generacional en las familias capitalistas, pues el éxito debe sujetarse "fuertemente, con tesón" dado que "En cuanto aquí dentro empieza a aflojarse algo, a soltarse, a fatigarse, ya todo a nuestro alrededor se resiste, se rebela, se sustrae a nuestra influencia"[1].

Guardando las oportunas distancias, el esquema –simple en realidad, aunque con notables aristas– es perfectamente aplicable a ciertas familias indianas y burguesas españolas de la misma época. De hecho, el éxito en la España finisecular –cuando llega– discurre por unos cauces no muy alejados de los señalados por Mann y, tras la definitiva consolidación de ciertos logros materiales, los intereses comienzan a desplazarse hacia una diferenciación social que puede restar eficacia a la actividad económica –aunque también abre otras puertas– y suele intensificarse con el relevo generacional.

Algunos ejemplos relevantes pueden servir para establecer este paralelo, estudiando la evolución de la imagen del poder en varias familias montañesas que alcanzaron notable importancia económica y política en la España de la Restauración. Se utiliza para ello una reducida nómina de notables ejemplos en el rápido acceso a las más altas esferas del poder y la elegancia aristocrática. Comenzando por José Jerónimo de Regules y su primo Juan Manuel de Manzanedo, marqués de Manzanedo y duque de Santoña, se pasa después a los marqueses de Comillas, los Eguilior, los Pombo y el duque de Santo Mauro.

---

[1] Véase el ilustrativo estudio de F. BAYÓN: "Los Buddenbrook y el espíritu del capitalismo" en *Estudios de Deusto*, Vol. 46/1, 1998, pp. 93-141.

Estas nuevas elites habían ascendido a veces muy rápidamente en la escala social, en un entorno que valoraba positivamente el enriquecimiento. En su mayoría eran indianos[2], aunque había también jándalos -nombre que reciben los montañeses afincados en Andalucía-, generalmente más modestos, burgueses o industriales locales, cuyo ascenso siempre es más difícil económicamente y vigilado socialmente, y viejos linajes. Entre los primeros hay casos espectaculares de rápido ascenso hasta la grandeza de España en apenas treinta años (el marqués de Comillas o el duque de Santoña), creando así la leyenda del indiano exitoso que tanto mal hizo a esa otra emigración anónima, no tan favorecida por la fortuna y atrapada entre dos mundos.

Estos no son, naturalmente, casos aislados y se repiten a lo largo de todo el Cantábrico. En Cantabria, los Comillas, los duques de Santoña o –algo más tarde– el marqués de Valdecilla, simbolizan, al frente de una larga nómina de títulos de nuevo cuño, la culminación de ese anhelo aristocrático. Casi todos ellos, desde orígenes no demasiado lucidos, se habían iniciado con un fructífero paso por las diferentes escalas –en ocasiones tortuosas– del comercio indiano y habían continuado con su introducción en los escenarios de la alta política, las finanzas y la gran empresa. Finalmente el título aristocrático con grandeza de España y la adhesión monárquica cerraban el ciclo indiano con la vuelta al solar familiar.

Era entonces cuando debían justificar su entrada en sociedad procurando lustre a la fortuna adquirida, con palacios, retratos, colecciones artísticas, fundaciones y donativos. De manera más o menos consciente persiguen con sus obras y aportaciones un triple objetivo: preservar la memoria del linaje (con el panteón familiar y la galería de retratos), consolidar los símbolos dinásticos (con la construcción de un palacio) y, por último, promover el progreso de la población –y "abrirse las puertas del cielo"– con una gran obra benéfica[3]. Sus palacios, hoteles y villas, junto a las plazas, parques, traídas de agua, hospitales, escuelas, iglesias, cementerios y panteones, transformaban el paisaje rural, urbanizado entonces por edificios y servicios de escala mayor y morfología urbana. Prácticamente no hay aldea o villa de la costa cantábrica que, en mayor o menor medida, no se beneficie de la acción de su "hijo predilecto".

Naturalmente, en la decoración del ámbito íntimo de sus palacios y villas la "galería de retratos" ocupa un lugar central, como máxima expresión del emergente culto burgués al linaje. Coincide además con el momento en que el género se actualiza con recursos compositivos y formales de carácter realista que le otorgan un aire definitivamente nuevo. En consecuencia todos ellos, en uno u otro momento de sus vidas, acuden a un retratista de prestigio para perpetuar su imagen –pintada o esculpida– y la de sus familiares más queridos. Así, artistas de prestigio como Carlos Luis de Rivera, Federico de Madrazo, Meissonier, Emilio Sala, los hermanos Vallmitjana, José Moreno Carbonero, Manuel Benedito o Joaquín Sorolla firman los retratos de los notables montañeses.

## El grupo de Santoña: de Regules a Manzanedo

No obstante el anhelo aristocrático y la vocación fundadora aparecerán sólo con el paso del tiempo. Existen diferencias notables entre la generación romántica y la que con la Restauración se verá elevada a las altas esferas de la política y la sociedad madrileña y catalana. Sirva como

[2] Hemos estudiado los indianos y su labor de promoción artística en el marco del proyecto de investigación titulado *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, financiado por el Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos de la Fundación Carolina con cargo a la II Convocatoria de Ayudas para la realización de proyectos de investigación en el ámbito de las Humanidades (2004-2006); Ref. CEHI 9/03. Las conclusiones relativas a los indianos montañeses incluidas en este trabajo proceden del citado proyecto de investigación y se han estudiado en el contexto de los indianos cantábricos en SAZATORNIL RUIZ, L. (ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe,* Gijón, Trea-Fundación Carolina-MEC, 2006.

[3] BAHAMONDE, A.; CAYUELA, J.: *Hacer las Américas. Las élites coloniales españolas en el siglo XIX*, Madrid, 1992, p.221.

ejemplo de todo esto la trayectoria de José Jerónimo de Regules[4] (1790-1850) que, nacido en Santoña y huérfano, llega a Oaxaca (México) en 1810 donde permanece dos años para trasladarse después a La Habana tras la declaración de independencia. En 1817 ya disfruta de una posición acomodada y contrae matrimonio con una joven de la alta sociedad cubana. Como tantas otras veces la prosperidad atrae a otros elementos de la familia y así se embarca por cuenta de Regules para La Habana y a su cuidado un primo segundo, también nacido en Santoña y también huérfano: Juan Manuel de Manzanedo (futuro duque de Santoña). En 1820 ya esta trabajando en la firma de Regules, que da buenas noticias a su madre: "…y dígale usted también a tío Pepe Manzanedo, que Juan Manuel va saliendo un buen muchacho, y que hará suerte en mi casa si las cosas no se trastornan; porque es digno de mi aprecio, y siempre me ha gustado favorecer a los buenos". Ante la mejora de sus negocios Regules marcha en 1824 a Nueva York, Juan Manuel Manzanedo queda al cargo de los negocios en La Habana y otro primo, José Manzanedo, se coloca como ayudante en Nueva York. Los negocios mejoran pero diversas tragedias familiares le resuelven a volver a España en 1836, con 46 años. Tras un breve periodo en Francia se instala en Santander donde levanta, junto con el médico José María Botín, la célebre casa de los Arcos de Botín, proyectada por el arquitecto madrileño Antonio de Zabaleta[5].

Asimismo, poco después (1844), se hace retratar, junto con sus hijos, por el retratista madrileño José Vallespín[6], siguiendo el modelo impuesto por su maestro Vicente López, en la estela de sus coetáneos Carlos Luis de Ribera y Esquivel. Se trata de dos retratos en los que, como es habitual, se exaltan las virtudes domésticas y se delimitan los distintos papeles otorgados por la moral burguesa a cada miembro de la institución familiar: la madre, sobrina y esposa de José Jerónimo de Regules, con gesto amable sostiene al sonriente hijo menor; el padre anciano, hierático y viril, ampara al mayor, en el que ya apunta la resolución propia del heredero de la fortuna familiar[7] (Figs. 1 y 2).

A pesar del afecto y la proximidad familiar, muy diferente es, como veremos, Manzanedo. Como Regules, Juan Manuel de Manzanedo era natural de Santoña (1803-1882) y de origen hidalgo. Había emigrado a Cuba en 1823 y su etapa antillana (hasta 1845) era la base de su enorme fortuna, posteriormente trasvasada a la península. Su rápido enriquecimiento estaba vinculado a los habituales mecanismos coloniales de dominación económica y política, al amparo de los cuales los comerciantes peninsulares allí instalados impulsaron potentes procesos de acumulación: monopolios comerciales, control del crédito, abastecimiento de esclavos…

En su etapa cubana Manzanedo amasó una fortuna superior a los 50 millones de reales que le permitió detentar una posición privilegiada primero en Cuba y después en España. Escribía Prugent en 1882 que "Todos sus negocios fueron en alza; no había especulación de las más pingües en que no tuviera alguna participación nuestro marqués, y no sólo aumentó de una manera extraordinaria su capital, sino que adquirió gran influencia, ofreciéndosele toda clase de cargos,

---

[4] ZALDÍVAR MIQUELARENA, P.: "Don José Jerónimo de Regules. Semblanza biográfica de un armador del viejo Santander (1790-1850)", *Altamira,* vol. I (Santander, 1975), pp. 119-139. Los textos citados proceden de las cartas conservadas en el Archivo de la familia Regules. Debo agradecer su amable cesión para este trabajo a don Pablo Zaldívar.

[5] Véase SAZATORNIL RUIZ, L.: *Antonio de Zabaleta. La renovación romántica de la arquitectura española (1803-1864),* Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1992, pp. 82-94.

[6] Se trata, probablemente, de José Vallespín y Aviar que en 1858 presentó varios retratos a la Exposición Nacional de Bellas Artes y a un Certamen en Cádiz. Véase *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930).* Madrid, Antiqvaria, 1988, vol. XI, p. 153.

[7] *José Jerónimo de Regules y Salvador Regules Ortíz* / *Josefa Ortíz Delgado y su hijo José Jerónimo Regules Ortiz*, 1844. Óleos sobre lienzo, 96 x 78 cm. Ambos en la colección Regules, Santander. Agradezco a José de Regules la cesión de ambas obras para esta investigación.

Figuras 1 y 2. José Vallespín, *José Jerónimo de Regules y Salvador Regules Ortiz / Josefa Ortíz Delgado y su hijo José Jerónimo Regules Ortiz,* 1844. Óleos sobre lienzo, 96 x 78 cm. Santander, colección Regules.

honores y distinciones… el señor Manzanedo fue, desde luego, uno de los prohombres de la isla de Cuba"[8].

Generalmente se explica su rápido ascenso económico con la financiación de expediciones negreras: "Si Manzanedo no es el *piloto de altura* que describe Baroja en su novela del mismo título, atribuyéndole el nombre y los apellidos del marqués, sí es al menos el personaje en la sombra que aporta su dinero a este tipo de operaciones"[9]. A este respecto, señala Maluquer de Motes que "el más lucrativo de todos los lucrativos negocios que se podían emprender en Cuba fue el tráfico negrero. Prácticamente todos los grandes comerciantes se dedicaron a él en un momento o en otro". Cita entre ellos a catalanes, vascos, malagueños "y otros españoles como los santanderinos J. M. Manzanedo y A. López…"[10].

En 1845 vuelve a España y se instala en Madrid, donde es acogido siguiendo los parámetros del discurso liberal como el clásico indiano que, gracias a su espíritu emprendedor y esfuerzo, había logrado labrarse desde la nada una sólida posición[11]. Desde el principio ocupa cargos importantes: cónsul del Tribunal de Comercio, diputado a Cortes, luego senador[12], etc. Funda el *Banco*

---

[8] PRUGENT, G.: *Los hombres de la Restauración,* Madrid, 1882, vol. III, p.81.

[9] BAHAMONDE, A.; CAYUELA, J.: *Hacer las Américas. Las elites coloniales españolas en el siglo XIX*, Madrid, 1992, p.204.

[10] MALUQUER DE MOTES, J.: "La burguesía catalana i l'esclavitud colonial", en *Recerques,* nº 3 (Barcelona, 1970), p.109. Las acusaciones fueron persistentes para algunos indianos especialmente favorecidos por la fortuna. Por su parte, el rápido ascenso económico de Juan Manuel de Manzanedo, marqués de Manzanedo, generalmente se explica con la financiación de expediciones negreras. En 1871 el diario *El Imparcial* criticaba al marqués señalando que "debía ostentar en los florones de su escudo tabaco Virgina o Kentucky y algunas motas de ébano, que representarían la compra-venta de esclavos en Cuba".

[11] Véase la biografía económica de Manzanedo en BAHAMONDE Y CAYUELA: *Hacer las Américas...* 1992, pp. 201-222.

[12] ARCHIVO DEL SENADO, Signatura HIS-0432-04. *Expediente personal del Senador D. Juan Manuel Manzanedo y González, Duque de Santoña, vitalicio, por la provincia de Santander y por derecho propio.*

*de Fomento y Ultramar*, defiende los intereses cubano-peninsulares, se concentra en los tabacos, rivalizando con los Rothschild de París, y, sobre todo, sigue la tendencia general de muchos retornados, vinculándose a Madrid como plaza pujante a la que intenta convertir en foco principal de recepción de los capitales antillanos. De hecho, Manzanedo actúa en Madrid como uno de los principales representantes de los comerciantes peninsulares instalados en Cuba y de ciertos sectores del criollismo esclavista. A ello se une su activismo a favor de la Restauración borbónica, con una masiva aportación económica[13].

Financieramente es un visionario. No obstante, Bahamonde y Cayuela observan que, como otros miembros de la elite madrileña, una vez alcanzado un determinado nivel de fortuna, abandona paulatinamente las actividades comerciales y trasvasa esos beneficios a la compra de propiedades rústicas y urbanas, aprovechando los cauces de los procesos desamortizadores y, sobre todo, la crisis de la nobleza de cuna[14]. En 1875 "Manzanedo era el hombre más rico de Madrid en términos absolutos y relativos. Su fortuna que rozaba los doscientos millones de reales, sólo era igualada por el caudal de las viejas casas nobiliarias de Medinaceli y de Alba"[15]. Su patrimonio incluía fincas urbanas en Madrid y su ensanche, fincas rústicas repartidas por Toledo, Ciudad Real, Granada y Madrid, acciones del ferrocarril Santander-Alar de Rey, Deuda Publica francesa, la empresa Baños de Lanjarón, fábricas de jabón y pan en Carabanchel y los muelles y almacenes del puerto de Santander[16].

A ello se añaden una larga lista de propiedades artísticas fruto de un alto nivel de consumo suntuario, sólo igualado en el Madrid de la Restauración por la nobleza de cuna y el marqués de Salamanca. Entre estos bienes se contaban el palacio de la calle Príncipe de Madrid[17], una casa en el Hoyo del Inglés en La Habana, la casa-palacio de París, el palacio de Santoña, alhajas y plata labrada por valor de 1,3 millones de reales, caballos y carruajes y una buena colección de pintura en la que no faltan los clásicos españoles (Goya, Velázquez, El Greco, Coello, Rivera) y europeos (Leonardo da Vinci, Brueghel, Canaletto...)[18].

En 1873 con motivo de la boda de Manzanedo con su segunda esposa, Federico de Madrazo realiza el retrato de *María del Carmen Hernández Espinosa de los Monteros, duquesa de Santoña*[19], y al año siguiente comienza el de *Juan Manuel Manzanedo González, I marqués de Manzanedo y I duque de Santoña,*[20] que firma en 1876 (Fig. 3). El retrato masculino ha sido calificado como uno de los "mejores ejemplos de efigies masculinas civiles de aparato de toda la producción

13 Benito Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales* recoge su claro rechazo a la proclamación de Amadeo I de Saboya que manifiesta no decorando su palacio con colgaduras con motivo de la entrada del monarca italiano en Madrid el 1 de enero de 1871. Véase también *Figuras y figurones: Biografías de los hombres que más figuran actualmente así en la política como en las armas, ciencias, artes, magistratura, alta banca, etc.*, 2ª edición, 6 Tomos, Madrid, 1881.

14 BAHAMONDE Y CAYUELA: *Hacer las Américas...* 1992, p. 206.

15 Id. p. 202.

16 Id. p. 207.

17 Reformado por el arquitecto Antonio Ruiz de Salces entre 1874 y 1876 con gran magnificencia y un gasto de 10 millones de reales (entre obras y mobiliario): "Ni Fernán Nuñez, ni Alba, ni Squilache, ni Medinaceli […] nadie en la aristocracia superaba el lujo del hogar de Manzanedo". CAPELLA, M.: *La casa-palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid,* Madrid, 1972, p. 86. Véase también TOVAR MARTÍN, V.: *Historia artística del palacio de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid,* Madrid, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid, 2003.

18 Componían la pinacoteca 138 cuadros, valorados conjuntamente en casi 700.000 reales según se desprende de la información recogida por Bahamonde y Cayuela (p. 213) a partir del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, el citado Expediente de Senador del Archivo del Senado y la obra de la duquesa viuda de Santoña *Expoliación escandalosa. Historia del laudo dictado en la testamentaria del excelentísimo señor duque de Santoña,* Madrid, 1894.

19 Óleo sobre lienzo, 2,02 x 1,26. Firmado: "F. de Madrazo / 1873" (áng. inf. izdo.) Museo del Prado, 6658. Depositado en Vitoria, Museo de Bellas Artes de Álava.

20 Óleo sobre lienzo, 2,00 x 1,25. Firmado: "F. de Mº / 1876 (áng. inf. der.) Madrid, Cámara de Comercio.

Figura 4. Carlos Luis de Ribera, *Antonio López y López*, 1853. Óleo sobre lienzo, 115 x 96 cm. Comillas, Palacio de Sobrellano.

Figura 3. Federico de Madrazo, *Juan Manuel Manzanedo González, I marqués de Manzanedo y I duque de Santoña*, 1876. Óleo sobre lienzo, 200 x 125 cm. Madrid, Cámara de Comercio.

de Madrazo"[21]. Retratado de cuerpo entero, vestido de etiqueta y con la cruz y banda de la orden de Carlos III, la mano derecha se apoya sobre la mesa, cubierta con tapete y varios libros y periódicos. Ambientado en un salón alfombrado, el retrato, aparentemente convencional, sigue la tradición del prototipo retratístico habitual desde Vicente López, no obstante el asombroso realismo de la cabeza (utiliza para ello una fotografía y un estudio del natural), la nobleza distinguida de la pose y la ligereza técnica y riqueza pictórica de los detalles nos hablan de la destreza de Madrazo y del interés con el que aborda el encargo, procedente de uno de los más destacados personajes de la España del momento, muy bien relacionado en Madrid y París.

De hecho, en París los Manzanedo pertenecen al círculo aristocrático de los españoles próximos al círculo de la emperatriz Eugenia de Montijo y de sus artistas. Al respecto, cabe citar que la hija del marques –Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans, marquesa de Manzanedo, reconocida como hija legítima por "rescripto regio" y protagonista de un sonoro pleito con la primera

[21] DÍEZ, J. L. (dir.): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894),* Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, p. 331.

marquesa por la herencia familiar[22]– es retratada por Meissonier en 1872, en el momento en el que era el pintor de mayor fama de Francia[23]. La obra es una rareza ya que Meissonier, además de un excelente y agudo retratista con una factura virtuosa y detallista, fue muy poco dado a representar a mujeres. Posiblemente la obra viene motivada por la íntima amistad que unía a la hija de Manzanedo con Ramón de Errazu, otra de las grandes fortunas de origen indiano en el París del Segundo Imperio a cuya colección pertenecía la obra y con la que fue legada al museo del Prado[24]. El artista representó a la dama en un elegante aposento, rodeada de telas suntuosas y libros, con lo que se resalta su condición de mujer de gusto y cultura. Tres años después, en 1875, la pintó Raimundo de Madrazo en uno de los cuadros más representativos de su excelencia como retratista del mundo elegante.

## Los marqueses de Comillas

Una trayectoria similar a la Manzanedo atestigua el primero de los marqueses de Comillas, don Antonio López del Piélago y López de Lamadrid (Comillas, 1817-Barcelona, 1883). Desde muchos puntos de vista en su trayectoria se reúnen los aspectos más tópicos del indiano triunfante. La mayor parte de sus biógrafos destacan su carácter emprendedor que pretende explicar su rápido enriquecimiento. Se pone el mayor énfasis en sus humildes y cristianos orígenes, en su temprana orfandad y en sus modestos inicios como dependiente en Andalucía (en la también tópica taberna de "montañés"). Destaca así, aún más, la triunfante trayectoria posterior, su ennoblecimiento, el mito del "hombre hecho a sí mismo" y del paraíso americano, que tantos buques del norte de España estaba llenando de emigrantes.

Son, desde luego, innegables sus dificultades iniciales, pero también es cierto -sin restar ningún mérito a su audacia empresarial- que Antonio López rentabilizará hábilmente los beneficios derivados de su condición de montañés, de los lazos familiares y del entramado social y económico organizado por los indianos sobre el eje comercial hispanocubano[25]. Aproximadamente desde 1847 ya está rodeado por los colaboradores que le acompañarán a lo largo de su vida empresarial.

En 1853 regresa a España, con tan solo 36 años y una notable fortuna. Acude entonces a la reducida nómina de pintores madrileños especializados en retratos burgueses y, ese mismo año, el futuro marqués de Comillas se sienta ante los pinceles de Carlos Luis de Ribera[26] (Fig. 4). Su figura responde a la de un burgués acomodado, con una gravedad que apenas puede disimular la juventud del modelo. Su mirada penetrante y retadora trasmite la agresividad del empresario ambicioso, dispuesto a hacerse un lugar en la incipiente alta sociedad española retratada por Ribera.

---

22 Véase *Expoliación escandalosa…* Madrid, 1894 (n.24).

23 Jean-Louis-Ernest Meissonier, *Josefa Manzanedo e Intentas de Mitjans,* 1872. Óleo sobre lienzo, 58 x 42 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P2628.

24 BARÓN, J. (ed.): *El legado Ramón de Errazu. Fortuny, Madrazo y Rico,* Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 80-83.

25 Como en el caso de Manzanedo las acusaciones de haberse enriquecido merced al tráfico de esclavos son insistentes. El famoso libelo publicado por el cuñado de Comillas, titulado *La verdadera vida de Antonio López y López por su cuñado Francisco Bru* (Barcelona, Tipografía de Leonardo Obradors, 1885), abunda en este tipo de argumentos. Martín Rodrigo "rastreando la documentación notarial" sobre los negocios de Antonio López señala que "A partir de 1848 la venta de esclavos pasó a ser el principal negocio de la empresa" (RODRIGO Y ALHARILLA, M.: *Los marqueses de Comillas, 1817-1925,* Madrid, LID, 2001, p.19).

26 *Antonio López y López*, 1853. Óleo sobre lienzo, 115 x 96 cm. Comillas, Palacio de Sobrellano. Véase MIGUEL EGEA, P. de: *Carlos Luis de Ribera: pintor romántico madrileño*, Madrid, Fundación Vega-Inclán, Patronato Nacional de Museos, 1983.

A partir de este momento establece la sede de sus negocios en Barcelona, aunque sus inversiones pronto se extenderán desde Cuba hasta Filipinas, con importantes ramificaciones en Madrid, Cádiz, Alicante o Santander. Con objeto de crear una línea marítima que una España y América, funda la *Sociedad Antonio López y Compañía* con su hermano Claudio y Patricio Satrústegui, precedente inmediato de la futura *Compañía Trasatlántica*.

Su ascenso económico y social es entonces imparable, colaborando activamente en la Restauración monárquica de 1875. Este es el momento en el que se hace retratar junto a sus hijos Antonio y Claudio López Bru[27]. Los tres óleos siguen la moda elegante impuesta por Federico y Raimundo de Madrazo que, a base de una gran economía pictórica y situando la figura en un espacio impreciso (apenas sugerido por los inevitables cortinones y alfombras), resalta la prestancia del porte de los personajes (rigurosamente vestidos de etiqueta), que miran con franqueza –en el caso del primer marqués, casi con insolencia- al espectador.

Por esas fechas continúa el éxito económico y político del marqués, pues en 1876 el rey Alfonso XII requiere su ayuda económica y el apoyo de los vapores de la Compañía para sofocar la insurrección de Cuba. Crea entonces el *Banco Hispano Colonial* para asegurar la financiación de la operación. No obstante, ese mismo año la hasta entonces triunfante trayectoria empresarial y personal del marqués se quiebra con la muerte de su hijo mayor y heredero de la fortuna familiar. Años después, en el retrato realizado por Ignacio Sánchez Llanos, las huellas del dolor aún se aprecian en el rostro y el cabello, la mirada ensimismada y dolorida huye ya del espectador y la barba patriarcal adelanta la que será su iconografía definitiva[28].

Por fin, en 1878 el rey concede a Antonio López el título de marqués de Comillas en agradecimiento por su apoyo patriótico[29]. El ciclo indiano se cierra entonces con la vuelta al solar familiar, donde debe preservarse la memoria del linaje, consolidar los símbolos dinásticos y repartir los beneficios con sus paisanos. La pequeña y apartada villa de Comillas, como sede del marquesado, se monumentaliza con la intención de convertirla en un lugar significante. El marqués levanta en primer lugar la capilla-panteón familiar, que alberga el monumento funerario dedicado a su hijo Antonio, recordado con un extraordinario bulto del escultor Venancio Vallmitjana que a lo largo de los años mantuvo, junto a su hermano, una estrecha relación con la familia López. Después se levantan el palacio de Sobrellano, la Universidad Pontificia (al cuidado de los Jesuitas), nuevo cementerio, etc. y él y su círculo familiar promueven desde entonces un sinfín de arreglos, obras benéficas y villas de veraneo. Formalmente pretende distinguirse de la empobrecida aristocracia local, incorporando el nuevo estilo de aires cosmopolitas que se está formando en torno a la burguesía de Barcelona, con una generación de jóvenes artistas en la que destacan arquitectos

---

[27] Los tres óleos sobre lienzo, firmados por J. Sánchez (quizá José Sánchez Pescador, 1839-1887, un discípulo de Federico de Madrazo especializado en temas religiosos, de género y retratos), tienen idéntico tamaño (214 x 135 cms.) y forman la galería de retratos situada junto al salón principal del Palacio de Sobrellano en Comillas, donde aún se conservan. Posiblemente fueron pintados antes del fallecimiento del hijo primogénito del marqués, Antonio López Bru, en 1876.

[28] *Antonio López y López, c.* 1880. Óleo sobre lienzo, 95 x 74 cm. Comillas, Palacio de Sobrellano. Se conserva una copia de 82 x 62 cm. en el Palau Moja de Barcelona (véase *Verdaguer. Un genio poético. Catálogo de la exposición conmemorativa del centenario de la muerte de Jacint Verdaguer (1902-2002),* Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2003, p.272).

[29] De todas formas, a partir de 1881 sus inversiones se diversifican y fortalecen aún más. Funda la *Compañía General de Tabacos de Filipinas*, con sede en Manila, estableciendo una nueva línea de vapores Barcelona-Manila; relanza el *Crédito Mercantil* y adquiere un gran paquete de acciones de la *Compañía de Ferrocarriles del Norte*. Transforma también la antigua *Sociedad Antonio López y Compañía* en sociedad anónima, bajo el nombre de *Compañía Trasatlántica* que será, en el futuro, la más próspera de sus inversiones. Entre sus socios figuran sus más estrechos colaboradores (Joaquín del Piélago, Satrústegui, el marqués de Movellán, Santiago López, su futuro yerno Eusebio Güell Bacigalupi, etc.) todos de interés por su gran protagonismo en la actividad arquitectónica de Comillas. La biografía empresarial de Antonio López y López en Rodrigo y Alharilla, M.: *Los marqueses de Comillas…* 2001, pp.17-118.

como Juan Martorell, Antonio Gaudí o Luis Doménech y Montaner y escultores como José Llimona y los hermanos Vallmitjana, que pronto alcanzarán la fama[30].

La estrategia de autoafirmación lentamente elaborada por los colaboradores de la familia López –con el poeta Verdaguer, capellán de la familia, a la cabeza– tendrá, desde luego, muchas facetas. En 1883 el fallecimiento de Antonio López y López, primer marqués de Comillas, motiva un despliegue periodístico y conmemorativo (además de una fuerte caída en la Bolsa de Barcelona) reservado a las figuras sociales más destacadas, incluido un solemne funeral en la catedral de Barcelona y la publicación de un "homenaje nacional" a su memoria con las necrológicas aparecidas en los principales periódicos españoles y americanos[31].

En Barcelona la tarea de ennoblecimiento culmina cuando, poco antes de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, se levantan tres monumentos nuevos en el ámbito portuario, entre el Paseo de Colón y Las Ramblas. Se trata del célebre monumento a Colón (proyectado en 1882, inaugurado en 1888) que ha de competir con los de los dos indianos más relevantes de la ciudad, fallecidos pocos años antes: Joan Güell i Ferrer, conde de Güell (ideado en 1878, iniciado en 1884 e inaugurado en el mismo 1888), y el propio marqués de Comillas (iniciado en 1883 e inaugurado al año siguiente, fue profundamente remodelado con motivo de la Exposición)[32]. Naturalmente, la elección de ambas figuras como contrapuntos de Colón tampoco es casual. Ambos compartían evidentes paralelismos y un notable protagonismo en la Barcelona finisecular y habían terminado por emparentar con la boda de la hija de López y Eusebio Güell, hijo y principal heredero del conde de Güell.

El monumento al marqués de Comillas, inaugurado en 1884, un año después de la muerte del primer marqués, fue diseñado por José Oriol Mestres y la estatua del marqués, inicialmente fundida en bronce, fue modelada por Venancio Vallmitjana Barbany. Utilizó el mismo modelo que en la de mármol blanco realizada para el Banco Hispano Colonial, del que había sido fundador y primer presidente. Entre los fondos del banco se conserva también un busto en el que el personaje fija la mirada en el infinito en un auténtico alarde de sutileza psicológica, que envuelve la mirada en preocupación, carácter y determinación[33]. Ambas obras muestran el excelente nivel técnico y la sutileza y contención de Vallmitjana en el panorama de la escultura finisecular. El escultor recoge, en realidad, la iconografía ya establecida del marqués, tal y como aparece en la portada de *La Ilustración Española y Americana* con motivo de su fallecimiento o como lo retrata José Cusachs ese mismo año (Vestíbulo del salón de ICAI-ICADE).

---

30 Véase SAZATORNIL RUIZ, L., *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX,* Santander, Universidad de Cantabria, 1996, pp. 293-318; también "Gaudí en Comillas. Entre el orientalismo y el modernismo", en I. HENARES CUELLAR y S. GALLEGO (eds.) *Arquitectura y modernismo: del Historicismo a la Modernidad,* Universidad de Granada, 2000, pp.383-397; ARNÚS, Mª M.: *Comillas. Preludio de la Modernidad,* Madrid, Electa, 1999; M. A. GARCÍA GUINEA/P. ÚBEDA DE MINGO y F. LÓPEZ RODRÍGUEZ, *El Palacio de los marqueses de Comillas (Cantabria), 1878-1889,* Santander, COAATCan, 2003.

31 *Homenaje nacional, á la memoria del Exmo. Señor D. Antonio López y López, primer Marqués de Comillas, fallecido en Barcelona el día 16 de Enero de 1883*, Madrid: Estab. tipog. de los sucesores de Rivadeneyra, 1883 (B.N.E. 1/7340). Ese mismo año se publica un primer resumen biográfico: DEL RÍO, J. A.: *El Excmo. Sr. D. Antonio López y López, primer marqués de Comillas",* Santander, 1883.

32 Véase LAHUERTA, J. J.: *Antoni Gaudí, 1852-1926. Arquitectura, ideología y política,* Madrid, Electa, 1993, pp. 18-19. Al primer marqués de Comillas se dedicara otro monumento en su villa natal, con proyecto inicial en 1884 de Cristóbal Cascante y proyecto definitivo de 1890 con intervención de Lluís Doménech y Arturo Mélida (SAZATORNIL: *Arquitectura y desarrollo urbano…* 1996, pp. 93 y 311).

33 Venancio Vallmitjana, *Antonio López y López, marqués de Comillas,* hacia 1883. Mármol blanco, 116 x 50 x 42 cm. Madrid, colección Central Hispano. *Colección Central Hispano. Del Realismo a la actualidad,* vol. II, Barcelona, Banco Central Hispano, 1997, pp. 34-35. Venancio Vallmitjana realizó un busto de similar alcance y características de Claudio López y López (1818-1888), hermano del primer marqués.

Otros miembros de la familia López serán también abundantemente retratados, especialmente Claudio López Bru (1853-1925), II marqués de Comillas, hacia 1890 por Eliecer Jaureguízar (Palau Moja), en 1917 por Elías Salaberría (Cantoblanco, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas) o en 1925 por Cristóbal Montserrat Jorba (Compañía General de Tabacos de Filipinas).

## Los condes de Albox

Otro caso ejemplar es el de la pareja de retratos realizados por el pintor valenciano Joaquín Sorolla y Bastida, entre 1905 y 1908, para los condes de Albox: don Manuel de Eguilior y su esposa doña Carmen Avial[34]. Se trata de dos magníficos ejemplos de la noción de "retrato elegante" comúnmente aceptada en la pintura de entresiglos y de la labor de Sorolla como retratista de prestigio entre las elites españolas.

En realidad, el fugaz encuentro de las trayectorias de Eguilior y Sorolla era, hasta cierto punto, inevitable. Ambos representaban –desde sus respectivos ámbitos profesionales– el ascenso imparable del poder burgués, que durante la época de la Restauración había consolidado su dominio político, económico y cultural y había impuesto la noción de éxito profesional como primer objetivo de la vida moderna. Para Eguilior –ampliamente retratado como ministro o como gobernador del Banco de España– que Sorolla aceptara hacer retratos privados de su esposa –primero– y de él mismo –tres años después– representaba cumplir con una de las citas obligadas para la alta sociedad española de la época[35]. A estas alturas de su vida Sorolla era ya, sin duda, el retratista de moda, uno de los más cotizados y solicitados entre los grandes personajes españoles –políticos, aristócratas, literatos–, a los que sabía rodear de un aureola de poder y elegancia y de unos aires de distinción e importancia que tan bien casaban con la imagen que esos personajes tenían de sí mismos.

La fecunda biografía de Manuel Eguilior y Llaguno (1842-1931) refleja con precisión los intensos cambios sociales, económicos y artísticos que estaba conociendo la España de la Restauración alfonsina. Eguilior había nacido en Limpias, en el seno de una familia acaudalada, y estudiado Derecho en Madrid donde pronto inicia su actividad profesional como abogado. En la capital fija su residencia y contrae matrimonio con Carmen Avial Llorens (1845-1916), integrándose

---

[34] Ambos retratos están catalogados por Bernardino de Pantorba en su libro *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1953 y reedición de 1970. Con el nº 1972 aparece: "Retrato de la señora de D. Manuel Eguilior (Dª Carmen Avial y Llorens, I Condesa de Albox) (de cuerpo entero)", y con el nº 2033: "Retrato de D. Manuel Eguilior y Llaguno (I Conde de Albox) (De medio cuerpo)". Por ambos cobró Sorolla 5.000 pesetas. Del primer retrato, el de la condesa, debió hacer un estudio de bastante calidad pues figuró con el nº 14 en la exposición individual de París de 1906, que tuvo lugar en las Galerias Georges Petit. Agradezco estas precisiones a Blanca Pons-Sorolla. Sin embargo, los retratos no se incluyen en los catálogos publicados recientemente sobre Sorolla. Entre la abundante bibliografía sobre el pintor destaca la reciente y exhaustiva obra de PONS-SOROLLA, B., *Joaquín Sorolla. Vida y obra,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001. También SANTA-ANA y ÁLVAREZ-OSSORIO, F.: *Catálogo de pintura. Museo Sorolla*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; *Joaquín Sorolla (1863-1923),* catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1995; *Joaquín Sorolla y Bastida,* catálogo de la exposición, Salamanca, Caja de Salamanca y Soria, 1997. Hemos estudiado más ampliamente las obras en SAZATORNIL RUIZ, L. y LASHERAS PEÑA, A. B.: "Retratos de elegancia y poder. Sorolla y los condes de Albox", en *Trasdós. Boletín del Museo de Bellas Artes de Santander*, 5 (Santander, 2003), pp. 9-37.

[35] Sobre las dificultades para ser retratado por Sorolla es elocuente la carta enviada por el pintor al millonario norteamericano Archer Huntington por las mismas fechas en las que realizaba los retratos de los condes de Albox: "He tenido que dar serias calabazas a muchos señores de Búfalo y de New York, pues todos piden retratos, y lo que es gracioso, es que ahora empiezo a notar que el retrato puede ser arte, no quiere decir esto, que no tenga mi prevención a tales retratos". Carta de Sorolla a Huntington, Nueva York, 10 de mayo de 1909. Cit. CODDING, M.A., *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos,* Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p.380.

así en una reputada familia del mundo de los negocios. Pronto empieza a destacar como político y activo colaborador de la Administración, ascendiendo de manera imparable hasta alcanzar algunos cargos de evidente brillo –ministro de Hacienda (1890 y 1902) y de Instrucción Pública y Bellas Artes (1905); gobernador del Banco de España (1897-1899 y 1916)[36]– y otros intermedios pero muy influyentes: diputado en las Cortes (1881-1898), primer abogado del Estado en España[37], consejero del Banco de España (1880-1888), subsecretario de Ultramar (1883) y Hacienda (1885-1886), vicepresidente del Congreso (1888-1889 y 1899) y el Senado (1899 a 1902), Senador Vitalicio (desde 1898), Consejero de Estado (1906-1908) o presidente de las comisiones de Presupuestos y de Deuda Pública (1908).

Eguilior pertenece al partido liberal y sus méritos se sustentan sobre el respaldo electoral que obtiene en el distrito de Castro-Laredo, al que representa como diputado en Cortes durante casi una veintena de años consecutivos (1881-1898). Desde sus cargos políticos Eguilior gestiona numerosas medidas encaminadas a fomentar la prosperidad regional. Finalmente, su carrera política se ve coronada con la concesión del título de conde de Albox (1905) por parte de Alfonso XIII, como premio a su diligente actuación en la administración y reparto de socorros destinados a aliviar los efectos de las inundaciones sucedidas en la provincia de Almería en 1891. No obstante, este ennoblecimiento también tenía sus servidumbres. Aunque su influencia quizá no es comparable con los Comillas o los Manzanedo, lo cierto es que, a partir de su acceso a la aristocracia, Eguilior transita por los usos habituales en estos próceres locales: se construye un palacio en Limpias, hace donación de algunas cantidades para obras en su pueblo natal y se hace retratar.

Dada la dimensión pública de Eguilior, su retrato se repite con cierta regularidad, bien en la prensa ilustrada, bien en las colecciones de las Instituciones públicas cuya dirección alcanza. Madrid concentra en apenas quinientos metros de la calle Alcalá los principales, desde el Banco de España a los ministerios de Educación y Economía y Hacienda. Todos estos retratos, desde Álvarez Catalá a Benedito, en tanto retratos oficiales resultan forzadamente académicos, algo aduladores, pues por lo general pretenden solo certificar una presencia, captando la apariencia externa más que las cualidades psicológicas; pero si alguna de ellas aparece representada es la serenidad patriarcal que emana de Eguilior[38].

En cualquier caso, la culminación de esta relativamente larga iconografía oficial son los dos retratos privados realizados por Joaquín Sorolla y Bastida para el matrimonio Eguilior. El primero de ellos es el retrato de *Carmen Avial Llorens*[39] (Fig. 5), que Sorolla firma en 1905. La obra es

---

36 URQUIJO Y GOITIA, J.R., *Gobiernos y ministros españoles (1808-2000),* Madrid: CSIC, 2001, pp. 202-203.

37 *I Centenario del Cuerpo de Abogados del Estado, 1881-1981*, Madrid: Cuerpo de Abogados del Estado, 1982.

38 Entre los retratos en prensa el más frecuente es el que aparece publicado en *La Ilustración Española y Americana* (15-II-1890) con motivo de su primer nombramiento para el ministerio de Hacienda. No obstante la relativamente larga serie de retratos de Eguilior se debe a su paso por algunos altos cargos de la Administración. El Banco de España conserva el cuadro que pintara Luis Álvarez Catalá. (c. 1898. Óleo sobre lienzo, 125 x 93, firmado *L. Alvarez* en el ángulo inferior izquierdo. Madrid, Colección de pinturas del Banco de España, ref.59). A su paso por el ministerio de Hacienda Eguilior es retratado por A. Castellano (1890-1902. Óleo sobre lienzo, 127 x 100, firmado: áng. inf. izqdo.: "*A. Castellano"*. Madrid, Colección de pinturas del Ministerio de Economía y Hacienda; Reproducido en BUADES TORRENT, J. *El edificio del Ministerio de Economía y Hacienda y su tesoro artístico,* Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda, 1988 (2ª ed.), p.251; también en *Primer Centenario del Cuerpo de Abogados del Estado, 1881-1981*, Madrid: Cuerpo de Abogados del Estado, 1982, p.105). En 1913 Manuel Benedito Vives le retrata como ministro de Instrucción Pública (óleo sobre lienzo, 105 x 78, 1913; Madrid, Colección de pinturas del Ministerio de Educación; Reproducido en ÁLVAREZ LÁZARO, P. (dir.), *Cien Años de Educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001, p.68; véase también UNTANDE IGUALADA, M., "La galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid", *Academia*, n.º 68, (1989), pp. 213-263). Para todos ellos véase SAZATORNIL Y LASHERAS: "Retratos de elegancia y poder… 2003, pp. 9-37.

39 Óleo sobre lienzo, 1905. 178 x 130 cm. Firmado: "*J. Sorolla y Bastida 1905"* (Áng. inf. izado). Madrid, colección particular.

Figura 5. Joaquín Sorolla, *Carmen Avial Llorens,* 1905. Óleo sobre lienzo, 178 x 130 cm. Madrid, colección particular.

Figura 6. Joaquín Sorolla, *Manuel de Eguilior y Llaguno,* 1908. Óleo sobre lienzo, 99 x 113 cm. Madrid, colección particular.

un gran ejemplo de retrato femenino a la moda, donde doña Carmen aparece elegantemente vestida con traje de fiesta y entronizada en su salón, girada hacia la derecha y ornada con todos los atributos de la elegancia: joyas (anillos, pulseras, gargantilla, pendientes), estola de piel y vestido de fiesta. Se trata de una dama anciana, de aspecto bondadoso, en la que desentona algo la excesiva coquetería del atuendo. No obstante, el retrato cumple a la perfección las condiciones habituales para estos retratos femeninos del mundo elegante, donde el traje de fiesta es siempre el atuendo elegido, pues los salones de baile de los nuevos palacios son los salones del trono de estas reinas de la vida de la corte[40].

Por el contrario, el *Retrato de don Manuel Eguilior y Llaguno*[41]*,* que Sorolla firma tres años más tarde (1908) (Fig. 6) y que forma pareja con el de su esposa, deja a un lado –incluso por su formato– la obligación del halago y los accesorios de la moda, para concentrarse en el rostro y en la personalidad del retratado. Eguilior aparece representado como un gran señor, como un hombre de mundo de cuya mirada –algo extraviada en sus pensamientos– emana energía e inteligencia, una de las cualidades más apreciadas en los retratos de Sorolla. Es un retrato de calidad comparable a los que el pintor hace de Echegaray, Pérez Galdós, Ramón y Cajal, Juan Ramón Jiménez o Beruete. De hecho, parece razonable pensar que en el encargo de Eguilior a Sorolla –y en la aceptación del pintor– pueda mediar la amistad que a ambos unía con Beruete, artista, aristócrata, hombre culto y

[40] Sirven aquí los contundentes comentarios de Pérez Rojas sobre las exigencias del retrato elegante femenino en la España de la Restauración: "El retrato elegante de espíritu aristocrático suele estar al servicio de una burguesía que busca su encumbramiento. Presenciamos en muchas ocasiones una ostentación mitigada, pero hartamente significativa, en un gran número de retratos de calidad en la época de la Restauración, que presentan a la mujer entronizada, envuelta en un aura de señorío y de realeza, ofreciendo la imagen de la anfitriona perfecta, la reina de su palacio o mansión". PÉREZ ROJAS, F. J.: *El retrato elegante,* catálogo de la exposición, Madrid, Museo Municipal, 2000, p. 67.

[41] Óleo sobre lienzo, 1908. 99 x 113 cm. Firmado: "*J Sorolla B / 1908"* (Áng. inf. der.) Madrid, colección particular.

Figura 7. Emilio Sala, *Cruz Escalante,* 1905. 130 x 84,5 cm. Óleo sobre lienzo. Santander, colección particular.

Figura 8. José Moreno Carbonero, *Mariano Fernández de Henestrosa, duque de Santo Mauro,* 1919. Óleo sobre lienzo, 72,5 x 55,5 cm. Las Fraguas (Cantabria), Colección Marquesa de Santa Cruz, Duquesa de Santo Mauro.

habitual de los círculos de poder en la España de la Restauración. Por tradición se comenta en la familia Eguilior esta estrecha relación con Beruete, que convierte al primero en uno de los principales coleccionistas de la obra del segundo (desgraciadamente dispersa). En cuanto a Sorolla, es bien conocida su deuda con Beruete, quien le introduce en los círculos madrileños del poder y publica algunas de las primeras e influyentes reseñas sobre su obra[42].

En el retrato de Eguilior –como en el de Beruete– Sorolla maneja con su acierto habitual la elección del momento: el retratado acaba de llegar, pues apenas ha tenido tiempo de quitarse uno de los guantes; es un hombre atareado al que se retrata en algún momento intermedio entre sus muchas ocupaciones. Va impecablemente vestido con un elegante abrigo rigurosamente negro sobre el que destaca la cuidada barba blanca, algunas escasas joyas y los guantes de piel. Todo el protagonismo reside en el rostro amable y patriarcal, de mirada cansada y algo ensimismada –sin duda en sus muchas preocupaciones– en la que se adivina la resolución práctica del hombre acostumbrado al poder. Un retrato, en definitiva, bastante parco en detalles pero del que queda la poderosa sensación de encontrarse enfrente –en íntima, casi indiscreta cercanía– de un patriarca

42 Véase PONS-SOROLLA, B.: *op. Cit.* pp.646 y ss.

amable aunque algo distante, marcado por el sello de la corrección, la elegancia, el poder y la experimentada serenidad.

* * *

Cabría aún citar algunos otros ejemplos de similar alcance. El caso de la familia Pombo es una buena muestra de los gustos pictóricos y preferencias de género de la burguesía santanderina. César Pombo Villameriel –hijo de Juan Pombo, el "ricacho del pueblo" al que se refería Galdós– busca para su retrato y el de su esposa Cruz Escalante (hermana de Amós de Escalante, cuñada de Marcelino Sanz de Sautuola) a un reconocido pintor madrileño: Emilio Sala (1905), con quien le unía una buena amistad[43] (Fig. 7). Se trata de dos obras para los que sirven los comentarios ya realizados sobre las diferencias entre el retrato masculino y femenino finisecular. En la misma línea se encontraría el retrato realizado por el pintor malagueño José Moreno Carbonero en 1919 para don *Mariano Fernández de Henestrosa, duque de Santo Mauro*[44], Mayordomo Mayor de la Casa de S.M. gentilhombre de Cámara, amigo personal de Moreno Carbonero y uno de los principales árbitros de los gustos regios (Fig. 8).

Sirvan estos ejemplos para mostrar de qué forma los notables montañeses –como otros notables españoles– acuden con sus anhelos aristocráticos, en la época de la fotografía, a los retratistas de prestigio para perpetuar su imagen –pintada o esculpida– y la de sus familiares más queridos. Con ello persiguen, no tanto un simple recuerdo, sino la dignificación de su personalidad y, a menudo, revestirse de una imagen de desenvoltura, poder, elegancia, inteligencia, distinción y carácter.

---

[43] Emilio Sala, *Retrato de Cruz Escalante,* 130 x 84,5 cm. / *Retrato de César Pombo Villameriel*, 1905. Óleos sobre lienzo. Santander, colección particular.

[44] Óleo sobre lienzo, 1919, 72,5 x 55,5 cm. Colección Excma. Sra. Marquesa de Santa Cruz, Duquesa de Santo Mauro. Don Mariano Fernández de Henestrosa, Ortiz de Mioño, Bravo de Hoyos y Urra, duque de Santo Mauro (1860-1919), había contraído matrimonio en 1884 con doña Casilda Salabert y Arteaga, condesa Ofalia y dama de la Reina. La vida de ambos estaba muy vinculada a la familia Real, ya que el duque de Santo Mauro pasará pronto a ser Mayordomo Mayor de la Casa de S.M. la Reina Regente (1889-1901) y Gentil Hombre de Cámara con ejercicio y servidumbre. Su origen montañés le lleva a mantener un estrecho contacto con la ciudad de Santander y con su pueblo natal, Las Fraguas, donde levanta la Casa de Campo de *Los Hornillos* con proyecto del arquitecto londinense Ralph Selden Wornum. En Santander dirige las iniciativas para la construcción de una residencia de verano destinada a la familia real en la península de la Magdalena. Sobre el duque de Santo Mauro, véase SAZATORNIL, L. (ed.): *El palacio de la Magdalena. Arquitectura y veraneos regios,* Santander, UIMP / Autoridad Portuaria, 1995, pp. 44-45. También "Ralph Selden Wornum y la arquitectura inglesa en la costa cantábrica", en *El Arte foráneo en España. Presencia e influencia*. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, CSIC, 2005, pp. 149-165.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN EL PERIODISMO DE ESPAÑA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

MARÍA VICTORIA GÓMEZ ALFEO
FERNANDO GARCÍA RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

Información y crítica de arte en el periodismo de España. El Patrimonio Cultural, en su más amplia acepción, estaría constituido: 1. por la geografía, hoy particularmente sensible su defensa, que un desarrollismo mal entendido la amenaza a nivel planetario; 2. la historia, es decir, los hechos que han venido configurando una manera de entender las relaciones entre sí de determinados grupos humanos y que para muchos pensadores constituye el lazo más fuerte de unión; 3. El tercer aspecto a destacar es lo que denominamos, en su sentido más amplio, "patrimonio cultural" y artístico. Queremos recordar las conferencias que, en torno a este tema, el profesor Don José María Azcárate impartió en la Fundación Juan March[1].

En esta comunicación, nos vamos a centrar, por ser el más amenazado y el que ha sufrido más deterioro, en el patrimonio artístico[2], y también, porque su defensa por parte de la prensa ha sido constante y, en muchos casos, clamorosa y aislada ante la indiferencia o la pereza, con excepciones, de aquellas instituciones que deberían haber actuado: el Estado, la Iglesia con sus más altas magistraturas, la Real Academia de Bellas Artes, la aristocracia poseedores de importantes obras. Los versos de Miguel Hernández sobre los troncos retorcidos de los olivos de Jaén podrían ser aquí parafraseados.

Nuestra comunicación comienza con un caso paradigmático, la Dama de Elche. Ofrecemos ejemplos muy significativos de la intervención de los grandes escritores, historiadores y críticos de arte, como la venta anunciada del altar de Monforte de Lemos de Hugo van der Goes, la ermita de San Antonio de la Florida, los continuos "expolios" del Greco, Toledo, el Monumento a los Héroes de la Independencia en Tarragona de Julio Antonio. Víctor de la Serna solía decir que España hay que enseñársela a los españoles "periodísticamente": *hay que confiar al periodismo la empresa de "poner en valor" a España*, este deseo referido a la defensa de nuestra memoria artística cobra una importancia excepcional. El periodismo, los periodistas, pensadores, críticos de arte, todos han jugado un papel en la defensa del patrimonio artístico: Ortega, d'Ors, Mariano de Cávia, Francisco Alcántara, Ramiro de Maeztu, Juan de la Encina, Rafael Doménech, Tomás

[1] AZCÁRATE, José Mª, *Paisaje, contaminación y Patrimonio Artístico*, Revista de la Universidad Complutense, vol. XXV, Nº 105, Madrid, septiembre-octubre, 1976.

[2] Legislación básica. Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978

Borrás, el terrible padre Ferrándiz, Canovas y Vallejo, Alfredo Opisso, Rodríguez Codolá fundador de *Museum*, por citar algunos nombres egregios; y entre los diarios, *El Liberal, El Imparcial, El Sol, ABC, La Época, La Tribuna, Heraldo de Madrid, La correspondencia de España, La Vanguardia, Diario de Barcelona, La Libertad, La Voz*, la revista *España, El Diluvio*. Pocas veces la conciencia de nuestra nación se ha expresado con una única voz. España puede, en este aspecto, sentirse satisfecha de la actuación de sus intelectuales y de sus ideas expresadas y vehiculadas por los periódicos en la defensa de un patrimonio continuamente amenazado por la especulación, por las guerras, por la desidia de sus autoridades y por los agentes naturales. Es obligado recordar la revista *"El Artista"*[3] de Ochoa y Madrazo y su constante defensa de los conventos madrileños; y un prólogo muy periodístico a cargo de Mariano de Cávia que pone en alerta a Madrid, desde *El Liberal,* el 25 de noviembre de 1891, sobre las deficiencias estructurales del Museo del Prado, al que los madrileños, según Eugenio d'Ors, llama el Museo de Pintura. Dos apostillas: la importancia del periodismo en denunciar deficiencias para prevenir desastres como el anunciado y el afecto de Madrid por su Museo, resaltado también por d'Ors.

No podemos fijar un comienzo, ni siquiera a modo de ejemplo, pues la desidia, las guerras y las ventas fraudulentas, con implicación de "todas" las instituciones que tienen bienes artísticos, con el único móvil del beneficio económico, han sido una constante. La Guerra de la Independencia y las tropas napoleónicas destruyeron o robaron un porcentaje muy elevado. Ejemplificamos la anterior afirmación en la *"Inmaculada"* de Murillo, que el mariscal Soult robó en 1813 del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, a su vuelta a España el 8 de diciembre de 1940, el Estado se queda con la obra y la entrega al Museo del Prado, consumando su expolio a sus legítimos propietarios. Siempre queda como consuelo el dicho popular de que *"quien roba a un ladrón ha cien años de perdón"*. Con esta magna obra viene la "Dama de Elche", que retrasa su entrada en España por Gerona hasta el sábado 8 de febrero, llegando a Madrid el domingo 9 de febrero de 1941[4]. Debemos precisar que es la *"Inmaculada Concepción"* la que, por presiones del gobierno español "adelanta" su llegada para hacerla coincidir con su fiesta[5].

La preocupación por la conservación del patrimonio lleva a los distintos gobiernos de España al intento de catalogar los bienes artísticos de la nación. El 1 de Junio de 1900 se da una disposición que establece la realización del *Catálogo Monumental de España*, desde *La Vanguardia*, Antonio Elías de Molíns comenta el fracaso de la Real Orden de 2 de Abril de 1844 y las causas "*Para hacer estos trabajos se necesita competencia y estudios previos de historia y arqueología y gusto artístico, y esos conocimientos no podían reunirlos las autoridades locales*"[6]. Constata un

---

[3] GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, *El Artista 1835-36: Periodismo artístico en el siglo XIX*, en *Comunicación y sociedad*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

[4] GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, y GÓMEZ ALFEO, María Victoria, *"La Dama de Elche en la prensa de España"*, en *La Dama de Elche: Lecturas desde la diversidad*, Madrid, 1997. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, I.S.B.N.: 922463-0-8.

[5] *La Vanguardia* (Española. Si en la Dictadura hubo muchos actos absurdos, inútiles, la adjetivación de española a *La Vanguardia* fue uno de ellos. Nunca este diario dejó de serlo en el más amplio sentido del término) el 8 de diciembre, da la noticia: *"Se agiliza la llegada de la Inmaculada para que coincida con la festividad de la Virgen"*. Este deseo del Gobierno no tiene una explotación propagandista en la prensa que pasa de puntillas sobre los hechos que estamos analizando ya que la espada de Pizarro, más en sintonía con los ideales de la dictadura, acapara los titulares. *La Vanguardia (Española)*, sábado 8 de febrero de 1941. En portada y en la página 4 se unen el regreso del cuadro y la fiesta de la "Inmaculada": *¡Dios te salve, patrona de España!* Fotografía del cuadro, con el pie de "foto": *"La "Inmaculada Concepción", famoso cuadro de Murillo, que se conservaba en el Museo del Louvre, y que ha sido reintegrado a España merced a las gestiones de nuestro gobierno*.

[6] ELÍAS DE MOLÍNS, Antonio, *Catálogo Monumental y Artístico de España*, en *La Vanguardia*, Barcelona, viernes 8 de junio de 1900 (Año: XX, nº: 6139, pagina: 5). Sociedad Arqueológica Española, Academia Nacional, 5 de abril de 1844. Se crean las Comisiones Provinciales de Monumentos y la Comisión Central: Orden de 13 de junio de 1844. Real Orden sobre atribuciones de la Sección de Arqueología de las Comisiones Provinciales de Monumentos.

hecho y propone actuaciones para remediar ese error. El caso francés es señalado como ejemplo a seguir. Los periódicos van a dar información continua en torno a estas disposiciones, lo que muestra el interés y preocupación que suscita en la opinión pública muy sensibilizada por el deterioro que las obras de arte y monumentos en general[7]. Junto al deterioro por el paso del tiempo y la nula conservación, los robos es otra de las grandes cuestiones que se destacan. Por ejemplificar, desde Barcelona, Buenaventura Bassegoda comenta indignado el robo perpetrado en el Museo Arqueológico Episcopal de Vich, en cuyos fondos han colaborado nombres ilustres de la naciente historia del arte español, entre los que destacamos a José Gudiol y al Dr. Torras y Bages, obispo de Vich[8]; en Madrid, Allué en *El Globo* se hace eco de una noticia insólita y felicita al juez de Medina del Campo (Valladolid) que ha tenido que intervenir en el Ayuntamiento ante la corrupción de su alcalde[9].

Creemos que Saint-Aubin está detrás de la campaña en defensa del patrimonio que va a llevar a cabo *Heraldo de Madrid* bajo el expresivo título de *"Filón que se agota"*, da una de las noticias más dolorosas: *Hoy se nos dice que el portentoso retrato de D. Fernando Niño de Guevara, pintado por el Greco, ha pasado la frontera… Era imposible cruzar la mirada con el adusto personaje del cuadro, sin sentir la sensación de que se contemplaban los ojos de un ser vivo*[10].

---

[7] *La Correspondencia de España*, Madrid, jueves, 12 de diciembre de 1900 (Nº: 15.613 Pág. 4), *Antigüedades Españolas. Proyecto de ley*: Se ha leído en el senado el proyecto de ley para la conservación de antigüedades, en esa denominación de antigüedad entran monumentos, pinturas, esculturas, monedas, trajes, etc. Se contará con el informe de la Academia de Bellas Artes. Se crearán además museos arqueológicos en las provincias. Se establecerá un registro de propiedad artístico-arqueológica. Se podrán vender o cambiar dentro de España; y el Estado las podrá expropiar. *La Época*, Madrid, miércoles 12 de diciembre de 1900 (Año: LII Nº: 18143 Ed: mañana Pag: 2), *Informaciones*: El Estado se adjudica la guardia y custodia de las antigüedades históricas salvo excepciones. *El Imparcial*, Madrid, viernes, 21 de Marzo de 1902 (Año: XXXVI, Nº: 12.554, Pág: 3): Catálogo de Monumentos históricos y literarios: *La Gaceta* ha publicado un real decreto del Ministerio de Instrucción Pública disponiendo que se continúe la formación del inventario general de los monumentos históricos y artísticos del reino, acordada por real decreto de 1º de Junio de 1900. Se hará para cada provincia un inventario separado, semejante al ya terminado de la de Ávila. Para la formación de estos inventarios parciales se dividirá el territorio en tres secciones: una, que comprenda las provincias de los antiguos reinos de Castilla y León; otra, las de Andalucía y Extremadura, y otra, las correspondientes a las coronas de Aragón y Navarra. El ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes tendrá a su cargo la dirección de estos trabajos, asesorado por la comisión mixta organizadora de las provinciales de Monumentos, compuesta de individuos de número de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando.

[8] BASSEGODA, Buenaventura, *Cuestiones Artísticas: ladrones*, en *Diario de Barcelona*, miércoles, 12 agosto de 1903: Ese es el grito que ha arrancado a cuantos nos interesamos por el arte y su trascendental misión el leer en periódicos y revistas el escandaloso robo cometido en el Museo Arqueológico Episcopal de Vich. A costa de grandes sacrificios, riñendo duras batallas contra la indiferencia y la ignorancia, arrastrando desaires, exprimiendo el peculio, llamando a todas las puertas y desplegando en la empresa las mismas envidiables dotes de organizador de que hizo gala en la restauración de Santa María de Ripoll, el benemérito Prelado vicense Dr. Morgades, de excelsa memoria, llevó a feliz término la instalación del Museo, que resultó en verdad espléndido y digno de las asiduas visitas que los sabios de todos los países le dedicaba, estudiando en presencia de sus valiosos ejemplares la historia de las artes suntuarias de Cataluña. Y cuando todo sonreía a la marcha próspera de la institución, cuando veíamos al frente de la misma a persona tan ilustrada como su digno conservador el Rdo. José Gudiol, cuando con paternal solicitud velaba por sus inapreciables tesoros el respetable sucesor del Obispo Morgades, Dr. Torras y Bages, llega hasta nosotros la desconsoladora nueva del escandaloso robo de que acaba de ser victima. Y esto precisamente en nuestro país, donde ni abundan los establecimientos de cultura de tal índole, ni es fácil que sean habidos los autores de tan execrable crimen. Todo lo cual hace doblemente sensible el atentado.

[9] ALLUÉ, *"La venta de una estatua. Autoridades procesadas"*, en *El Globo*, Madrid, viernes, 14 de agosto de 1903: Contra el saqueo de obras de arte. Juez elogiado. El juez de Medina del Campo (Valladolid) ha destituido de su cargo al alcalde y al teniente de alcalde de dicho pueblo por participar en la venta de antigüedades. En concreto se trata de varios objetos antiguos y una estatua de alabastro que se conservaba en un viejo convento. La estatua es la del obispo fundador del convento. Se ha elogiado al juez por su rectitud al destituir a los responsables del escandaloso suceso, que por su cargo estaban obligados a defender el patrimonio artístico del pueblo.

[10] *Heraldo de Madrid*, *Filón que se agota"*, viernes, 17 de Junio de 1904 (Año: XV, nº: 4956, pág: 1, ed: mañana).

Manuel Bueno, en *El Diluvio* de Barcelona, escribe una crónica desde Madrid en donde traza un panorama sombrío sobre la cultura de los españoles y su valoración y deseo de conservar las obras que el pasado nos ha legado. Creemos que el tono y el fondo de este alegato en defensa de la memoria de la Nación, del arte patrio, es muy oportuno: *Para El Diluvio. El arte inútil… Mariano de Cávia dio la voz de alarma desde El Imparcial y todos los periódicos convinieron con él en que enajenar ciertos recuerdos artísticos equivale a practicar una amputación en el honor español*[11]. Como ejemplo de un anticlericalismo militante, en este mismo periódico, *El Diluvio*, Fray Gerundio, responsable de la página titulada "Campañas anticlericales", hermana de la que en el diario madrileño *El País* lleva el terrible cura Ferrándiz, bajo el título *Sigue el saqueo*, lanza una diatriba-catilinaria en la forma, no exenta de una verdad de fondo que el periodismo está denunciando de manera continuada, la venta de obras de arte y objetos religiosos: *"Para frescos los curas…Y yo pregunto: ¿Qué hacen esos señores que componen la comisión de monumentos artísticos e históricos de Navarra? ¿Qué hace esa Real academia de Bellas Artes de San Fernando? ¿Qué hace este pueblo español tan sufrido y débil que permite que curas, frailes y obispos le despojen sin cesar de todas sus riquezas artísticas? Se impone la intervención del estado en estos vergonzosos negocios, reveladores de una codicia y una ignorancia incalificables en el clero, dignos de toda censura, ¿por qué no arremetió contra el arzobispo vendedor de los Grecos? ¿Por qué no silba al padre López, obispo de Pamplona, enajenador de los riquísimos tibores japoneses?"*[12].

No falta en esta ardiente defensa Francisco Alcántara, desde las páginas de *El Imparcial*, preocupado por la conservación y por los "expolios" que continuamente se están llevando a cabo en España y a los que el Estado no pone coto por falta de una legislación apropiada, tema que estará presente en las páginas de los periódicos y que dará su fruto, aunque muy mediatizado. De esta situación se aprovechan tanto los particulares, como las instituciones religiosas, sin que la Administración ponga freno a tanto desmán. Alcántara, reconocido por todos como una de las máximas autoridades en la crítica de arte, denuncia muy duramente estas actitudes: "*Pues, ¿Y los cabildos de las catedrales, obispos y clero en general? Venden cuanto les da la gana, y dicen con la mayor desfachatez que los tesoros custodiados en iglesias y catedrales no pertenecen a la nación y la nación se encoge de hombros, y ciudades como Valladolid se dejan arrancar por el cabildo dos Grecos para Norteamérica. Magnates, clero, obispos, que por hacer algo se entretienen en desempeñar al contrario el papel de sus antecesores, de tal modo, que se "pirran" por chamarilear, que es carcomer, roen la médula misma del organismo patrio*"[13]. Esto escribe el temprano 1907 en *"El Imparcial"*; pero la defensa del legado cultural español ha sido una constante que con el paso del tiempo y la inoperancia de los poderes públicos hace que, en el lenguaje y en las ideas, Francisco Alcántara radicalice su postura. Las críticas contra la piqueta indiscriminada encuentran una de las actuaciones más ardientes en Toledo y en su cercana Sevilla.

El obispo de Gerona da una circular muy expresiva del estado de la cuestión, publicada en el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Gerona* y de la que se hace eco el ultraconservador y clerical *Diario de Barcelona*. El título, y el texto dice: Obispado de Gerona: prohibición de la venta de objetos antiguos y artísticos de la Iglesia. Circular… *Los objetos del culto, así los que están en uso como los que se han inutilizado por la acción y vicisitudes del tiempo, tienen gran importancia por su mérito arqueológico, por su rareza, por su mismo valor intrínseco o para la historia de la Religión, de las artes y de las parroquias. Muchos recuerdan históricos hechos de*

[11] BUENO, Manuel, *Para El Diluvio. El arte inútil*, en *El Diluvio*, Barcelona, lunes, 18 julio 1904. Madrid, Julio- l904.
[12] Fray GERUNDIO, *Sigue el saqueo*, en *El Diluvio*, Barcelona, miércoles, 3 agosto 1904.
[13] Francisco ALCÁNTARA. *"La Exposición de obras de arte"*, en *El Imparcial*, Madrid, jueves 29 de agosto de 1907.

*armas que la tradición ha perpetuado; otros están enlazados con necesidades y angustias de los pueblos, que los siglos han borrado de la memoria de los hombres; los más son timbres de honor de la piedad de nuestros antepasados… 5º Excitamos el celo de los encargados de la cura de almas para que procuren se guarden en lugar seguro y decente las alhajas que por su valor puedan excitar la codicia de los sacrílegos, no teniendo en la iglesia, fuera de los casos necesarios, sino aquellas que sean más precisas y de menos coste. Gerona 29 de diciembre de 1907.- Francisco, Obispo de Gerona. Del Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Gerona*[14].

Tenemos constancia de la intervención positiva de la Santa Sede ante los escándalos que se suceden y de las circulares del nuncio en España, aunque sea un poco tarde[15]; pero también de la oposición de la Nunciatura que intervendrá muy activamente contra la ley Romanones de 1923 para frenar algunos de sus puntos de protección del patrimonio en poder de la Iglesia, lo que será criticado por la mayoría de los diarios de España. Los posicionamientos están muy enfrentados. ¿Y la Real Academia de Bellas Artes? Dormitando el sueño artístico. Gaya Nuño, años más tarde califica a esta institución de "arteriosclerótico panteón" y también denuncia su pasividad ante estos hechos[16], hoy el panorama de la Academia es muy diferente. Camón Aznar dedicará una de sus *Terceras* en *ABC* a comentar la publicación de Gaya Nuño sobre el arte español fuera de España, resume en una frase esta larga lucha por nuestro patrimonio: *¿Una historia de la pintura española? ¿Una historia de las mezquindades y despilfarros? He aquí los dos aspectos de esta gran obra, de don Juan Antonio Gaya Nuño*[17].

La defensa de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida es un tema recurrente que cruza diacrónicamente las páginas de los periódicos madrileños con una opinión unánime que, desde principios del siglo XX, se prolonga hasta el centenario de la muerte de Goya, esta vez con final feliz, hasta Mariano Benlliure se apunta a la ardiente defensa de esta magna obra, sin duda uno de los símbolos de Madrid, con un artículo en el diario *El Sol*[18], periódico que inicia una campaña para su salvación[19] con la participación de académicos, periodistas y profesionales del arte[20]. Cave el honor al que firma como "Un paseante en corte" ser uno de los primeros que llama la atención sobre el abandono de la ermita desde las páginas de *El País* proponiendo soluciones y disparando al final de la crónica sus dardos anticlericales muy en la línea de José Ferrándiz: *"Volviendo sobre el asunto, no cabe duda de que cuando una joya de tal valía está tan abandonada, parece ser símbolo de que se han acabado el dinero y la fé religiosa y artística. Hay, pues, fe y dinero para estas y otras cosas, pero no llega, no sabemos por qué, a la madrileña ermita. Pero un medio se ofrece acaso que quizá pudiera salvarla, Constrúyase adosado a ella un buen convento y regálese a una comunidad, con el fin de que la aproveche la iglesia, salvo el caso, muy probable, de que encontrándola pequeña, quizás obscura y húmeda, y dedicada a un santo algo anticuado y ya poco milagroso, la derribase sustituyéndola por la de San Expedito o la Virgen de Lourdes"*[21]. Alejandro Saint-Aubin, comisario regio en Exposiciones de Bellas Artes y destacado

---

14 *Diario de Barcelona*, 15 de enero de 1908.

15 *El Sol*, Madrid, viernes, 20 de febrero de 1920 (Año: IV, Número: 795, Página: 5): La conservación del tesoro artístico de las iglesias. Una circular del nuncio apostólico: *"El nuncio apostólico, monseñor Ragonesi, ha dirigido al episcopado español una circular en la que habla de la conservación de los tesoros artísticos existentes en las iglesias de España."*

16 Gaya Nuño, J.A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea, 1975.

17 Camón Aznar, José, *La pintura española fuera de España*, en *La Tercera de ABC*, Madrid.

18 Benlliure, Mariano, "¿Dejaremos perder los frescos de San Antonio de la Florida", en El Sol, Madrid, Sábado 3 de Enero de 1925.

19 "¿Los frescos de Goya son del Estado?", en *El Sol,* Madrid, Domingo 28 de Diciembre de 1924.

20 Salvador y Carreras, Miguel, *"La cuestión de los frescos de Goya"*, en *El Sol*, Madrid, jueves 1 de Enero de 1925.

21 "Un paseante en corte". (El terrible padre Ferrándiz), *La Ermita de San Antonio de la Florida*, en *El País*, Madrid, viernes 25 de julio de 1902.

periodista y crítico de arte, en 1905 desde las páginas de *Heraldo de Madrid* da conocimiento del rumor que se extiende por Madrid: *"Dicen que con el pretexto de construir un templo de mayor capacidad se ha vendido al extranjero la preciosísima, la incomparable cúpula de San Antonio de la Florida"*[22]. *La Vanguardia*[23] de Barcelona y *El País* de Madrid, al día siguiente, se hacen eco de la noticia. *El País* aprovecha, una vez más, para reaccionar contra la Iglesia: *"Sain-Aubin dio anoche en el Heraldo una noticia estupenda: la de que para construir un templo grande y antiestético, se ha vendido al extranjero la cúpula de la iglesia de San Antonio de la Florida. La avaricia de la Iglesia es tal, que con su fama de patriota y a pesar de su tradicionalismo, es capaz de vender hasta el cielo de Andalucía"*[24]. Entran en la liza la totalidad de periódicos y de críticos. Por citar: José Palomo Anaya, Francisco Alcántara reconocido por todos por su saber y ponderación, el académico Rafael Doménech, el poeta Marquina, Alejandro Saint-Aubin, Miguel Salvador y Carreras, Mariano Benlliure, Dionisio Pérez, Bagaría, Ricardo Velázquez Bosco, Juan de la Encina, Alejandro Ferrant, Enrique M. Repullés y Vargas, José Villegas, Antonio Muñoz Degraín, José Ramón Mélida, José Garnelo y Alda, Roberto Castrovido, Alberto Insúa, poetas, pintores, escultores, arqueólogos, arquitectos, académicos de Bellas Artes y, sobre todo, periodistas y críticos de arte. Aunque tarde, final feliz.

Muy distinto es el final de la "Casa de Goya". Nigel Glendining mostró gran interés por nuestras investigaciones en el Congreso Internacional de Goya[25] y nos dijo que todos los historiadores habían intentado localizar la fecha de demolición de la "Casa de Goya", y nos preguntó por el testimonio que avalara nuestra afirmación. La respuesta fue, uno no, dos: Mariano de Cávia y Pedro de Répide, incontestable. Por su importancia como documentos, y en respuesta al deseo de Nigel Glendining los damos íntegros en este Congreso Internacional.

Mariano de Cávia*, La casa de Goya: Así como en los momentos trágicos de la vida individual ó de la colectiva rara vez falta una nota cómica, así también en las ocasiones solemnes, cuando el ánimo se conforta y eleva con alguna consoladora y grata expansión, suele surgir un incidente, groseramente prosaico, que viene á amargarnos la romántica identidad.*

*Ayer recibí una tarjeta, que dice con un laconismo tan terrible como el del telégrafo:*

*"El lunes 4 de Mayo empieza el derribo de la Quinta de Goya."*

*No he tenido tiempo para ir á comprobar "de situ" la triste noticia; pero la doy por cierta de toda certidumbre, porque procede de persona veraz y que conoce la dedillo las vicisitudes del caserío madrileño.*

*En cambio, pudieron cerciorarse á todo su sabor -sabor que nada tiene de dulce- los que precisamente ayer lunes 4 de Mayo acudieron á la estación llamada de Goya ¡oh sarcasmo! Para tomar el tren que les condujese á la inauguración en Móstoles de la estatua del genial patriota Don Andrés Torrejón.*

*Mucho elevar monumentos, por un lado y por otro, siempre dejando que se lleve el demontre reliquias gloriosas, dignas de ser conservadas y custodiadas como las joyas de más subido precio.*

---

[22] S.A., *Arte y artistas. ¿Será cierto?*, en *Heraldo de Madrid*, miércoles, 4 de enero de 1905 (San Antonio de la Florida) (Alejandro Saint-Aubin y Bonnefond, Madrid 1857-1916)

[23] *La Vanguardia*, *Venta comentada*, Barcelona, jueves, 5 de enero de 1905 (Goya, San Antonio de la Florida): *"Han circulado con insistencia rumores de que bajo pretexto de construir un centro de mayor capacidad se ha vendido al extranjero la cúpula de San Antonio de la Florida. El vendedor parece que es un sugeto(sic) recién regresado de Sud América. Hay que advertir que la cúpula en cuestión contiene frescos preciosos de Goya."*

[24] *El País*, *Los frescos de Goya*, Madrid, jueves, 5 de enero de 1905

[25] GÓMEZ ALFEO, María Victoria y GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando, *La fortuna crítica de Goya en la prensa de Madrid, 1900-1930*, en *Congreso Internacional GOYA 250 años después 1746-1996"*, 1996; GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y GÓMEZ ALFEO, María Victoria, *"La fortuna crítica de Goya en la prensa de Barcelona, 1900-1930"*, en GOYA 250 años después 1746-1996, Marbella, 1996

*Admiremos la oportunidad sin igual del fautor del derribo, comenzado en pleno Centenario patriótico, repleto de remembranzas goyescas, y para más elegante remate de la suerte, en el día mismo que una buena parte del Madrid oficial, con Don Alfonso XIII á la cabeza, había de desfilar por delante de la vivienda (más bien murienda á estas horas), del ínclito Don Francisco, cada día más adorado en el mundo del arte.*

*Sí, si mucho adorarle, por un lado, y por otro, las llamadas clases directoras - que en tantas fruslerías derrochan el dinero- y la inmensa legión de los goyistas, dejan que desaparezca en nefando abandono una visible, palpable é interesantísimo recuerdo de Goya, algo así como su segunda envoltura corporal, para construir acaso en su lugar alguna fábrica de grasas industriales ó algun almacén de productos alcohólicos.*

*No hay para qué discutir el derecho del actual dueño de la venerada casa de Goya á hacer con ella lo que le venga en ganas. La noción de la propiedad, pese á todas las transformaciones modernas y á todos los imperativos sentimentales, continúa siendo para muchos beati possidentes la misma que en tiempo de los romanos: jus utendi et abutendi. En la categoría del derecho abusivo entra sin duda alguna esa sacrílega demolición, por muy indiscutible y muy incoercible que sea el tal derecho.*

*Tal vez en alegue que la vieja morada hallábase en estado más ó menos ruinoso... Pero hay ruinas que tienen remedio, y pueden conservarse hábilmente restauradas, aunque sea implorando la intervención del Estado, ó imponiéndola este mismo, si fuere menester. ¡Valiente caso se hace aquí de las ruinas gloriosas! Ya saben ustedes lo que ha acontecido con las de Itálica, sacrificadas al vandalismos moderno, habiéndose salvado del antiguo... Etiam periere ruina, que dijo el poeta latino y cordobés.*

*¿Cómo no se ha salvado á tiempo la casa de Goya por medio de uno de esos diplomas de "monumento nacional" que la Academia de Bellas Artes expide con frecuencia en favor de antiguallas harto menos interesantes y sugestivas que la quinta de orillas del Manzanares?... Días há, con ocasión de los derribos inaugurados por el rey en la capital catalana, entonaba yo todo un himno á la piqueta redentora. "¡Toma piqueta, amiguito!" me grita hoy una voz misteriosa, semejante á la que Rodrigo Caro escuchó en los consabidos campos de soledad, mustio collado ...*

*La piqueta funciona. Desgraciadamente, no es para quitar de en medio las vetusteces que estorban, afean, ensucian y dañan á Madrid. Es para exterminar, con bárbaro impulso, los restos de todo lo que ofrezca algún vivo y expresivo interés histórico, artístico, ó simplemente típico y pintoresco. Se trata, por lo visto, de un mal incurable.*

*La casa de Goya ha debido ser en estos desamparados Madriles, ya por obra del Estado ó del Ayuntamiento, ya por al acción eficaz de los que nos llamamos devotos del inmortal pintor aragonés, un lugar de piadosa peregrinación de culto al Arte, como lo son la casa de Shakespeare en Strafford, la del Dante en Florencia, la de Cervantes en Valladolid, la de Corneille en Ruan, la de Mozart en Salzburgo, la de Victor Hugo en Paris, y tantas y tantas más; como vá á serlo en Toledo la del Greco, merced al gusto y al gasto de mi amigo el marqués de la Vega Inclán. Goya ha sido menos afortunado que Teotocopula. No ha encontrado un goyista entusiasta y generoso, que librase del impía destrucción la mansión sagrada.*

*Fácil le seria á mi desaliñada péñola enjaranar un artículo con recuerdos de la quinta condenada á muerte. Pero ¡ay! Estoy cansado de entonar cánticos funerales... Prefiero dejar la empresa al miglior piettro del poeta Répide, que es ahora el mas delicado especialista en estas evocaciones del buen pasado matritense.*

*Si es cierto que las almas de los muertos acuden, vagarosas, á aquellos parajes donde vivieron la vida terrena con mayor intensidad, mal rato debe de estar pasando á estas horas el espíritu del tremendo Don Francisco, y algunas imprecaciones del baturro se mezclarán con las ironías del manolo.*

*Quizás diga el sarcástico autor de Los Caprichos:*

*-Al fin y á la postre, ese derribo es un "número" más, inesperado y sorprendente, curioso y significativo, en el raquítico programa de las fiestas con que celebráis el Centenario del 1806*[26].

Pedro de Répide, responde al requerimiento de Cávia, se acerca a *La quinta del padre Goya*, según su propia definición y escribe su *Crónica: La quinta del padre Goya: Poeta y peregrino de una senda sin fin, sediento de ideal, hice ayer un alto en la mi ruta. ¿Sabéis aquella isla de los muertos que pintó Böecklin, isla robada á un mar de encanto y de misterio? Sus casas son tumbas, sus leyendas epitafios, y como en una gran parada del reino de la muerte se alzan en ella los cipreses a modo de unos centinelas de la puerta del otro mundo.*

*Yo, ayer, estuve en un pénsil de esa isla encantada. Sin ir más allá de las afueras de la corte, entré en un vergel ultraterreno, y aparteme á una gran distancia del mundo en que vivimos. Hubo de serme para ello suficiente bajar la Cuesta de la Vega, trasponer luego la Puente Segoviana, subir por un suavísimo otero que los trigos verdecían y las amapolas salpicaban, y dí conmigo en la cima de tal alcor, que fue como llegar hasta al cumbre del Olimpo. Eran allí un jardín con una vieja casa que están muy lejos del mundo y de la vida.*

*La casa es un antiguo palacete abandonado. Sólo de verla se siente que allí han pasado muchas cosas, y que por los ámbitos de sus salones fríos y solitarios pasan á veces algunas almas de otro tiempo. En el jardín, más bello desde que ninguna mano viviente acude á su cuidado, se siente también un misterioso espíritu que pasa. No cabe duda de que allí ha vivido alguien que era muy alguien. Cierto que allí vivió D. Francisco Goya y Lucientes.*

*El viejo palacete tiene una noble y magna puerta. Su verjería deja ver, como á través del cancel de una capilla, el vestíbulo y la escalera. Sobre los hierros del zagüán hay un ducal blasón. Y se ve luego el pavimento de pórfido rojizo, y cómo después de una breve gradería de mármol se desdobla la escalinata en sendas ramas elegantes. Un jarrón del siglo XVIII, que tiene hermanos en La Granja y en Aranjuez, preside aquel lugar. Y abajo, á los dos lados del vestíbulo, se yerguen medias columnas neoclásicas, que sirven de sustento á unas águilas de oro.*

*Delante de la casa, donde había una terraza de arena finísima, pisada por las duquesas manolescas que allí iban para hacerse inmortales y divinas, ungidas sus imágenes con el óleo del genio, tiende ahora su muy suave tapiz una hierba de olvido. Y las ventanas de la casa muerta fulgen al sol último de la tarde, tenuemente, como los ojos vidriosos y verdosos de un cadáver. Jazmines seculares cubren la vieja casa con una verde túnica. Cuando el estío llega, todo ese manto de verdor florece, y vestida con todas sus flores albas, la casa muerta duerme bajo un sudario de jazmín.*

*Frente del palacete forman unos troncos donde la yedra mató las ramas y la savia. Luego, en las líneas inquietantes de aquellos galantes laberintos de un siglo sin par, se pierden los boscajes bellos en su abandono. Parece como que aquellas veredas dicen un "noli me tangere", y pregonan otro nadie las mueva. Dejad que la hierba crezca sobre ellas como entre losas de cementerios, que muertos los pies que las pisaron, no debe profanarse tal jardín. Y su flora es, en verdad, de campo santo. Ciñe una guirnalda de cipreses la fontana marmórea de doble taza sutilmente labrada, y luego hay lirios con sus tristes flores nazarenas, y sigue luego por la pradera una invasión de jaramagos.*

*Percibíase bien que la vida habíase partido ya de aquellos lugares muy largo tiempo había. Sólo en los cipreses gorjeaban unas aves, diciendo adiós al sol con sus arpegios. La paz, una suprema paz, triunfaba sobre el jardín. Sólo á un extremo de él, á la puerta de una vivienda adornada en sus muros por unas chumberas africanas, aparecióseme el solo ser viviente que pude hallar en tal lugar. Era la sola flor alegre del vergel. Una muchacha rubia, llena de dulcedumbre en su mirada y en su hablar, Llevaba un corpiño rojo que, junto á su pelo de oro, era como*

[26] CÁVIA, Mariano de, *La casa de Goya*, en *El Imparcial*, Madrid, martes, 5 de mayo de 1908.

*una amapola junto al trigo de Julio. Inquiríla su nombre. Díjomelo como si dejara salir una quinta esencia por el alquitara encantado de sus labios menudos. Llámase Mercedes. Y Mercedes me dijo que pronto tirarían la casa del pintor. La casa de Goya. Y la muchacha pronunciaba ese nombre como sabiendo muy bien de quién hablaba. En verdad, padre Goya, que este modelo y esta compañía te has perdido con no vivir ahora, que, de existir ella en tu tiempo, Mercedes viviría hoy una vida inmortal por conjuro de tu pincel.*

*Ello es, querido Cávia, que tan amable me requeriste ayer, que tiran esa casa, y que siempre tendremos una Jerusalén más sobre la cual llorar, y un desierto más también en el que clame nuestra voz. Así pensaba yo ayer tarde un momento, y ya no quise pensar más. Había una gran magia en el crepúsculo. No sonaba el cantar del agua en la fontana; pero mejor que su armonía era la voz de cristal con que hablaba Mercedes, voz que se desgranaba y se desvanecía en la diafanidad de la tarde. Pasaba el genio del silencio. Y luego no se percibía otro rumor que el del río. El Manzanares, que allá abajo pasaba murmurando una salmodia. Como si rezara por la vieja y noble casa que se había muerto. La casa del padre Goya, que se ha muerto como se murió su señor. Como todo se muere*[27]. Al día siguiente, el conservador *La Época* recoge esta noticia, la periodística categoría de Cávia tiene eco, aunque sin consecuencias[28].

Mariano de Cávia es reconocido como uno de los periodistas más excepcionales de nuestra historia, su figura se levanta gigantesca en el panorama del periodismo de la España del primer tercio del siglo XX siendo sus artículos en defensa constante del patrimonio cultural de la Nación Española los que le dotaron de una autoridad incontestable con gran peso en la opinión pública y en las esferas oficiales. El primer editorial del orteguiano *El Sol* se debe a su pluma. Hemos elegido el artículo que publica en *El Imparcial* el sábado 1 de Agosto de 1903, bajo el título de *El Estertor* en defensa de los tapices de la catedral de Zaragoza y, por tanto, en contra del Cabildo Metropolitano, como muestra de lo que fue la intervención de la prensa de España. Si en el caso de la Casa de Goya, hemos destacado su importancia como documento, aquí sobresale el artículo periodístico en toda su grandeza: *"El Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, debidamente autorizado, no vende, al vender sus veintidós tapices, un doble tesoro artístico y arqueológico. Hace, o mejor dicho, deshace muchísimo más: liquida y desbarata un fragmento magnífico de la historia de España: son los restos de la que fue señora de naciones… En las naciones moribundas esos son los ecos del estertor". Si la venta dispuesta por el Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza se quedara sin algún remedio en alguna de las formas que se indica, se habrá escrito un capítulo, no diré del Finis Hispaniae, porque no hay que exagerar la queja amarga, pero sí del Finis Aragoniae. Si algo valen mis humildes exhortaciones, yo se las dirijo a cuantos manejan con buena autoridad y buena voluntad la pluma en materias artísticas e históricas, para que no echen en saco roto este caso de conciencia; porque en verdad les digo que eso que ocurre ya no es el delirio, según la frase del vulgo, sino el estertor, según el diagnóstico de estadista inglés"*[29].

Toda la prensa madrileña apoyó a Cávia: *Heraldo de Madrid*, *Diario Universal*, *El País* y *El Correo*, en donde D. José Ramón Mélida publica un artículo historiando los soberbios e inestimables tapices, artículo que -en frase de Cávia- *"es el mejor alegato en contra del atentado que se intentaba cometer"*; también interviene el académico y crítico de arte D. Jacinto Octavio Picón, que *"a pesar de las "imperiosas vacaciones de estío", ha logrado que la Academia de Bellas Artes cumpliese en esta ocasión con su deber, harto más imperioso que las tales vacaciones"*, en expresión de Mariano de Cávia que continúa con la magnífica y siempre periodística descripción de los

---

[27] RÉPIDE, Pedro de, *La quinta del padre Goya*, en *El Liberal*, Madrid, martes 6 de mayo de 1908. (Construcción anafórica muy del gusto de don Emilio, Castelar por supuesto)

[28] *La Época*, Madrid, 7 de Mayo de 1908: *Noticias generales*.

[29] CÁVIA, Mariano de, *El Estertor*, en *El Imparcial*, Madrid, sábado 1 de Agosto de 1903 (Año: XXXVII, Nº: 13.049, Edición de la mañana, Pág: 2)

acontecimientos: *"reuniéronse varios dignos académicos y visitaron al ministro de Instrucción Pública para que no se durmiese sobre los tapices, como, en efecto, no se ha dormido. Tampoco se ha entregado en este punto a las dulzuras de la siesta el ministro de Gracia y Justicia (¡nada que hoy me siento ministerial!); porque sin aguardar visitas de nadie, mandó el primer aviso al diocesano de Zaragoza y más tarde, puesto de acuerdo con su colega de instrucción pública, llevó el asunto al Consejo de ministros; y por ahora no hay subasta de tapices, gracias a una Real Orden de 1866 -¡bendito sea el Alcuvilla!- que establece como requisito previo para ventas de esas el informe de la Academia de San Fernando"*.

Por fin, final feliz, el 18 de agosto, *El Imparcial* da la noticia: Zaragoza, 18.- *El Cabildo ha dado las órdenes para que sean retirados los anuncios de venta de los tapices*, aunque Mariano de Cávia conociendo la falta de cultura y la codicia de muchos Cabildos y obispos (son conocidos como un caso extremo los arzobispos toledanos Guisasola y Uriarte) no da por terminada la amenaza y mantiene la alerta[30]. La presión del periodismo da sus frutos y en 1906 se da una Real Orden un tanto ambigua de protección de los bienes que "se descubran" en las iglesias, confesamos no entender la limitada extensión de esta iniciativa[31].

No es una anécdota solitaria, dos años antes se vende *La alfombra Persa de Guadix*, la noticia la da *El Imparcial*: *Anteayer se consumó la venta de la alfombra persa que, según tradición, legaron los Reyes Católicos á esta Catedral, y en la cual han sido por espacio de cerca de cuatro siglos admiración de artistas y personas inteligentes*[32]. Un año después tomamos la noticia de *El Globo*: *Han sido declarados monumentos nacionales la Catedral y el Acueducto de Tarragona, quedando, por tanto, bajo la inmediata inspección de la comisión provincial de Monumentos y la tutela del Estado*[33]. Sinceramente no creemos que nadie pretendiese vender estos monumentos aunque el Estado tome medidas preventivas[34], ante las alarmantes noticias que los cónsules transmiten[35].

---

30 CÁVIA, Mariano de, Salvamento Artístico, en *El Imparcial*, Madrid, viernes 21 de Agosto de 1903.

31 *EL GLOBO*, Madrid, viernes 14 Septiembre 1906, *Por la riqueza artística nacional: "Por el Ministerio de Instrucción Publica ha sido expedida una Real orden: el clero no debe disponer de los objetos artísticos y arqueológicos que se descubran en las iglesias y sus dependencias sin previo conocimiento de las Academias de Bellas Artes o de las Comisiones provinciales de Monumentos."*

32 *El Imparcial*, *"Pérdida arqueológica. La alfombra Persa de Guadix",* Madrid, sábado, 8 de Octubre de 1904 (Año: XXXVIII, Nº: 13481, pag.: 1)

33 *El Globo*, Madrid, jueves, 13 de abril de 1905 (Año: XXI, nº: 10761, pag: 3), *Noticias generales*; *La Época*, Madrid, sábado 22 de abril de 1905 (Año: LVII, nº: 19697, edición de la: tarde, pag.: 2): *La exportación de objetos de arte al extranjero. Un nuevo caso*: *"La Prensa extranjera comunica la compra y exposición en el Knickerbrocker Athlethic Club de Nueva York de diversos retablos españoles, que datan aproximadamente del S. XVI. El New York Herald, además, pondera la belleza y calidad artística de dichos retablos."* A raíz del hecho, *La Época* vuelve a poner sobre la mesa la necesidad de establecer una legislación que evite los numerosos casos de exportaciones de nuestro patrimonio artístico.

34 *El Globo*, *Por la riqueza artística nacional. Por el Ministerio de Instrucción Publica ha sido expedida una Real orden: el clero no debe disponer de los objetos artísticos y arqueológicos que se descubran en las iglesias y sus dependencias sin previo conocimiento de las Academias de Bellas Artes o de las Comisiones provinciales de Monumentos*. Madrid, viernes 14 Septiembre 1906 (Año: XXXII, Nº: 11.206, Edición de la tarde, pag: 1.

35 *El Globo*, *Abuso intolerable. El comercio de objetos artísticos en España. El cónsul de España en Bayona llama la atención al ministro de Estado acerca de los continuos despojos artísticos e históricos que se hacen en las iglesias, sacristías. Además de correr peligro nuestra riqueza artística, el despojo de las antigüedades y joyas se hace con un fin lucrativo.* Madrid, miércoles 26 Diciembre 1906 (Año: XXXII, Nº: 11.294, edición de la tarde, pag: 2. En Valencia la venta de objetos artísticos tiene eco en la prensa madrileña: *Heraldo de Madrid*, jueves 9 de Julio de 1908: Nuestras joyas artísticas. *Un Tríptico del siglo XV*. De nuestro corresponsal en Valencia: *El tríptico vendido por las monjas de la Encarnación es una pintura flamenca del siglo XV al XVI. La noticia da cuenta de los nombres de los antiguos poseedores del cuadro hasta llegar a las monjas que lo vendieron en 500 pesetas*. *Heraldo de Madrid*, viernes 17 de Julio de 1908. *El asunto del Tríptico. El tríptico vendido por las monjas de la Encarnación ha pasado al juzgado declarando un individuo llamado Conde, comprador del cuadro. Este ha sido valorado por los peritos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 20.000 pesetas...*

Ninguna institución es ajena a esta continua sangría y el ejemplo más vergonzoso y sonado es la venta del cuadro *La Adoración de los Reyes* de Hugo van der Goes. El gobierno, con la presión del duque de Alba aprueba esta enajenación pese a la fuerte oposición de toda la prensa madrileña que sin excepción sale en defensa de este altar iniciando una suscripción que no puede hacer frente a los intereses ocultos del patrono, de la institución y de sus propietarios. *El Radical*[36] titula: *Por el honor de España. El cuadro de Van-der-Goes: La venta al extranjero de un célebre cuadro de Van-der-Goes realizada por los Escolapios de Monforte, ha adquirido palpitante actualidad por el dictamen del Consejo de Estado favorable a su licitud y validez. Entre los intereses de una nación ninguno hay superior ni igual siquiera en importancia al de mantener el decoro nacional que tan grave detrimento sufre por la expatriación de las riquezas artísticas, que son como los blasones heráldicos en la ejecutoria de nobleza espiritual de un pueblo. En el presente caso hay otras razones de no menos fuerza que las apuntadas, terminantemente opuestas al derecho de los Escolapios de Monforte para vender el cuadro de Van-der-Goes. El Monasterio de Monforte no pertenece a los Escolapios; éstos sólo están en él a título de inquilinos y, por ende, no pueden de ninguna manera disponer de nada de lo que en él existe, ni mucho menos de lo que existía muchísimo tiempo antes de obtener ellos su gracioso inquilinato, como ese cuadro de Van-der-Goes, existente allí desde hace más de cuatro siglos.* El diario *España Nueva*, escribe: *"La tabla de Van-der-Goes está ya embalada. El káiser la quiere, y da un millón de marcos". Barbarie y codicia: Ayer se habló en el Congreso de arte. El caso es raro; pero lo malo es que se habló una vez más para lamentar la liquidación de nuestras riquezas artísticas, hecha por la codicia de la aristocracia y de la Iglesia españolas que han perdido ya hasta el instinto de conservación*[37]. Es el triste canto final y la impotencia para impedir este despojo. Sólo citar el Altar Portinari de Florencia para evaluar la importancia de esta tabla que hoy se conserva en el Museo de Berlín. Los escándalos se suceden y tiene que intervenir la Santa Sede a través del nuncio apostólico en España, el diario *El Sol*, con su equilibrio habitual da la noticia: *El nuncio apostólico, monseñor Ragonesi, ha dirigido al episcopado español una circular en la que habla de la conservación de los tesoros artísticos existentes en las iglesias de España y hace mención al proyecto de ley que propone trasladar los objetos a la capital para su seguridad*[38]. En 1922 es el nuncio Tedeschini quien envía una nueva circular a los prelados españoles recordándoles la obligación de velar por la defensa de los objetos artísticos y sagrados propiedad de la Iglesia, *"recordándoles la severidad de las leyes eclesiásticas y lo que estas prescribren… el cardenal Soldevila, arzobispo de Zaragoza también dirige una circular a los párrocos de su diócesis"* en este sentido[39]. Este mismo año se da una Real Orden prohibiendo la exportación de obras de arte[40]. En nuestra actualidad, la Iglesia y la Junta de Castilla y León, con las Exposiciones de las Edades del Hombre han dado muestras de una sensibilidad y eficacia en la restauración y conservación de los bienes eclesiásticos y en la necesaria colaboración entre instituciones, sin sectarismos laicistas, digna de ser emulada. Destacamos, en esta línea de actuación, la Exposición "Mater Purísima" en la Diócesis de Tarazona[41].

---

[36] *El Radical*, Madrid, viernes 14 de junio de 1912.

[37] *España Nueva*, Madrid, miércoles 12 de Junio de 1912 (Año: VII, nº: 2200, pág: 1, Edic: noche).

[38] *El Sol*, Madrid, viernes, 20 de febrero de 1920 (Año: IV, Número: 795, Página: 5), *La conservación del tesoro artístico de las iglesias. Una circular del nuncio apostólico*.

[39] DOMÉNECH, Rafael, *Para la defensa del patrimonio artístico nacional*, en *ABC*, Madrid, miércoles 9 de agosto de 1922. En este artículo denuncia "el intento hecho por unos negociantes para llevarse las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio de Casillas, la de Maderuelo en Riaza y los ternos de San Valero y de San Vicente de Roda y que se conservan en la Catedral de Lérida.

[40] *La Veu de Catalunya*, Barcelona, dimecres, 13 de setembre de 1922. Sección: *Pàgina Artística de La Veu*, Nº 564: *L'exportació d'objectes artistics: Real ordre prohibitiva* (texto íntegro de la *Gaceta* del día 3 de septiembre de 1922).

[41] "Mater Purísima", La Inmaculada Concepción en el Arte de la Diócesis de Tarazona, 2005. Comisarios: Wifredo Rincón García y Emilio Quintanilla Martínez.

Se necesita una ley que ponga fin a este continuo despojo de los bienes eclesiásticos, y ¡por fin! la cuestión es abordada por el gobierno Romanones. La oposición de la Iglesia es frontal, y el diario clerical *El Debate* de Madrid inicia una campaña feroz contra la ley. Todos los demás diarios que hemos consultado -con la excepción del *Diario de Barcelona*- apoyan la necesaria iniciativa que tiende a salvaguardar los bienes en poder de la Iglesia pero que pertenecen a la nación española y no son enajenables. Al ser uno de los debates más extensos lo ejemplificamos y resumimos en el editorial del madrileño y orteguiano *El Sol* por representar, para nosotros, la posición liberal, equilibrada y moderna de este delicado asunto del control, por parte del Estado, de un rico patrimonio que afecta a la Iglesia y a la Nación: *Editoriales. En defensa del patrimonio artístico. Proyecto decretado por el Ministro de Gracia y Justicia, Sr. conde de Romanones, y aprobado con aplauso por el Consejo de Ministros, relativo a la defensa del tesoro artístico religioso…Tuvo la cortesía de dar a leer el texto íntegro del decreto al nuncio de Su Santidad y al cardenal primado…También creemos que antes de redactarlo dio cuenta a Su Majestad el Rey de las líneas generales de su proyecto y que nadie puso reparos serios a la reforma…Pero al publicarse en la Prensa la noticia de que el Consejo de Ministros había aprobado el proyecto de decreto se inicia una campaña contra la medida adoptada por el Conde de Romanones, y hasta hubo ayer un periódico de la derecha que llegó a decir que el Rey no firmaría el decreto. Se acentuaron los rumores cuando se supo que el nuncio y el director de "El Debate", Sr. Herrera, estuvieron en Palacio"*[42].

Luis Folch comenta el deseo expresado por el ministro de Instrucción Pública de presentar un proyecto que impida que los objetos artísticos puedan ser vendidos y desplazados de su entorno natural, con reflexiones interesantes en pro y contra esta disposición que no dejan de ser actuales[43]. La sensibilidad sobre el tema es evidente. Nos queda mucho por comentar, fundamentalmente los "expolios" del Greco[44], creemos que el artista más afectado por esta sangría permanente. Pero el espacio es medido y queda suficientemente mostrado y demostrado el papel del periodismo y de la crítica de arte en la defensa de un patrimonio continuamente amenazado por la desidia, la codicia, la incultura y falta de protección legal que como cuatro apocalípticos jinetes se han cernido sobre nuestra Nación en este aspecto que hoy nos congrega ante la indiferencia, reconociendo excepciones, de las instituciones que debían velar por su protección. Pero tal vez, es tiempo de que los versos de Antonio Machado a *"Una España joven"*, de actualísima vigencia, pongan las cosas y a todos en su sitio y nosotros pongamos punto final:

> … Fue un tiempo de mentira, de infamia. A España toda,
> la malherida España, de Carnaval vestida
> nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda,
> para que no acertara la mano con la herida.

---

42 *El Sol*, Editoriales. En defensa del patrimonio artístico, Madrid, jueves 4 de Enero de 1923.

43 FOLCH, Luis, La venta de objetos artísticos, en Diario de Barcelona, jueves 21 de agosto de 1919.

44 COLOMBINE, *Los cuadros del Greco*, en *Heraldo de Madrid*, Jueves 21 de Mayo de 1908. Escandaloso asunto de la venta de los cuadros del Greco, que sacó el Sr. Conde de Güendelaín de La Capilla de San José, de Toledo. Todavía no se han vendido los cuadros porque los americanos no tenían dinero pero esto no quiere decir que no ocurra ya que ni las autoridades, ni la Iglesia, ni el Ministro de Bellas Artes se oponen a ello. Por último hace una crítica a esta vergonzosa situación. *Heraldo de Madrid*, domingo 5 de Julio de 1908 (Año: XIX, nº: 6428, pág: 5), *La Junta Nacional de Iconografía ha traído del Museo Nacional de Toledo cuatro cuadros del Greco de extraordinario mérito: Un retrato de Jorge Manuel Theotocopuli, hijo del Greco, con un plano imperial de la ciudad; el de el maestro Juan de Ávila y los de Don Diego y Don Antonio Covarrubias…ante el deteriorado estado en que se encuentran dichos cuadros, los ha limpiado y forrado y los ha puesto marcos nuevos. Estas labores han corrido a cargo de Martínez Cubells. Serán expuestas en la rotonda de ingreso al Museo del Prado.*

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# PINTURA ROMÁNICA EN EL MUSEO: LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE COMO MEDIO DE ACCESO AL GRAN PÚBLICO

ANA BELÉN MUÑOZ MARTÍNEZ
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

El interés que el pasado medieval ha despertado en la sociedad española desde los años finales del siglo XIX tiene su reflejo en las magníficas colecciones de pintura mural románica conservadas hoy en nuestros museos. Actualmente, el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y el Museo Diocesano de Jaca –provisionalmente cerrado al público– albergan dos de las colecciones de pintura románica más relevantes de Europa. Asimismo, otros museos como el Episcopal de Vic, el Diocesano y Comarcal de Solsona, el Diocesano de Urgell, el Diocesano de Barcelona, o el Museo Nacional del Prado, exhiben algunos conjuntos. Este hecho se propone como punto de partida para analizar cómo la centralización de las obras medievales en los grandes museos a lo largo del pasado siglo, particularmente en el caso de la pintura mural, ha supuesto una determinada relación de la sociedad actual respecto al arte románico. Más allá del debate sobre la idoneidad del traslado de las pinturas por motivos de conservación, cabe preguntarse hasta qué punto es lícito descontextualizar de este modo la obra artística y de qué manera incide este hecho en su recepción y valoración por parte de la sociedad.

## Las colecciones de pintura mural románica

En el caso catalán, uno de los más paradigmáticos en cuanto a la conservación de la pintura mural románica se refiere, la historia de la formación de la colección románica del MNAC y de otros museos está estrechamente ligada a la recuperación y valorización del pasado medieval, en el contexto de búsqueda de la identidad nacional catalana[1]. El movimiento romántico y la *Renaixença* supusieron, para la historiografía del arte en Cataluña, un renovado interés por el arte medieval. Con este movimiento cultural y político, que potenció la revalorización de la lengua, la historia y las costumbres catalanas, de acuerdo con su marcado signo nacionalista, surgieron también las primeras iniciativas destinadas a crear una red de museos en el marco de una política más amplia de preservación del patrimonio[2].

[1] BARRAL I ALTET, Xavier, "El museo Nacional d'Art de Catalunya i l'art romànic català. Historia de una gran col·lecció", en *Catalunya romànica. Vol. I, Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* Barcelona, 1994, pp. 195-234, p. 196.

[2] Este primer interés por el pasado medieval fue, sin embargo, inequívocamente gótico y se hubo de esperar al final del siglo XIX y principios del XX para un acercamiento y revalorización de lo románico. FOLCH I TORRÉS, Joaquim, *Los estudios de his-*

El interés por las pinturas murales románicas en Cataluña ya había empezado a despuntar en las últimas décadas del siglo XIX, cuando fueron descubiertos los primeros conjuntos pictóricos[3], pero es a partir de 1907, paralelamente a la reorganización de la Junta de Museos[4] y a la creación del *Institut d'Estudis Catalans*, por iniciativa de Enric Prat de la Riba, cuando se produce el descubrimiento, investigación sistemática y documentación de la mayor parte de los conjuntos del románico catalán[5]. Ante el peligro existente para su conservación[6], las primeras actuaciones van encaminadas al estudio, publicación y preservación de las pinturas *in situ*. Al igual que en Francia y otros países europeos, que ya habían iniciado el estudio y publicación de las pinturas murales románicas mediante las copias manuales, en Cataluña se procede en un primer momento a la copia de las pinturas románicas[7]. La publicación de estas pinturas, en iniciativas como los fascículos de *Les pintures murals catalans,* publicados por el *Institut d'Estudis Catalans,* bajo la dirección de Pijoan desde 1907[8], suscitó el interés no sólo de los investigadores, sino también del mercado de arte y el coleccionismo internacional[9]. En un momento en el que existía un vacío legal con respecto al patrimonio histórico-artístico –la primera ley de patrimonio histórico en España no aparece hasta 1933– existía una verdadera amenaza de expolio. En 1919, durante las tareas de reproducción de las pinturas de Santa María de Mur a cargo de Joan Vallhonrat, se descubre una campaña de arrancamiento y exportación de las pinturas murales que, como es bien conocido, acabó con el traslado del ábside central al *Museum of Fine Arts* de Boston, donde hoy se

*toria del arte en Cataluña. Origen romántico de la historiografía del arte catalán,* "Destino" (Barcelona), 1158, 17 de octubre de 1959, pp. 19-21, ya lo señalaba: "Para los románticos lo gótico representó lo medieval; lo románico, menos conocido entonces que hoy, no fue, como lo gótico, cantado en verso, sino estudiado más tarde con el compás y el metro y los viejos documentos en mano, y descrito en prosa por los arqueólogos". Cfr. en BARRAL I ALTET, Xavier, *Op. cit*, p. 196.

[3] Cfr. en BARRAL I ALTET, Xavier, *Op. cit*, p. 226: PUIGGARÍ, J., "Las pintures murals a Pedret", en *L'avens*, 1, 7, Barcelona, 25 de julio de 1889, pp. 105-110; BRUTAILS, J. A., "Étude sur l'église de Saint Martin de Fenouillard", en *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques,* 4, 1886, pp. 443-449; VINTRÓ, J., « Pintures murals á Sant Pere de Tarrasa », en *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya,* V, 17, Barcelona, 1895; PONS MASAVEU, J., « Descubrimiento de una pintura mural bizantina en Marmellà (provincia de Tarragona)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* VII, 67, Madrid, 1887, pp. 93-94; GUDIOL, J. "Les pintures de Santa Anna de Mont-ral", en *La Veu de Montserrat,* 1900, pp. 18-20, 21.

[4] En 1902 surge la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes, en Barcelona, que posteriormente se transforma en 1907 en la nueva Junta de Museos de Cataluña, con una mayor autonomía y sobre la base de la necesaria coordinación entre Ayuntamiento y Diputación.

[5] El *Institut d'Estudis Catalans* organizó la expedición arqueológica y jurídica a la frontera de Aragón en 1907 y es en ese momento cuando se comienza verdaderamente el descubrimiento de los conjuntos de pintura mural más relevantes, principalmente de la zona occidental del Pirineo catalán, los del valle del Boí.

[6] "Las pinturas murales de Cataluña están totalmente condenadas a una desaparición inmediata. Los excursionistas catalanes no han podido por lo general ir más allá de dar noticia de su existencia requiriendo la publicación y estudio de estos monumentos (…) Además, el verdadero valor de estas pinturas no se ha comprendido hasta muy recientemente. Algunas de ellas han desaparecido ya sin dejar más rastro que las vagas noticias de aficionados (…) Las últimas que quedan se han conservado en iglesias pobres, ruinosas en su mayor parte", *Actas de la Junta Municipal de Museos,* sesión del 2 de enero de 1907, transcripción en GUARDIA, Milagros, CAMPS, Jordi, LORÉS, Inmaculada, *El descubrimiento de la pintura mural románica catalana: la colección de reproducciones del MNAC*, Madrid, 1993, pp. 101-102, p. 101.

[7] Algunos de los autores de tales copias son A. Planella, J. Puiggarí, R. Martínez Padilla, J. Llongueras. Finalmente, será el pintor Joan Vallhonrat el encargado de llevar a cabo la numerosa serie de copias, de gran fidelidad, realizadas a escala o a tamaño natural, conservadas hoy en el MNAC. Vid. AINAUD DE LASARTE, Joan, "Les col·leccions de pintura romànica del museo Nacional d'Art de Catalunya", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* v. 1, Barcelona, 1993, pp. 57-69; GUARDIA, Milagros, CAMPS, Jordi, LORÉS, Inmaculada, *Op. cit.*

[8] PIJOAN, Josep, *Les pintures murals catalans,* 4 vols., Barcelona, 1907 (cuatro fascículos).

[9] Sobre este tema han tratado más detalladamente: SUREDA, Joan, *La pintura romànica a Catalunya,* Madrid 1981, pp. 15-20; AINAUD DE LASARTE, Joan, *Op. cit.*; BARRAL I ALTET, Xavier, *Op. cit.*; MESLER, S., "The case of the disappearing frescoes", en *Smithsonian Magazine,* Washington DC, abril 1998, pp. 53-60; BARRACHINA I NAVARRO, Jaume, "Obra romànica dispersa en col·leccions i museus no tractada fins ara. El col·leccionisme a Catalunya", en *Catalunya Romànica, vol. XXVI: Tortosa i les terres de l'Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectónica, dispersa y restaurada,* Barcelona, 1997, pp. 335-341.

Figura 1. Uno de los técnicos italianos durante el proceso de extracción de las pinturas de Santa María de Tahúll (imagen procedente de *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* Barcelona, 1992, il. 28 p. 51).

conserva[10]. En este momento, gracias a la enérgica reacción de la Junta de Museos, se consigue paralizar la operación y llegar a un acuerdo con Pollak, el anticuario que la dirigía, para que los especialistas italianos traídos para la extracción de las pinturas se pusieran a disposición de la Junta de Museos (Fig. 1)[11]. Tras numerosas discusiones en el seno de la Junta en torno a la conservación de las pinturas *in situ,* entre cuyos partidarios se encontraba su presidente Josep Puig i Cadafalch, que abogaba por el principio de que la obra de arte debía permanecer en el lugar para el que fue creada, finalmente se decidió su arrancamiento y traslado al museo, dadas las escasas condiciones de seguridad de las iglesias, que no garantizaban la conservación de las pinturas[12]. Entre 1919 y 1923 se procede al arrancamiento y traslado de las pinturas a Barcelona. Se inicia así la colección de pintura románica del MNAC, una de las más relevantes a nivel mundial (Fig. 2).

[10] Los detalles de esta campaña aparecen bien especificados en BARRAL I ALTET, Xavier, *Op. cit*, pp. 203-205, y en WUNDERWALD, Anke y BERENGUER I AMAR, Mireia, "Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa María de Mur", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* v. 5, Barcelona, 2001, pp. 121-129.

[11] Franco Steffanoni y sus colaboradores Arturo Dalmati y Arturo Cividini, los únicos que en este momento eran capaces de desarrollar las técnicas de extracción de las pinturas murales (*strappo*).

[12] Se firma entonces un contrato de venta directa a la Junta de Museos, que adquiere entonces las pinturas murales de San Juan de Boí, San Pablo de Esterri de Cardós, Santa María de Ginestarre, Santa María de Aneu, San Pedro de la Seu de Urgell, Santa Eulalia d'Estaón, San Clemente y Santa María de Tahúll, San Miguel de Engolasters y San Quirze de Pedret.

Figura 2. Traslado del ábside de San Miguel de Engolasters del Museo de la Ciudadela al nuevo emplazamiento del Palacio Nacional, 1931-32 (imagen procedente de *Catalunya romànica. Vol. I, Introducció a l'estudi de l'art romànic català fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* Barcelona,1994, p. 210)

A partir de este momento, y a lo largo del siglo XX, se han llevado a cabo diferentes campañas de estudio y extracción de las pinturas murales en Cataluña. Muchas de las cuales producto de revisiones sobre conjuntos de los que ya se habían extraído pinturas en la campaña de 1919-1923. De este modo, se han ido nutriendo los fondos de museos como el Episcopal de Vic[13], el Diocesano y Comarcal de Solsona[14], el Museo de la Seu de Urgell[15] o el Museo Diocesano de Barcelona[16].

[13] Inaugurado en 1891, en este museo se conservan las pinturas murales del ábside de San Martín del Brull (MEV 9699, ingreso en el museo 1935), ábside de San Martín de Sescorts (MEV 9701, ingreso en el museo 1935), el ábside de San Saturnino de Osormort (MEV 9700, ingreso en el museo 1941), y el fragmento de la decoración mural de la catedral de Vic (MEV 9702, ingreso en el museo 1942), entre otros.

[14] Creado en 1886 por el obispo Ramón Riu i Cabanes, alberga los conjuntos murales de San Quirze de Pedret (fragmentos de la nave central, inv. 1 y 2, ingreso en el museo 1940; ábside central, inv. 3, ingreso en el museo 1940); San Pablo de Casserres (inv. 4, ingreso en el museo 1940).

[15] Inaugurado en 1957, conserva la decoración mural de la nave de Santa Eulalia de Estaón (inv. 18, ingreso en el museo 1965); fragmentos de la decoración mural de San Román de Aineto; fragmentos de la decoración mural de San Pedro de Sorpe (inv. 22, ingreso en el museo 1967; inv. 19, ingreso en el museo 1969); la decoración de San Andrés de Baltarga (arco inv. 15, ingreso en el museo 1970; bóveda inv. 14, ingreso en el museo 1979); fragmentos de la decoración mural de San Iscle y Santa Victoria de Surp (inv. 21, ingreso en el museo 1967); fragmentos de la decoración mural de Santa María de la Seu de Urgell (inv. 3, 4, 7 y 8 ingreso en el museo 1967 y 1970); fragmentos de la decoración de San Lorenzo de Isavarre (inv. 1, 2, 5 y 6, ingreso en el museo 1967); fragmentos del ábside de Santa María de Valencia de Anéu (inv. 20, ingreso en el museo 1967). Datos tomados de VIVANCOS PÉREZ, Joan, "Museo Diocesà d'Urgell. Pintura mural", en *Catalunya Romànica, vol. XXIII: Museu d'Art de Girona, tresor de la catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès,* Barcelona, 1988, pp. 224-253.

[16] Inaugurado en 1916, conserva entre sus fondos de pintura mural el ábside de San Salvador de Polinyà (inv. 401-405 y 680) y las pinturas de San Iscle de les Feixes.

Otra de las colecciones de pintura mural románica más relevantes en España se encuentra en el Museo Diocesano de Jaca, cerrado al público desde octubre de 2003 debido a obras de rehabilitación. El origen de este museo es algo más tardío, remontándose a 1962, cuando se descubren las pinturas románicas de la iglesia de Urriés. Siguiendo los criterios de conservación del momento, aplicados ya desde comienzos de siglo en Cataluña, se procede al traslado de los conjuntos murales románicos de Aragón. De este modo, entre sus fondos se cuentan importantes conjuntos como los de Bagüés, Ruesta o Navasa.

En ámbito castellano los conjuntos de pintura mural románica conservados en el Museo Nacional del Prado responden también a la necesidad de frenar o paliar las operaciones de expolio del patrimonio. Las pinturas murales de la ermita de Santa Cruz de Maderuelo, descubiertas en 1907[17], sufren un intento de expolio en 1922, cuando se preparaba el arranque de las pinturas y su posterior venta y salida del país. Afortunadamente, la operación fue detectada a tiempo y, tras varios años de negociación, la Dirección General de Bellas Artes consiguió la compra de las pinturas y su traslado al Museo Nacional del Prado en 1950. No corrieron la misma suerte las pinturas de San Baudelio de Berlanga, que fueron adquiridas por el anticuario León Lévi para el americano Gabriel Dereppe y exportadas legalmente, tras un cúmulo de protestas y una sentencia del Tribunal Supremo, en 1926. Las pinturas desaparecen durante algunos años y finalmente se conoce la adquisición de parte de ellas por el *Museum of Fine Arts* de Boston[18]. Tras diversos avatares, las pinturas de San Baudelio han terminado dispersas entre cinco museos diferentes. Los fragmentos depositados en el Museo del Prado se recuperaron en 1957, al ser intercambiados por el ábside de la iglesia románica de San Martín de Fuentidueña[19]. Igualmente fueron expoliadas las pinturas románicas del monasterio de San Pedro de Arlanza, descubiertas en 1912[20]. La incierta situación jurídica del monasterio, parcialmente privatizado con la desamortización en el siglo XIX, favoreció el arrancamiento y compra de las pinturas al final de la década de 1920[21]. Los principales fragmentos fueron adquiridos por la sección *The Cloisters* del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York[22] y el *Fogg Art Museum* de la Universidad de Harvard. El resto de fragmentos se conservan actualmente en el MNAC[23].

---

17 En las "Noticias Artísticas y Arqueológicas" del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* v. XV, nº 174, Madrid, 1907, pp. 135-137 se da noticia de la existencia de estas pinturas en un breve artículo titulado "Pinturas murales de Maderuelos", con una detallada descripción de Pedro Mata y Álvaro.

18 TEROL, Eugenio, "Las pinturas murales de San Baudelio", en *Arte Español,* X, 1928-29, pp. 392-393; COOK, Walter W. S., "Romanesque Spanish Mural Painting (II): San Baudelio de Berlanga", en *The Art Bulletin,* XII, Nueva York, 1930, pp. 20-42.

19 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Seis fragmentos de la decoración mural de San Baudelio de Berlanga en el museo del Prado", en *Celtiberia,* X, Soria, 1959, pp. 163-170; SIMON, David, "Romanesque art in American collections. XXI. The Metropolitan Museum of Art. Part I: Spain", en *Gesta,* v. 23, nº 2, Nueva York, 1984, pp. 145-159, "San Martin de Fuentidueña": pp. 145-149.

20 CHAPÉE, J., "Arlanza, découverte de peintures", en *Revue de l'art chrétien,* 62, París, 1912, pp. 380-381.

21 Sobre este episodio de expolio del patrimonio artístico hispano véase SANTAMARÍA, Marceliano, "Informe proponiendo al gobierno de S.M. la adquisición, por parte del Estado, de unas pinturas murales existentes en una finca que posee en San Pedro de Arlanza, jurisdicción de Hortigüela, provincia de Burgos, Dª Carlota Barbadillo y Fernández Ligorri", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,*t. XVIII, Madrid, 1924, pp. 151-153 y GÓMEZ MORENO, Manuel, "Pinturas murales de San Pedro de Arlanza", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* LXXXVI, Madrid, 1925, pp. 13-16.

22 Los frescos de San Pedro de Arlanza fueron adquiridos por *The Cloisters* en 1938 como parte de un importante grupo de obras compradas con motivo de la inauguración del museo. Vid. FRANKFURTER, Alfred, "The opening of the Cloisters", en *Art News,* 7, Nueva York, mayo 1938, pp. 9-14; RORIMER, James, "New acquisitions for the Cloisters", en *The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* 33, Nueva York, 1938, p. 8; CAHN, Walter, "The frescoes of San Pedro de Arlanza", en PARKER, Elisabeth (ed.) *The Cloisters. Studies in honor of the fiftieth anniversary,* New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992, pp. 87-109.

23 MNAC, números de inventario 40142, 40143, 40144, 40145.

## La pintura románica en el museo: ventajas e inconvenientes de la descontextualización

Ya se ha señalado que la primera causa para el arranque de las pinturas románicas y su traslado al museo fue el intento de salvaguardar el patrimonio ante la inminente amenaza de expolio. Sin este tipo de operaciones muy probablemente muchas de estas pinturas habrían sido vendidas y exportadas, según muestran los desafortunados casos de San Baudelio de Berlanga, San Pedro de Arlanza o Santa María de Mur (Fig. 3). Desde el punto de vista de la conservación, las escasas condiciones de seguridad que ofrecían los emplazamientos originales de las pinturas y la ausencia de legislación que persiguiera el expolio justifican tales actuaciones. Asimismo, en muchos casos, las iglesias de las que provenían las pinturas, dada su ubicación en lugares de difícil acceso, se encontraban abandonadas, sujetas a las inclemencias meteorológicas, lo que habría llevado indudablemente al deterioro e incluso pérdida de los conjuntos pictóricos. En este sentido, el traslado de las pinturas al museo supuso una garantía de perdurabilidad para las mismas.

En lo que respecta a la recepción del arte románico por parte del público, la descontextualización y centralización de las pinturas murales románicas en los museos tiene un aspecto muy estimable: su finalidad didáctica. En los museos que poseen amplias colecciones de pintura mural románica la articulación museográfica de sus fondos sigue generalmente un recorrido cronológico y estilístico, lo que ofrece una visión global del nacimiento y evolución de la pintura románica, difícil de percibir de no hallarse los conjuntos expuestos en un mismo lugar[24]. La posibilidad de ver en una sola visita al museo un elevado número de pinturas murales pertenecientes a iglesias situadas en diferentes puntos geográficos, muchas veces en zonas montañosas, de difícil acceso, constituye, sin duda, una de las grandes ventajas desde el punto de vista de la difusión y la didáctica del arte románico. En este sentido, el Museo Nacional de Arte de Cataluña se presenta como un caso paradigmático en la difusión del románico en España y en Europa. El último proyecto museológico de la sala de arte románico, aplicado desde 1995, con algunas revisiones necesarias en los últimos años[25], presenta la colección distribuida en 21 ámbitos. El hilo conductor del recorrido es la pintura mural, núcleo más significativo de la colección, a partir del cual se articula la evolución cronológica y estilística del arte románico en Cataluña. Se intercalan también algunos ámbitos de carácter específico, que permiten explicar aspectos técnicos[26], tipológicos, iconográficos[27] o históricos del arte románico y en los que las obras pueden ser expuestas diacrónicamente. Se consigue así en el espectador una aproximación hacia el románico que admite

[24] El recorrido cronológico y estilístico ha sido el criterio empleado en los proyectos museográficos más recientes en el MNAC. Sin embargo, en la primera instalación de las pinturas románicas en el antiguo arsenal de la Ciudadela en Barcelona (1919-1923) no se pretendía reconstruir del todo los espacios originarios donde se encontraban las pinturas, sino la evocación de los aspectos de carácter religioso y litúrgico del arte románico a partir de la relación de las pinturas murales con obras de otras técnicas, como los frontales de altar, la orfebrería, la talla en madera, etc. Con el traslado de los ábsides al Palacio Nacional, entre 1931 y 1934, se optaba por una ordenación que seguía un criterio cronológico y topográfico, acorde con las corrientes museográficas de la época. Las obras de otras técnicas se seguían intercalando con los ábsides, pero sería la pintura mural la que determinara el recorrido del visitante. Se prestaba especial atención también al sentido didáctico de la colección, con explicaciones sobre el traslado de los conjuntos y sobre los aspectos arquitectónicos, históricos e iconográficos de los mismos. Vid. *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya,* Barcelona, Junta de Museos de Barcelona, 1936; CAMPS, Jordi y PAGÉS, Montserrat, "Història dels trasllats dels absis", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* v. 3, Barcelona, 1999, pp. 17-29, especialmente pp. 20 y 23.

[25] CARBONELL, Eduard, PAGÈS, Montserrat y CAMPS, Jordi, "La instal·lació de 1995", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* v. 3, Barcelona, 1999, pp. 31-37; CAMPS, Jordi, "El projecte museològic de la sala d'art romànic. Del 1995 al moment actual", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* v. 8, Barcelona, 2005, pp. 63-67.

[26] Como el ámbito 6 dedicado a la escultura monumental, el 8, a la escultura en madera, o el 15, a la orfebrería y los esmaltes.

[27] Como el ámbito 4, dedicado a la iconografía de Cristo y la Virgen, el 10, a la iconografía de los santos, o el 17, a la iconografía de los ángeles.

Figura 3. Santa María de Mur, ábside, Boston, *Museum of Fine Arts.*

Figura 4. San Quirze de Pedret, ábside sur, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

diversas lecturas de la obra de arte[28]. Los mecanismos propios de los museos para explicar el contenido de sus colecciones –paneles explicativos, fichas técnicas de las obras, exposición de maquetas, publicación de guías– favorecen asimismo el acceso mayoritario del público al arte románico de un modo más profundo que la mera contemplación de la obra.

Por otra parte, y paradójicamente, en algunos casos el traslado de los conjuntos de pintura mural a los museos no sólo no ha favorecido la difusión y presentación didáctica de los mismos, sino, muy al contrario, la ha dificultado. En este sentido, son emblemáticos los casos de fragmentación y dispersión de conjuntos murales que pertenecían a un mismo edificio y que, al ser arrancadas sus pinturas, han ido a parar a diferentes museos, en ocasiones incluso muy distanciados geográficamente. Entre los conjuntos repartidos entre España y Estados Unidos, destacan los fragmentos conservados del monasterio de San Pedro de Arlanza, divididos hoy entre el MNAC, *The Cloisters* de Nueva York y el *Fogg Museum* de la Universidad de Harvard[29]. Las pinturas murales de San Baudelio de Berlanga igualmente se dividen hoy entre el *Museum of Fine Arts* de Boston, el *Metropolitan Museum* de Nueva York (sección *The Cloisters*), el *Museum of Art* de Cincinnati, el *Museum of Art* de Indianápolis y el Museo del Prado. Asimismo, la decoración mural de Santa María de Mur se encuentra hoy dividida entre el *Museum of Fine Arts* de Boston, donde se expone su ábside central, y el MNAC en Barcelona, que presenta el ábside sur.

[28] CAMPS, Jordi, *Op. cit*, p. 64.

[29] CAHN, Walter, *Op. cit.,* p. 106, presenta en el apéndice un inventario con la ubicación de los fragmentos de pintura mural de San Pedro de Arlanza.

Esta situación no se da exclusivamente en los casos de exportación de los fragmentos consecuencia del expolio patrimonial, como en los ejemplos apenas citados. En ocasiones, el propio devenir histórico del descubrimiento e investigación de las pinturas y el conflicto existente entre las competencias de diferentes instituciones museísticas, ha supuesto la fragmentación de los conjuntos pictóricos. Muestra de ello son las pinturas de San Quirze de Pedret, que constituyen uno de los conjuntos más relevantes de la pintura románica hispana, tanto por el volumen de los restos conservados, como por su calidad técnica y unidad y complejidad del programa iconográfico[30]. Paradójicamente, estas pinturas se encuentran hoy divididas entre dos museos catalanes. Los ábsides laterales se dieron a conocer a finales del siglo XIX, fueron trasladados al Museo de Barcelona, por iniciativa de la Junta de Museos, en 1922 y se conservan actualmente en el MNAC (Fig. 4)[31]. Las pinturas del ábside central, descubiertas más tarde, no pudieron ser extraídas hasta 1937, momento en el que se descubrieron las pinturas pre-románicas del siglo X y, aunque también por iniciativa de la Junta de Museos, fueron ya trasladadas al Museo Diocesano y Comarcal de Solsona, donde hoy se conservan (Fig. 5)[32]. La fragmentación de este conjunto supone una verdadera pérdida para la comprensión y valoración del mismo[33]. Por un lado, la singularidad de la planta recta del ábside central, en comparación con la planta semicircular de los ábsides laterales, no puede ser apreciada directamente por el espectador. Por otro, el carácter unitario de sentido apocalíptico del programa iconográfico se ve distorsionado al no ser expuestos los tres ábsides unidos[34].

En similares circunstancias se encuentran las pinturas murales de Santa Eulalia de Estaón. El ábside forma parte de la colección del MNAC desde la campaña de extracción de las pinturas pirenaicas de 1919-1923[35], mientras que las pinturas de la nave, que representan la Crucifixión y la subida al Calvario, se conservan en el Museo Diocesano de Urgell, donde ingresaron en 1965, probablemente provenientes de la segunda campaña de exploración y extracción de pintura mural en la iglesia[36]. Existen asimismo otros dos fragmentos, representando a la Virgen y a San Juan, conservados en colecciones particulares de Barcelona, y que algunos autores han relacionado con la Crucifixión de las pinturas de la nave[37].

---

30 LORÉS, Imma, "5. Anónimo. Pinturas de los ábsides laterales de Pedret", en *Prefiguración del MNAC, Catálogo de la exposición*, Barcelona, 1992, pp. 126-131, p. 126.

31 El ábside de la epístola se recompuso en 1924 para su exposición en el Parque de la Ciudadela y, a partir de 1934, en el Palacio de Montjuic. Los restos pictóricos correspondientes al ábside del evangelio se recompusieron en paramentos planos y no fueron reestructurados en una estructura absidal hasta 1973. Hoy se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña con los siguientes números de inventario: MNAC 15973, 22991 y 22992.

32 Museo Diocesano y Comarcal de Solsona, inv. 1, 2 y 3, fecha de ingreso en el museo 1940. ROSELL I GIBERT, Roser, "Fragment 1 de decoració mural de Pedret" y "Fragment 2 de decoració mural de Pedret", en *Catalunya Romànica, vol. XXII, Museu Episcopal de Vic, Museu Diocesà i comarcal de Solsona,* Barcelona, 1986, pp. 348-350, presenta bibliografía exhaustiva sobre las pinturas; GUARDIA PONS, Milagros, "Pinturas murales de Sant Quirze de Pedret", en *Museo Diocesà i Comarcal de Solsona, Catàleg d'art romànic i gotic,* Barcelona, 1990, cat. Num. 2 y 3, pp. 59-63.

33 Imma Lorés ya señala que "así repartidas, el estudioso ve hoy insatisfecho el interés que tendría la exposición y conservación conjunta de la totalidad de las pinturas de la cabecera de este pequeño edificio pre-románico del Berguedà, revestidas de un indudable carácter unitario". LORÉS, Imma, *Op. cit.*, p. 126.

34 El ábside de la epístola, representa la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, clara alusión al juicio, que complementa la representación del ábside central, que ilustra ciertos pasajes del Apocalipsis (el trono vacío de Cristo, la adoración de los 24 ancianos, los cuatro jinetes del Apocalipsis, la apertura del quinto sello).

35 MNAC/MAC 15969.

36 Museo Diocesano de la Seu de Urgell, inv. 18, fecha de entrada en el museo 1965. VIVANCOS PÉREZ, Joan, "Fragmento de decoración mural de Estaón", en *Catalunya Romànica, vol. XXIII: Museu d'Art de Girona, tresor de la catedral de Girona, Museu Diocesà d'Urgell, Museu Frederic Marès,* Barcelona, 1988, pp. 224-228.

37 Se trata de las dos figuras que acompañarían la escena de la Crucifixión (siguiendo un esquema similar al de las pinturas de San Pedro de Sorpe). Estos dos fragmentos son citados y reproducidos por Joan Sureda, que señala una procedencia incierta del Pallars Sobirà para estos dos fragmentos. SUREDA, Joan, *Op. cit.,* p. 321. Santiago Alcolea ya cita esta posible referencia

Figura 5. San Quirze de Pedret, ábside central, Solsana, Museo Diocesano y Comarcal.

Otra de las consecuencias negativas del arranque de las pinturas murales románicas, además de la fragmentación y la dispersión, ha sido la confusión y la incorrecta interpretación de las mismas. En algunos casos, la escasez de restos pictóricos y la falta de referencias hicieron difícil la reconstrucción de los ábsides y se cometieron errores en la reproducción de la estructura absidal, que afectan hoy a la correcta recepción de la obra de arte por parte del espectador. Muestra de esto es el ábside del evangelio de San Quirze de Pedret. Los escasos restos pictóricos se trasladaron primeramente a paramentos planos y no fueron colocados en una estructura absidal hasta 1973, cincuenta años después de la extracción de las pinturas, lo que pudo provocar ciertos fallos en la reubicación de estos fragmentos. La profesora Imma Lorés ya señaló los posibles errores en la colocación del colegio apostólico, que no parecía tener en cuenta la composición general de los otros dos ábsides que también debería regir éste[38]. En otros casos, la descontextualización de las pinturas al ser arrancadas y las dudas sobre su posible ubicación inciden en la correcta interpretación iconográfica de los conjuntos. Encontramos evidencias de esto en San Clemente de Tahúll, donde la falta de referencias sobre el emplazamiento exacto de una figura aislada que debía estar

en la ficha que acompaña la fotografía de estos fragmentos en el Instituto Amatller, aunque no se publica. Jaume Barrachina, en la *Catalunya Romànica,* asume esta atribución. BARRACHINA I NAVARRO, Jaume, "Mare de Déu i Sant Joan d'Estaon", en *Catalunya Romànica, vol. XXVI: Tortosa i les terres de l'Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectónica, dispersa y restaurada,* Barcelona, 1997, pp. 389-390.

38 LORÉS, Imma, *Op. cit.* pp. 129-130. Argumentaba que su ubicación, excesivamente baja, no dejaba espacio suficiente para la franja de motivos decorativos que separaba la representación de las telas de la parte inferior de la figuración de la zona superior. Igualmente, apuntó la dificultad a la hora de precisar la ubicación exacta de los personajes, en concreto la preeminencia de la figura de San Pedro en el conjunto del ábside.

situada en uno de los arcos triunfales, de la que no existe constancia documental del lugar donde se situaba, ni fotografías anteriores al arranque de las pinturas, ha generado diversas y contradictorias interpretaciones sobre su identidad –entre ellas Jacob, Epulón, Job o Efraín[39]–. En otros casos, la comercialización de las pinturas ha provocado graves errores en la identificación de su procedencia o incluso su total olvido. Caso paradigmático es el ábside de la iglesia de Era Mare de Diu de Cap d'Aran, expuestas en *The Cloisters* en Nueva York como procedentes de San Juan de Tredós[40], iglesia, por otra parte, inexistente, según la opinión de algunos investigadores[41]. En este caso, la descontextualización es incluso mayor, al ser situada la pintura mural de esta iglesia catalana en el ábside de la iglesia segoviana de San Martín de Fuentidueña.

Por último, debe señalarse el empobrecimiento de la experiencia estética como el riesgo más significativo de la descontextualización de las pinturas en el museo. Si bien es cierto que toda obra artística debiera ser contemplada en el lugar para el que fue concebida, en el caso de la pintura mural este aspecto cobra aún mayor relevancia. La pintura mural románica constituye parte fundamental de la iglesia. Arquitectura y pintura se conciben como un todo, donde ambas disciplinas se complementan. Del mismo modo que la elección del programa iconográfico viene determinada por la ubicación de las pinturas en el interior del templo, también la función y relevancia de cada una de las partes del edificio se explica por la presencia o no de decoración y por los temas en ellas representados. La figuración del Pantocrátor, por ejemplo, sirve para señalar la importancia y función litúrgica del ábside, de la misma manera que la elección del tema de la visión teofánica viene determinada por la función del espacio arquitectónico.

No cabe duda de que la percepción y comprensión de la pintura mural románica es mucho más profunda y enriquecedora cuando se encuentra en el lugar para el que fue creada. De ahí que los museos se esfuercen en presentar sus colecciones en un formato similar al espacio arquitectónico original, aunque por razones evidentes de espacio, pocas veces reproducen la totalidad del edificio. Entre los ejemplos más significativos de reconstrucción del espacio arquitectónico en el museo es posible citar las naves de San Juan de Boí, las iglesias de San Clemente y Santa María de Tahúll, la nave de San Pedro de Sorpe, el atrio de San Vicente de Cardona y la sala capitular de Sigena, en el MNAC; la iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagués, en el Museo Diocesano de Jaca; o la capilla de la Santa Cruz de Maderuelo en el Museo del Prado. Sin embargo, estas reconstrucciones en modo alguno pueden reproducir el efecto de la contemplación directa de la obra de arte *in situ*. Así, la experiencia estética que supone la visita al Panteón de Reyes de San Isidoro de León, difícilmente podría obtenerse de encontrarse las pinturas en un museo.

Paralelamente, en los últimos años, tanto los museos como las diversas administraciones están tomando medidas para paliar la ausencia de las pinturas murales en los conjuntos de origen. Así,

---

39 GUDIOL I CUNILL, Josep, *La pintura mig-eval catalana. Els primitius,* vol. 2, Barcelona, 1927, pp. 161-190, lo identifica como Jacob. POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish painting,* Cambridge, 1930, vol I, pp. 94-99, p. 97, lo identifica como el rico Epulón. RICHERT, Gertrude, "Les fresques de Tahull", en *Gazette des Beaux-Arts,* París, agosto 1930, pp. 65.79, p. 68, identifica la figura como el hombre rico, o bien como Job. PAGÉS, Montserrat, "Sobre la identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll", en *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya,* v. 4, 2001, pp. 105-112, identifica la figura como Efraín, y recoge las referencias de las anteriores identificaciones. Recientemente Alicia Miguélez Cavero ha abordado la cuestión de las dificultades en la identificación de esta figura debido a la descontextualización del fragmento pictórico. MIGUÉLEZ CAVERO, Alicia, *Actitudes gestuales en el románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares,* León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León (en prensa).

40 RORIMER, James, "A XII century fresco from the Pyrinees", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin,* v. 13, nº 6, Nueva York, 1955, pp. 185-192. Así aparece también hoy en la página web del museo: http://www.metmuseum.org/toah/ho/07/eusi/hod_L.58.86.htm.

41 BARRANCHINA I NAVARRO, Jaume, "La pintura mural", y PEIRIS I PUJOLAR, Núria y PLADEVALL I FONT, Antoni, "Era Mare de Diu de Cap d'Aran", en *Catalunya romànica, vol. XXVI: Tortosa i les terres de l'Ebre. La Llitera i el Baix Cinca. Obra no arquitectónica, dispersa y restaurada,* Barcelona, 1997, pp. 387-388.

se han llevado a cabo campañas de restauración e instalación de copias y reproducciones en los edificios de origen, como en San Clemente de Tahúll o San Juan de Boí. Parece claro que las últimas tendencias en la actitud hacia las pinturas murales románicas, tanto desde la comunidad científica como por parte de las administraciones, es la de respetar el emplazamiento original de las mismas. A lo largo del pasado siglo se ha producido un verdadero cambio en la sensibilidad y lo que ahora prima es la conservación de las pinturas *in situ*. En Cataluña, por ejemplo, en los casos cuyo descubrimiento es relativamente reciente, como Santa Eulalia de Unha, en el valle de Arán, o los nuevos vestigios de San Clemente de Tahúll, se ha optado decididamente por la conservación de las pinturas en el edificio de origen, tras los pertinentes trabajos de estudio y consolidación. Nos encontramos pues, ante nuevas tendencias en la aproximación del público a la pintura románica, que, sin desestimar la importante labor de conservación y difusión llevada a cabo por los museos, supone un acercamiento más directo a la obra al contemplarse en el lugar para el que fue creada.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# SOCIEDAD, DEVOCIÓN Y DONACIONES ARTÍSTICAS. LOS SS. NN. JUSTO Y PASTOR DE ALCALÁ DE HENARES

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

A lo largo de estas páginas pretendemos poner de manifiesto la comunidad de intereses religiosos entre los diferentes estamentos sociales de la Edad Moderna, centrándonos, en este caso concreto, en su común esfuerzo para contribuir al esplendor del culto a los Santos Niños de Alcalá de Henares y a sus reliquias*. Esta situación la ejemplificaremos a través de una triple vertiente. En primer lugar, por medio de las propias fiestas del recibimiento de los cuerpos en Alcalá en el año 1568. En segundo término, mediante las obras de reconstrucción de la cripta llevadas a cabo a finales del siglo XVI. Por último, por las numerosas y diversas donaciones de piezas para el culto.

Justo y Pastor fueron martirizados en el año 305 d.C. en tiempos del emperador Diocleciano[1]. El suceso tuvo lugar en los alrededores de la Complutum romana, en el lugar denominado "campo laudable", donde hoy se levanta la catedral Magistral de Alcalá de Henares. A finales del siglo IV, San Asturio, primer obispo de la diócesis, promovió su culto en una pequeña capilla o "cella memoriae" que la primitiva comunidad cristiana erigió para celebrar sus aniversarios, consolidando así una devoción que ya en la época visigoda se había expandido por amplias zonas de la Península y que ha llegado hasta nuestros días[2].

Pero fue tras la Reconquista, después de la entrega de la localidad como señorío al arzobispo de Toledo don Raimundo en el 1129 y, sobre todo, tras la recuperación de parte de las reliquias de los mártires por los complutenses en el año 1568, recién concluido el Concilio de Trento, cuando el culto se desarrolló de manera progresiva. La participación de la villa alcalaína en las sesiones conciliares había sido intensa, ya que algunos de los teólogos españoles, como el jesuita Diego

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HUM.2005-5226.

[1] Uno de los estudios más recientes sobre los mártires en L. GARCÍA GUTIÉRREZ, *Los Santos Niños Justo y Pastor. Raíz y fundamento de una ciudad,* Alcalá de Henares, 2005.

[2] La principal fuente de información sobre la vida y el martirio de los SSNN. es A. DE MORALES, *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones delos gloriosos niños Martyres san Justo y Pastor. Y solemne triumpho con que fueron recebidas sus santas Reliquias en Alcalá de Henares en su postrera translación,* Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1568. También el anónimo manuscrito de los *Annales Complutenses*, del siglo XVII, edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares, 1990, pp. 561-582. Estudios recientes sobre el culto en J. FERNÁNDEZ DÍAZ, *Los mártires de Alcalá,* Alcalá de Henares, 1920. A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia Magistral de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1990, pp. 37-77 y J. C. CANALDA CÁMARA, "El culto a los santos Justo y Pastor", en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1999, pp. 45-54.

Laínez, Francisco de Torres, profesor de la Sapienza de Roma, Melchor Cano, profesor de la universidad de Salamanca, o Antonio de Solís, maestro de Alcalá, procedían de la universidad complutense. De la misma procedencia eran el arzobispo de Granada Pedro Guerrero, portavoz de los conciliares hispanos; el rector del colegio de San Ildefonso Andrés Cuesta o Fernando de Velloso y Francisco de Trujillo, obispos de Lugo y de León respectivamente[3].

Quizás fue este protagonismo el que propició que las decisiones del Concilio se conociesen muy pronto en la villa universitaria, hasta el punto de que las imprentas complutenses imprimieron sus primeras disposiciones en 1554 y 1555, cuando el cónclave todavía se estaba celebrando[4]. Pero al margen de la importancia de estos textos, el decreto que ahora nos interesa es el promulgado en la sesión XXV, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563, que trata *De invocatione, veneratione reliquias Sanctorum, et sacris imaginibus*[5]. En él se afirma que "Los sagrados cuerpos de los santos y de los mártires y de cuantos viven con Jesucristo, que fueron miembros vivos de Jesucristo y templo del Espíritu Santo y que por Él serán resucitados y glorificados para la vida eterna, deben ser venerados por los fieles, ya que por ellos Dios dispensa muchos beneficios a los hombres…"[6].

Las consecuencias de este decreto se dejaron sentir de manera inmediata en todo el territorio hispano, dando ejemplo el propio monarca Felipe II, que, entre otros diversos usos, concibió la basílica del monasterio de El Escorial como un gigantesco relicario capaz de albergar varios miles de reliquias rescatadas de todos los confines de Europa[7]. Pero también Alcalá se mostró muy receptiva a estas directrices, tanto por su cercanía a la Corte, cuanto porque el decreto venía a reavivar el antiguo deseo de los complutenses de recuperar los cuerpos de sus santos patronos que se habían sacado de la villa a causa de la invasión musulmana y se custodiaban en San Pedro el Viejo de Huesca[8].

De hecho, desde los tiempos del obispo don Raimundo existen numerosos testimonios sobre el interés y la devoción a los Santos Niños por parte de la monarquía y de los altos cargos eclesiásticos[9]. Según los Annales Complutenses, este prelado reedificó el templo antiguo "quedando en lo más principal la capilla en la que se guardaba la piedra y urna que fue depósito de sus reliquias debajo del altar mayor. Y junto a la iglesia fabricó… un quarto muy capaz para poder en él aposentar las personas reales o la suya…por tener habitación más próxima a la santa capilla…"[10]. Un santoral del año 1447 afirma que de la piedra martirial manaba aceite, según "tradición común y constante"[11].

---

[3] P. M. ALONSO MARAÑÓN, M. CASADO ARBONÍES y F. J. CASADO ARBONÍES, *El Concilio de Trento y los colegios de las "naciones" de la Universidad de Alcalá de Henares: El colegio menor "de León" (1586-1843),* Madrid, 2004, p. 55.

[4] J. MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600),* Vol. II, Madrid, 1991, pp. 634-635, núms. 472 y 473. Llevan por título *Generale Concilium Tridentinum continens omnia quae ab eius reductione per Iullium tertium Pontificem maximum usque ad finem in eo gesta sunt,* Compluti. In aedibus Athanassi Salzedo, 1554 y *Generale Concilium Tridentinum continens omnia quae ab eius reductione per Iullium tertium Pontificem maximum usque ad finem in eo gesta sunt,* Compluti. Ex officina Ioannis Brocarii, 1554.

[5] I. LÓPEZ DE AYALA, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento,* Madrid, 1856, Sesión XXV. Fue publicado por primera vez en *Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici Tridentini,* Roma, 1564, pp. CCI-CCIII.

[6] Además de la cita anterior, este decreto XXV lo recoge J. GARRIGA (edit.), *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, IV. Renacimiento en Europa*, Barcelona, 1983, pp. 346-349.

[7] C. VON OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico,* Bilbao, 1984, pp. 35-42.

[8] Sobre los diversos traslados de las reliquias desde Alcalá, J. F. ANDRÉS DE UZTÁRROZ, *Monumento de los santos martyres Justo i Pastor en la ciudad de Huesca…,* Huesca, 1644. Un panorama del culto a las reliquias en Alcalá de Henares en M. C. HEREDIA MORENO, "Arte, Contrarreforma y Devoción. El culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas", en *Estudios de Platería. San Eloy, 2001,* Murcia, 2001, pp. 77-95.

[9] *Annales Complutenses,* edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares, 1990, p. 217

[10] *Annales..,* p. 225.

[11] *Ibidem*, p. 270.

Por otra parte, las pesquisas para recuperar los restos de los mártires se habían iniciado a instancias del pueblo alcalaíno en connivencia con la nobleza y el clero a lo largo de la Baja Edad Media. Si los trámites se demoraron durante tantos años, fue a causa de la fuerte oposición de la iglesia y de los feligreses oscenses que hicieron fracasar sucesivos intentos llevados a cabo para tal efecto[12]. Finalmente, el traslado tuvo lugar en el año 1568, siendo abad de la Magistral don Fernando de Balbás[13]. Pero fue necesaria la intervención personal del monarca Felipe II ante Pío V y que este pontífice emitiese un breve en abril del 1567 por el que se ordenaba la traslación, para vencer la resistencia aragonesa[14]. Estos sucesos muestran el profundo arraigo que el culto a los SSNN había adquirido en Aragón y en Castilla. Además, el recorrido triunfal de la comitiva desde Huesca a Alcalá y los recibimientos apoteósicos que brindaron las localidades de Huesca, Zaragoza, Sigüenza, Guadalajara y Meco, constituyen las pruebas más fehacientes del fervor religioso que impregnaba a todos los estamentos sociales[15]. La crónica del viaje, prolijamente relatado por Ambrosio de Morales[16] y por el desconocido autor de los *Annales Complutenses*, se explaya al relacionar la pompa del cortejo, la participación de las parroquias, cofradías y gremios, la solemnidad y esplendor de la liturgia y la masiva asistencia y profunda devoción del pueblo en los actos religiosos.

Estos acontecimientos culminaron con la llegada de las reliquias a Alcalá de Henares custodiadas por cuatrocientos soldados, que marchaban al son de la música, y con acompañamiento de concejos y cofradías con sus doscientos pendones, ciento treinta y seis cruces parroquiales, trescientos clérigos y cerca de doscientos colegiales de la universidad, además de más de trescientos religiosos con sus cruces y capas[17]. La brillante comitiva desfiló ante el numeroso público congregado en las calles alcalaínas a lo largo del itinerario previsto, desde la puerta de los Mártires hasta la Magistral, y todo el recorrido se "vistió" con espléndidos tapices flamencos, prestados por el monarca o pertenecientes a la Magistral, ricos altares, ingenios mecánicos y cuatro arcos de triunfo, en la fiesta de recibimiento de reliquias más fastuosa de todo el siglo XVI (Fig.1)[18]. Como señaló un anónimo alcarreño asistente a los actos, el público era tan numeroso que "no parecía sino un real cortejo grande de gentes de un gran príncipe"[19]. Estudios más recientes subrayan también la participación masiva de todas las clases sociales en la organización de la fiesta e insisten en que la colaboración de "las distintas órdenes religiosas, los mercaderes, el gobernador y regimiento de la villa, el Arzobispado, la Universidad y la misma Monarquía contribuyó de forma decisiva a la magnificencia de una de las entradas triunfales más suntuosas que tuvieron nunca unas reliquias"[20].

---

12 E. AZAÑA, *Historia de Alcalá de Henares,* Alcalá de Henares, 1986, p. 88 cita los esfuerzos de don Alonso de Aragón, arzobispo de Zaragoza y tío de Fernando el Católico, ante el obispado de Huesca.

13 F. DELGADO CALVO, *Abades complutenses,* Alcalá de Henares, 1986, pp. 44-45.

14 Se conserva el breve de Pío V dirigido al obispo de Huesca en 12 de abril de 1567. Su texto íntegro está recogido por A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia Magistral…,* apéndice núm. XVII. También se refiere a este hecho E. AZAÑA, *Historia de Alcalá…*, pp. 89-90.

15 *Annales…,* pp. 532-560.

16 A. DE MORALES, *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones…*

17 *Annales…,* pp. 572-573.

18 El primer arco, erigido sobre la puerta de Guadalajara a costa del ayuntamiento, costó más de 500 ducados. El segundo lo construyó la Universidad. El tercero lo costearon los mercaderes y del último se encargó la iglesia Magistral.

19 A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia Magistral…,* Apéndice núm. XXII y p. 289. De hecho, aunque el monarca no pudo asistir al acontecimiento, si estuvieron presentes el almirante de Castilla don Luis Enríquez de Cabrera, los marqueses de Poza, de Cañete y de Pescara, el duque de Medina de Rioseco, el príncipe de Urbino y la princesa de Éboli.

20 A. CÁMARA MUÑOZ, "El poder de la imagen y la imagen del poder. La fiesta en Madrid en el Renacimiento", en *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1986, pp. 87-91. También se ocupó de estas fiestas I. ALASTRUÉ CAMPOS, *Alcalá de Henares y sus fiestas públicas (1503-1675),* Alcalá de Henares, 1990, pp.117-167., insiste en la riqueza desplegada en el adorno de las calles, en la masiva asistencia y participación de los fieles y en las numerosas celebraciones literarias que tuvieron lugar durante varios días.

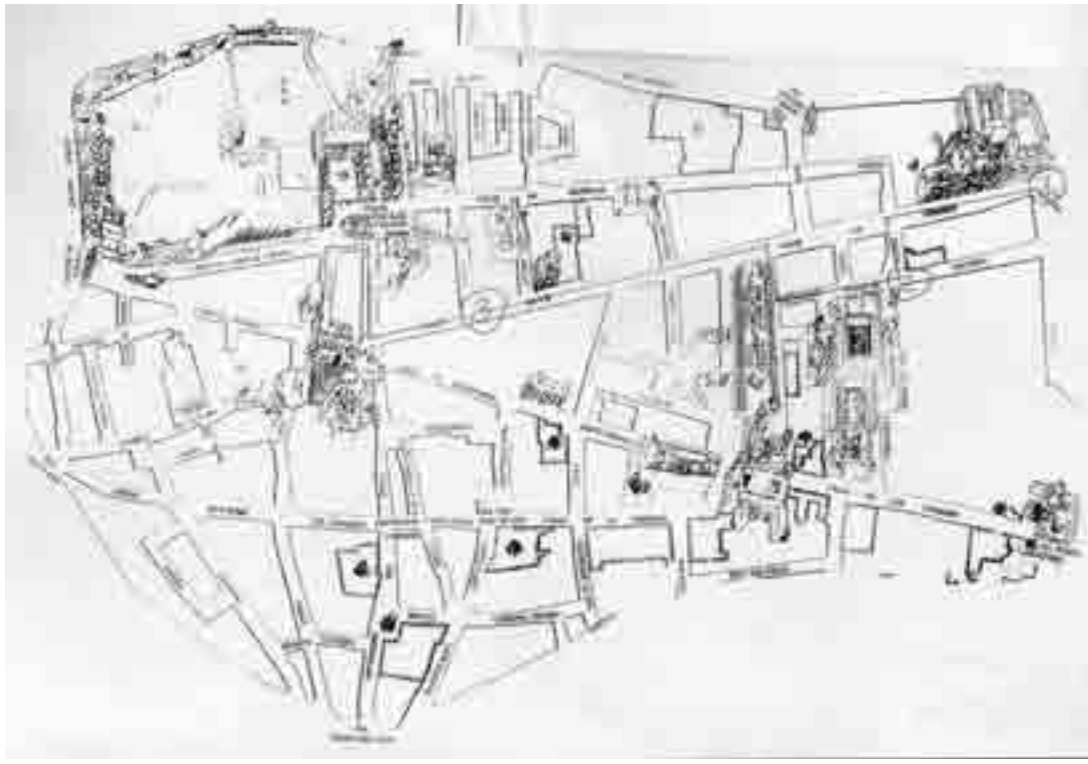


Figura 1. Itinerario del cortejo de los SSNN en el año 1568.

A partir de entonces, el ayuntamiento, la iglesia y el pueblo complutense incrementaron el culto y recurrieron habitualmente a la ayuda de sus santos patronos en los momentos críticos, en casos de desastres naturales, organizando procesiones de rogativas presididas por la urna con las reliquias y con asistencia de las villas de los alrededores y la participación multitudinaria y entusiasta de los ciudadanos. En tales ocasiones las iglesias desplegaban sus insignias, cruces y reliquias y las calles se adornaban con altares cubiertos de obras de arte, muchas de ellas prestadas por los devotos, prueba de la persistencia del fervor general a lo largo de la Edad Moderna[21].

Por lo que se refiere al año 1568, una vez concluidos los actos del traslado, la urna de los Santos Niños se depositó sobre un túmulo que se había dispuesto en el presbiterio de la Magistral, junto al altar mayor, mientras se terminaban las obras de acondicionamiento de la antigua cripta que se prolongaron hasta 1594. Se desconoce el motivo de tan larga demora, pero las obras no adquirieron su impulso definitivo hasta el año 1588, cuando se recaudaron más de tres mil ducados procedentes de las limosnas de los fieles, y se concluyeron gracias al empeño personal del abad de la Magistral Juan Bautista Neroni, que ocupó el cargo entre 1593 y 1611 y que pudo,

[21] Como ejemplo de la persistencia del culto y de la participación masiva pueden consultarse las procesiones de rogativas por la lluvia que tuvieron lugar en 1737, en M. C. HEREDIA MORENO, "Fiestas públicas en Alcalá de Henares durante el reinado de Felipe V", en *España festejante. El siglo XVIII,* Málaga, 2000, pp. 457-460.

Figura 2. Cripta de los SSNN. Piedra martirial.

Figura 3. Cripta de los SSNN. Portada de acceso.

finalmente, organizar otras solemnes fiestas con motivo de la vuelta de las reliquias a su antiguo y definitivo emplazamiento[22].

La reconstrucción de la cripta respetó las dimensiones y el primitivo espacio donde estuvieron enterrados los cuerpos santos. Se conservaron también la piedra martirial (Fig.2) y la urna de jaspe rojo hecha por Asturio, pero el recinto sufrió una transformación sustancial, enriqueciéndose tanto en su fábrica como en su ornamentación[23]. A nuestros días ha llegado la estructura del XVI, con una elegante y atrevida bóveda rebajada de gusto clasicista que se adapta al polígono irregular de la estancia y se decora con casetones de formas geométricas e inspiración serliana[24]. Según Azaña esta decoración se debió a la iniciativa de los canónigos don Antonio Escudero de Roxas y don Francisco de Trujillo que la costearon[25]. También son clasicistas las dos portadas de acceso, con arcos de medio punto entre un orden de parejas de columnas corintias y un ático rectangular entre pilastras, con frontón recto y curvo, y con los relieves del juicio y del martirio de los santos, respectivamente (Fig.3). Sin embargo ha desaparecido el retablo principal que, según los *Annales,* era de media talla y narraba escenas de la vida de san Asturio. Tampoco se conservan los colaterales que albergaban pinturas de los Santos Niños y del cardenal Cisneros.

Al enriquecimiento del culto contribuyeron también sucesivas donaciones de bienes muebles que fueron engrosando el ajuar de los mártires, antes, incluso, de la recuperación de sus restos. Tal es el caso de la lámpara de plata, de labor y hechura vistosa, que regaló el arzobispo Fonseca antes de 1534[26]. No obstante, las preseas más cuantiosas se sucedieron después del año

---

22 *Annales…,* 620-621. A lo largo de estos casi treinta años se sucedieron en el gobierno de la Magistral los abades y doctores Pedro de Balbás, Pedro Agés, Pedro Serrano, Andrés Pacheco y Francisco Sánchez Páez, además del propio Neroni. Sobre los cargos sucesivos de este último, F. DELGADO CALVO, *Abades Complutenses...*, pp. 54-55.

23 *Annales…,* 581.

24 En estos momentos se estaban construyendo las iglesias de los conventos de la Merced y de la Victoria, las primeras fábricas clasicistas que tuvo Alcalá.

25 M. AZAÑA, *Historia…,* p. 306. Estos datos fueron recogidos más tarde por C. DE LA CRUZ, *El templo magistral de Alcalá de Henares,* Alcalá 1931, p. 28.

26 *Annales…,* 480.

Figura 4. Frontal de altar.

1568. A través de ellas, se muestra la diversa condición social de los donantes, entre los que se incluyen corporaciones gremiales, cofradías, miembros de la nobleza, religiosos del alto y del bajo clero, estudiantes de la universidad complutense o simples devotos sin status conocido. Los obsequios y los benefactores más significativos de los que tenemos noticia son los siguientes.

El viernes de Dolores de 1568, estando las reliquias en el presbiterio de la Magistral, el gremio de zapateros y curtidores complutenses, con acompañamiento de luces y música, ofreció al cabildo, que los recibió en procesión, una rica y gran lámpara de plata y la dotó perpetuamente para que ardiese ante la urna de los santos. La llevaban entre dos mancebos "muy bien adreçados en dos varas altas", indicativas del gran tamaño de la pieza. Las mismas fuentes nos informan sobre otra rica lámpara de plata que regalaron en 1588 la marquesa de Mondéjar doña Luisa Hurtado de Mendoza y su sobrina doña Catalina o el marqués de Mondéjar, según la carta de donación. La obra costó setecientos ducados y a comienzos del siglo XVII servía para alumbrar al Santísimo Sacramento en el altar mayor[27]. Otra lámpara, "labrada en óvalo a la italiana, toda enrejada y de mucho valor y peso", ofreció en 1616 don Juan Hurtado de Mendoza marqués de San Germán y la Inojosa, que visitaba a diario la santa capilla donde solía asistir a misa. Consta también que en el año 1754 la duquesa de Medinaceli cambió uno de los anteriores ejemplares por otro más suntuoso.

Donación de origen desconocido pero de probable procedencia americana se conserva en la cripta un frontal de altar de plata labrada con labores próximas a las del primer barroco mexicano, al que se incorporó posteriormente un medio punto rococó con el relieve de los Santos Niños (Fig. 4). A finales del XVII el capellán mayor de la Magistral, don Tomás Aizpuru, entregó un vistoso juego de cáliz con su patena y vinajeras, de plata dorada guarnecido de rubíes (Fig. 5). Las marcas de Juan de Orea testimonian su procedencia madrileña, pero la sustitución de los habituales cabujones de esmalte por las piedras preciosas presta a todo el conjunto una suntuosidad superior a los modelos cortesanos contemporáneos. Por su parte, don Manuel de Mollinedo, antiguo

[27] J. FERNÁNDEZ DÍAZ, *Los mártires…,* p. 160, recogido por A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia…,* p. 612.

Figura 5. Juego de vinajeras.

estudiante de la universidad Complutense y obispo de Cuzco, envió en 1682 un juego de cruz y candeleros de plata. Estas últimas piezas han desaparecido igual que las bujías, candeleros y ramillete de plata costeadas por el racionero y apuntador de la Magistral don Antonio Villalobos Ibarra. La misma suerte corrieron la bandeja y farol de plata que ofreció el abad don Pablo Gutiérrez Dávila en 1749[28] o las cornucopias y arañas de plata que entregó el cardenal infante don Luis de Borbón en 1756[29].

En cuanto a las arquetas que albergaron las reliquias entre 1568 y 1702, las tres cajas de hierro o de madera forradas de tafetán o de terciopelo y con guarniciones de oro o de plata, que mencionan Ambrosio de Morales y los *Annales Complutenses*, sólo se utilizaron de manera muy puntual en distintos momentos del traslado[30]. En la primera se introdujeron las reliquias que entregó el cabildo en San Pedro el Viejo de Huesca. En la segunda, de mayor tamaño, se expusieron los restos a la veneración de los fieles en la catedral oscense. Esta última, forrada de tafetán carmesí con guarnición de plata tirada y franjas de oro fino, se colocó, a su vez, dentro de otra mayor que ofreció la catedral de Zaragoza y en ella viajaron las reliquias a lomos de acémila ricamente enjaezada y custodiada por lacayos hasta la localidad de Meco, a una legua de Alcalá. Pero el siete de marzo de 1568, la recién fundada Cofradía de los Santos Niños hizo entrega de otra urna,

[28] F. DELGADO CALVO, *Abades complutenses,* Alcalá de Henares, 1986, p. 64. Fue Doctor en Cánones por la Universidad Complutense y Abad y Canciller universitario en 1734

[29] Aparte de E. AZAÑA *Historia...,* p. 359 y A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia...,* pp. 378-9, 435 y 612, puede consultarse M. C. HEREDIA MORENO, "Arte, Contrarreforma y Devoción. El culto a las reliquias en Alcalá de Henares y sus repercusiones artísticas", en *Estudios de Platería. San Eloy 2001,* Murcia, 2001, pp. 80-84.

[30] Según los *Annales...,* la primera, "de hierro aforrada en tafetán carmesí", la regaló el obispo de Huesca.

Figura 6. Arqueta de los SSNN.

forrada de terciopelo carmesí con adornos de plata, "en la que colocar la que traía las santas reliquias"[31]. Es decir, en el momento del recibimiento en Alcalá se constata la existencia de hasta cuatro arquetas, pero en el acta de entrega al abad y cabildo de la iglesia Magistral, fechada en 10 de marzo de1568 y firmada por numerosos testigos, el subdelegado del obispado de Huesca sólo menciona las dos que él mismo había traído desde Aragón: "una caja guarnecida con tafetán carmesí con listas blancas y con una cruz de oro y dos cerraduras, las cuales parecieron estar selladas cada una con tres sellos, que el uno dijo ser de dicho Señor Obispo de Huesca y el otro de la dicha Ciudad y el otro del Administrador general del Reino de Aragón, que es la misma caja que con las dichas Santas Reliquias le fue entregada…y abierta se halló dentro della otra arca o cofre guarnecido de terciopelo azul con unas franjas de oro, con una cerradura que pareció ser de golpe, la cual estaba sellada con los dichos tres sellos…"[32]. Esto hace pensar que la de la Cofradía titular no llegó a utilizarse.

También nos informan los *Annales Complutenses* de que, con motivo del traslado definitivo de las reliquias a la cripta en el año 1594, la urna más pequeña se cambió a otra más lujosa que había enviado la catedral de Toledo. Estaba "guarnecida de terciopelo carmesí con mucha plata de martillo, en que estaban grabadas palmas y coronas, y con patas igual a garras de águila, en

[31] J. GARCÍA SALDAÑA,"La Cofradía de los Santos Niños", en *Documentos olvidados,* Alcalá de Henares, 1987, pp. 61-63. La cofradía fue fundada en 1561 por veinticinco vecinos y su principal objetivo era el cuidado de los presos. Entre sus cofrades ilustres se contaron Ambrosio de Morales, Gutierre de Cetina, el marqués de Mondéjar, Diego de Torres y 300 caballeros de la nobleza complutense.

[32] Transcrita por J. FERNÁNDEZ DÍAZ, *Los mártires…,* pp. 146-153. y recogida por MARCHAMALO.

que habían entrado en aquella imperial ciudad las reliquias de Santa Leocadia. Y abiéndola mudado a otra, la empleó el cabildo para que encerrase en sí las de nuestros santos niños"[33].

La última donación se produjo el día 5 de agosto de 1702, cuando el abad de la Magistral don Juan Antonio Caldera procedió a trasladar las reliquias a un arca nueva, la sexta de la que tenemos noticia, que "a expensas de la devoción… habían prevenido sus patronos, titulares y vecinos de esta ciudad". Esta nueva arqueta costeada por los devotos a comienzos del siglo XVIII sí ha llegado a nuestros días. Lleva la inscripción "Damián Zureño feci año de 1702" y las marcas de su hermano Antonio, la de corte y la del marcador madrileño Matías Vallejo (Fig.6).

Su traza se inspira en el primer dibujo que Sebastián de Herrera Barnuevo diseñó en 1667 para la urna del Monumento del Jueves Santo para la capilla del alcázar de Madrid, que labró su colaborador el genovés Juan Bautista Rizi, platero de Carlos II, entre 1667 y 1670 tras algunas modificaciones hechas por el propio Herrera Barnuevo sobre el diseño original[34]. La importancia de este maestro como dibujante de piezas de plata ha sido puesta de manifiesto repetidas veces por Trapier, Wethey y Pérez Sánchez desde mediados del siglo XX[35]. Este último historiador calificó de "excepcionales por su delicado juego inventivo sus dibujos de orfebrería". Los más conocidos son el proyecto del trono para la Virgen del Sagrario de Toledo, del Museo del Prado, y el del relicario para el corazón de Santa Teresa, de la Academia de San Fernando. Pero el Gabinete de Diseño del Museo de los Uffizi posee un dibujo de una urna para reliquias, procedente de la colección Santarelli, que se viene atribuyendo a Herrera Barnuevo[36] y que Barrio Moya y Martín identificaron con el primer diseño de la arqueta del alcázar madrileño[37]. El parecido de este dibujo con la urna de la Magistral resulta innegable, nada extraño si tenemos en cuenta que los Zurreño coincidieron en Madrid con Herrera y Rizi y pudieron conocer sus dibujos y sus obras de plata[38].

La semejanza se percibe sobre todo en la estructura, con planta ochavada y con cubiertas similares, y en las proporciones. Las diferencias se observan en la sustitución de la hojarasca de tipo canesco por unos roleos vegetales de tallos y hojas naturalistas y, sobre todo, en la incorporación en la pieza de plata de un gran medallón oval con el relieve del martirio de los Santos Niños[39]. De igual forma, las cabezas de querubines que coronan el dibujo se completaron en la urna de los Zurreño con una corona flanqueada por los bultos de los mártires, de plata maciza, con sus castillos

---

[33] *Annales…,* p. 621. La "otra" se refiere a la magnífica arqueta labrada por el platero Francisco Merino, que todavía se conserva en el tesoro de la catedral Primada.

[34] J. L. BARRIO MOYA y F. MARTÍN, "Un Monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", *Reales Sitios,* núm. 70, 1981, pp.11-16. Herrera Barnuevo, discípulo de Alonso Cano, fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales en 1662 y pintor de Cámara de Carlos II en 1667. Juan Bautista Rizi, de origen genovés, hijo del platero Nicolás Rizi establecido en la Corte, fue aprobado por la cofradía de plateros madrileños en 1659, entró al servicio de la Casa Real como platero del Rey en 1664 y falleció, igual que Herrera Barnuevo, en 1671.

[35] E. TRAPIER, "Notes on Spanish Drawings", *Notes Hispanic,* 1941, p. 10. H. E. WETHEY, "Decorative Proyects of Sebastián de Herrera Barnuevo, *The Burlington Magazine,* núm. 635, 1956, pp. 41-46. Otros títulos bibliográficos están recogidos por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya,* Madrid, 1986, pp. 504-505; un resumen sobre la figura de Herrera Barnuevo en las pp. 252-258.

[36] A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra di Disegni Spagnoli,* Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florencia, 1972, pp. 88-89 y fig. 72.

[37] J. L. BARRIO MOYA y F. MARTÍN, "Un Monumento de Semana Santa…, p. 16.

[38] J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Platería religiosa madrileña", *Cuadernos de Historia y Arte,* núm. 5, 1986, p. 49 apuntó esta posibilidad, pero últimamente no la ha mantenido en "Platería", en *Las Artes Decorativas en España (Tomo II),* Madrid, 1999, p. 592. Damián Zurreño (+1716), de origen alavés, se examinó en Madrid en 1656 y labró las custodias de Mondéjar (Guadalajara) en 1667 y de Santa María de la Almudena de Madrid en 1693.

[39] El relieve del martirio acercaría la arqueta de la Magistral a la del Alcázar madrileño, ya que ésta se había modificado añadiendo un relieve del Santo Sepulcro al diseño original, según indica la documentación conservada.

Figura 7. Arquetas de los SSNN y del Juicio de Paris (Foto Ángela Flores).

y palmas doradas. Estas esculturas desaparecieron en los sucesos del 1936, pero se conservan fotografías antiguas que muestran el aspecto primitivo de la arqueta[40].

En su estado actual se advierte todavía la calidad y riqueza de la obra así como la destreza técnica del repujado en la ornamentación vegetal y en los relieves figurativos. El paisaje del martirio, de técnica pictórica, así como la composición diagonal y dinámica de los soldados y el dramatismo y la tensión de la escena, con uno de los mártires ya decapitado en primer término, nos muestra la conexión de los artífices plateros con la pintura madrileña contemporánea. Sin duda se trata de una obra espectacular que ejemplifica la profunda devoción a los Santos Niños que impregnaba a los complutenses a comienzos del siglo XVIII.

En la arqueta de los Zurreño han permanecido las reliquias desde el año 1702 hasta la actualidad, abriéndose sólo en contadas y excepcionales ocasiones ante numerosos testigos y ante notario, con el correspondiente levantamiento de actas[41]. La última revisión tuvo lugar en diciembre de 2005 con motivo de la celebración del jubileo promovido por la Diócesis de Alcalá y fue entonces cuando se extrajo y se fotografió, rescatándola para la historia del arte, otra preciosa arqueta de plata y madera que se introdujo en la grande en el año 1702, según se refiere en el *Acta del traslado*[42], pero que hasta ahora no había sido estudiada.

De acuerdo con este texto, escrito y firmado en la Sala Capitular de la Magistral el cinco de agosto de 1702, las reliquias de los Santos Niños no se hallaban depositadas entonces en otra arqueta interior, como se venía suponiendo. Por este motivo, el abad convocó un cabildo extraordinario donde se acordó que "se pusiesen en otra arquita que estuviese dentro de la nueva, y

[40] A. MARCHAMALO SÁNCHEZ y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia...,* p. 398.

[41] Por ejemplo el 18 de septiembre de 1810 ante José I o el18 de junio de 1880 ante Alfonso XII y su mujer María Cristina de Habsburgo. En esta última ocasión hubo que descerrajar el arca al no encontrarse las llaves. Véase A. MARCHAMALO y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia...,* p. 460 y 468.

[42] Transcrita por J. FERNÁNDEZ DÍAZ, *Los mártires...,* pp. 170-177 y recogida en A. MARCHAMALO y M. MARCHAMALO MAIN, *La Iglesia...,* Apéndice núm. XXXI.

respecto de tenerla esta Santa Iglesia muy decente, con planchas de plata y perfiles de ébano, en ella se colocasen las sagradas reliquias de nuestros Santos Mártires" y fue necesario cortar sus esquinas para que cupiese dentro de la nueva (Fig. 7).

La identificación que se ha hecho en alguna ocasión de esta caja de plata con la que albergó las cenizas de San Félix el "complutense" procede de una lectura apresurada del acta y no puede mantenerse, porque ni su forma ni sus materiales coinciden con la que describen los *Annales Complutenses*: "urna guarnecida de damasco carmesí con galones de oro, al canto clavaçón dorada que inviaba esta santa iglesia.." y que, una vez en la Magistral y tras haberla abierto y visto, "…la cerró el abad mayor y se colocó encima de la que es custodia de nuestros santos patronos"[43]. Además, "la urnita que guarda las cenizas de San Félix" la vio Esteban Azaña en el año 1882 junto a la de los Nantos Niños[44] y en 1931 todavía se guardaba en la cripta[45].

En cambio la arqueta que ahora nos ocupa es una lujosa pieza suntuaria de la segunda mitad del siglo XVI y de uso profano, posiblemente un joyero. En 1702 era propiedad de la Magistral, pero cabe pensar que la hubiese donado hacia 1600 el arzobispo don Bernardo de Sandoval y Rojas, que, además de traer los restos de San Félix desde Carrión de los Condes, fue un destacado benefactor de la villa universitaria donde fundó y construyó el conocido monasterio cisterciense de monjas Bernardas. Entre su ajuar litúrgico incluyó otra espléndida arqueta de plata decorada con las victorias de Carlos V que se ha venido utilizando en el monumento eucarístico del Jueves Santo[46]. Tampoco se puede descartar al entonces abad de la Magistral Juan Bautista Neroni, al duque de Lerma o al propio monarca, Felipe III. Su estructura y decoración reflejan el gusto de la época de determinadas clases sociales, a tenor de otros ejemplares semejantes que se conservan en la catedral de Palencia y en la parroquia de Fuensalida. Estas dos piezas presentan traza rectangular sobre patas esferoides, cubierta plana, chapas de plata perfiladas por molduras de ébano y decoración repujada a base de temas ornamentales y mitológicos. Aquélla incorpora relieves con personificaciones de los Elementos y ésta dos momentos diferentes del Juicio de Paris, pero ambas terminaron destinándose a usos litúrgicos. La de Palencia sirve hoy como arqueta eucarística pero se cree que la trajo de Roma don Francisco Reinoso, canónigo de la catedral palentina, secretario del pontífice Pío V y, más tarde, obispo de Córdoba[47]. La de Fuensalida perteneció a su cuarto conde Pedro López de Ayala, comendador de Castilla, mayordomo mayor de Felipe II y miembro del Consejo de Guerra, que la debió de adquirir en uno de sus viajes a Italia y la donó a la parroquia en 1598 con el deseo expreso de que se utilizase para guardar la Sagrada Forma[48].

La semejanza de la pieza de Alcalá con las anteriores permite suponer igual origen italiano y apunta a un importante donante de la nobleza o del alto clero (Fig. 8). Su estructura, dimensiones y calidad son casi idénticas a la de Palencia, pero el relieve de la cubierta repite el de Fuensalida, con el Juicio de Paris. Por estos detalles no descartamos que las tres procedan de un mismo centro e, incluso, de un mismo taller. El tema mitológico tiene su origen en las bodas de Tetis y

---

[43] La descripción de esta arqueta no coincide con ninguna de las que poseía La Magistral.

[44] E. AZAÑA, *Historia…,* p. 358.

[45] CRUZ DE LA CRUZ, *El templo magistral…,* p. 29.

[46] M. C. HEREDIA MORENO y A. LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, "Los triunfos del Emperador en las artes del metal", *en El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1999, pp. 364-375. M. C. HEREDIA MORENO, "Donaciones de plata labrada del cardenal arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas", en *Estudios de platería. San Eloy, 2003,* Murcia, 2003.

[47] La dio a conocer A. del CASTILLO OLIVARES, "Orfebrería religiosa en Palencia capital", *Institución Tello, Téllez Meneses,* núm 37, 1976, p. 134. También la menciona J. C. BRASAS EGIDO, "Arqueta", en *La platería en la época de los Austrias Mayores,* Valladolid, 1999, pp. 474-475 .

[48] y P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, "Arqueta de "el juicio de Paris", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento,* Madrid, 1998, núm. 144.

Figura 8. Arqueta del Juicio de Paris (Foto Ángela Flores).

de Peleo[49], pero la originalidad en las obras de plata reside en el desdoblamiento de la historia en dos escenas. En el primer plano se reproduce el momento en que Paris sueña que Juno, Venus y Minerva comparecen ante él para que decida quién es la más bella. Al fondo se representa el momento en que Paris entrega la manzana de oro a Venus. Esta segunda escena está inspirada en el grupo principal de la conocida estampa de Marco Antonio Raimondi a partir de una obra perdida de Rafael[50]. Además, los dos recuadros del frente anterior de la arqueta complutense se completan con sendas parejas desnudas recostadas en un paisaje que, creemos, cabe relacionar con Tetis y Peleo, en cuyas bodas se sitúan los orígenes del mito, por una parte, y con Paris y la ninfa Enone, con la que vivía en el monte Ida, por la otra, es decir, con los protagonistas del mito en cuestión.

En definitiva, a tenor de lo expuesto y teniendo en cuenta los documentos y las obras que han llegado a nuestros días, se corrobora la participación masiva de la sociedad complutense en las fiestas y en la liturgia de los Santos Niños, así como sus donaciones en metálico o en bienes muebles para contribuir al esplendor de su culto. En apenas dos siglos se documentan como promotores, patronos o benefactores, además de la cofradía titular en la que se involucraron numerosos alcalaínos de toda la escala social, el cabildo de la catedral Primada, algunos arzobispos de Toledo, varios abades y clérigos de la Magistral, diversos títulos nobiliarios, dos corporaciones gremiales, un obispo de Cuzco y otros antiguos estudiantes de la universidad complutense. Pero las obras más suntuosas de arquitectura y platería, a saber, la remodelación de la cripta y la urna de 1702, fueron costeadas por el conjunto de los devotos, asistentes entusiastas también a los actos religiosos y a las procesiones de los Santos Patronos[51].

Todo ello muestra de manera elocuente la comunidad de intereses que existía entre los poderes políticos y religiosos de la Edad Moderna y su profunda conexión con la mentalidad popular, a tono con las directrices emanadas del Concilio de Trento.

---

[49] Las fuentes literarias antiguas y sus variantes sobre el tema están recogidos por A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología Clásica,* Madrid, 1988, pp. 395-404

[50] *The Illustrated Bartsch 26. Italian Masters of the Sixteenth Century.* Nueva York, 198, p. 242.

[51] Todo ello sin contar otras costosas obras cuya procedencia se ignora, como las dos esculturas de los Santos Niños, de plata sobredorada y de más de 100 kgs de peso, que todavía se conservaban en el año 1884 según E. AZAÑA, *Historia...*, T. II, p. 156.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# ¿PUEDE EXISTIR EL ARTISTA QUE NI SE EXPONE NI SE VENDE?

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Facultad de Bellas Artes, UCM, Madrid

La siguiente reflexión surge a partir del comentario de un colega argentino, el pintor Nicolás Passarella, quien me envió un texto para una exposición por correo electrónico que finalizaba diciendo: "una vez me dijo un galerista que el artista que no vende no existe". No siendo Passarella un pintor de primera fila, entra de lleno en esa categoría de los pintores que no venden y, por tanto, no existen, lo que, a priori, pensamos que es un completo disparate y un contrasentido que afecta a la mayoría de los artistas de todo el mundo cuyo valor se mide por su cotización en el mercado. No obstante, si lo pensamos un poco mejor, esta afirmación tan tajante no está tan descaminada dado el mundo en que vivimos. También surge este título a raíz del abandono voluntario de la práctica artística por parte de algunos compañeros que comenzaron a mostrar sus trabajos en certámenes y exposiciones colectivas en los años ochenta. Es un trabajo con ciertas dosis de nostalgia y de recuerdos incluso personales, pues hace unos meses recuperé la pista de Manuel Lureña, que solía exponer junto con la alemana Almut Linde y el también madrileño Santiago Sierra. Lureña lleva una carrera bastante más accidentada que su famoso compañero, que ha pasado a ser, para muchos, el artista español más perturbador y "comprometido" de los últimos años. Por su parte, Sierra parece que ha borrado de su página Web, y de su curriculum, esa inicial relación[1]. Cuando empezaron, eran los tres inseparables, y formaron un colectivo de una potencia arrolladora. De Lureña decía diez años después Tomás Ruiz Rivas, director del proyecto de *El Ojo Atómico*[2], que había determinado abandonar la practica artística, con lo que venía a engrosar una amplia nómina de artistas apartados del sistema por voluntad propia[3] y que, al parecer, tampoco "existen". Y a estos dos avisos se une el final más dramático y definitivo, la desaparición de la artista Patricia Gadea, que murió hace unos meses en trágicas circunstancias en Palencia, apartada por completo del mundo del arte y sumida, según decía la necrológia de Dionisio Cañas[4], "en la casi total miseria, ganándose la vida dando clases de arte a niños y cuidando ancianos. La mejor pintora de su generación, la de la 'Movida' madrileña, murió sola y sin un céntimo en el bolsillo".

---

[1] Es comprensible, y práctica habitual, eliminar del curriculum artístico las exposiciones iniciales, que suelen ser menos importantes, pero no es el caso, Sierra incorpora fotografías de la instalación pero no da señales de sus dos compañeros.

[2] *El Ojo Atómico*, que se define como "Antimuseo de Arte Contemporáneo".

[3] El hecho de que, posteriormente, el mismo Tomás Ruíz me ha confirmado que Manuel Ludeña ha vuelto a exponer, no cambia esta percepción, pues su actividad sigue desarrollándose en el terreno alternativo.

[4] *El Mundo*, Madrid, 20/04/2006.

Patricia Gadea no sé si será la mejor de su generación, pero sí sé que su pintura nos traía un aire de refresco y una festiva liberación que era muy de agradecer. Y con su muerte ha pasado a engrosar la nómina de artistas arrastrados por el mito romántico, un mito en el que hay que morir de tuberculosis, de tisis o, como en este caso, de la mezcla del alcohol con los ansiolíticos[5].

Sea esta reflexión, por tanto, un homenaje a su memoria y a la de tantos otros que, incluso hoy en día, van perdiendo la vida por el camino sin encontrar esas recompensas que se ofrecían a los artistas en la década de los ochenta del siglo XX. Sin embargo, sin ellos, no habría sido posible la obra del resto, ni la de los artistas que vienen detrás. Como si de un muro se tratara, cada ladrillo es importante porque está sujetando la pared y en cada una de las piezas se apoyan las demás.

Con esta introducción, está claro que, de lo que me voy a ocupar, es de la relación conflictiva de los artistas contemporáneos con el mercado, el poder, la sociedad y, en suma, con el dinero, más que de las obras de arte en sí. Y me ocuparé de algunos "restos" que no aparecen en la historia general, y que se pierden en el olvido. Y, como consecuencia, también me ocuparé del cambio del *status* del artista en la sociedad actual. Y ésta es una reflexión sobre la historia del tiempo presente que presumo comprometida. No puedo, obviamente, abarcarlo todo, por lo que he decidido articular mi discurso en torno a algunos ejemplos.

Antes de nada, voy a advertir que no sólo trataré a artistas españoles de los ochenta o noventa del siglo XX, pues es inevitable la referencia a artistas internacionales que son ejemplos y modelos para todos. Se puede decir que, con la transición española, los artistas de nuestro país están suficientemente informados de lo que ocurre fuera de nuestras fronteras y tienen las mismas inquietudes que el resto de sus compañeros, tanto europeos como norteamericanos, con quienes establecen un dialogo plástico y conceptual en el que todo es uno.

Hay muchos pintores, escultores o artistas visuales que no venden, o que no pueden subsistir con la obra que realizan, son la mayoría, y no es algo nuevo. Es una situación universal, no se puede limitar a España, porque los ejemplos son muy numerosos, en todas las épocas. El más paradigmático, el que ha entrado en la mitología popular como el gran artista maldito, sería Vincent van Gogh, que apenas vendió un cuadro en toda su vida siendo hoy en día uno de los artistas más cotizados en las subastas. Y no fue porque aquel "loco del pelo rojo"[6] rechazara el comercio del arte, muy al contrario, estaba convencido de que su obra era comercial, lo que es una constante en las cartas que le enviaba a su hermano. No es el caso, sin embargo, de los artistas que se apartan radicalmente del comercio y crean obras no aptas para el consumo inmediato e incluso, que se niegan a vender y que, a pesar de las muchas penurias a las que se ven abocados, no sucumben a las tentaciones del poder y la fama. Son artistas opuestos radicalmente a la postura de Dalí, que dio lugar a que Breton le llamara "Ávida dollar" o, sobre todo, a Andy Warhol, obsesionado por el dinero y la fama.

Pese a todo, hay muchos artistas "apartados del mundo" a lo largo de la historia, pues el aislamiento parece necesario a ciertos modos de vida intelectual. Y eso ocurre tanto en Oriente como en Occidente, donde encontramos anacoretas y hombres de letras, filósofos y místicos que anhelaban, y a menudo alcanzaban, este tipo de existencia apartada del mundo. Se repite en las leyendas biográficas de los artistas chinos, que se dice vivían durante semanas y semanas en montes y bosques, entre animales, e incluso en el agua, con el fin de fundirse por completo con la naturaleza[7].

---

[5] Aunque el estudio de Rudolf y Margot WITTKOWER *Nacidos bajo el signo de Saturno* (Madrid, Cátedra, 1982) dedica un capítulo al suicidio del artista, sus conclusiones determinan que los artistas no poseen mayores tendencias suicidas que el resto de los seres humanos, sin embargo, dentro de la leyenda se ha forjado ese mito, en gran parte debido a la literatura.

[6] El cine tiene una gran importancia en la creación de los mitos actuales sobre el artista. *El loco del pelo rojo* es el título de la célebre película de Vincente Minnelli de 1956.

[7] GILES, A., *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shangai, 1905, págs. 86, 99, 115; en Kris O. y E. KURT, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 109.

Y, por poner un ejemplo clásico, el de Miguel Ángel, que sufrió todas las penalidades de la reclusión, y que escribió a Vasari, desde una posada de Spoleto: "No se encuentra la paz sino en el bosque"[8]. El mismo Vasari, también pintor, explicó que "el amor por su arte vuelve al artista "solitario y meditabundo" y juzgó necesario "que el que emprenda el estudio del arte ha de rehuir la compañía de los hombres"[9]. Es lo que debió llevar a rajatabla el artista americano Albert Pinkham Ryder, un artista decimonónico solitario y retraído, puesto como ejemplo por Suzy Gablik[10]. A Ryder no le importaban ni el dinero, ni el prestigio social ni las comodidades. Este pintor escribió que el artista debe vivir para pintar, no pintar para vivir, y que no debería sacrificar sus ideales por complacer al casero o por costearse un estudio palaciego. Ryder, aunque necesitaba el dinero, rechazó la oferta de un marchante que le pagaba una suma generosa por realizar diez cuadros en el plazo de tres años[11]. Esta postura, que entra en la leyenda del artista moderno, pues veremos como se repite en las novelas, películas, y algunas monografías, sería hoy inconcebible.

Hay artistas que no venden su obra, sólo hacen intercambios con otros artistas, es el caso de Joseph Cornell. Con él esa costumbre se complicó cuando las cajitas que producía e intercambiaba, comenzaron a aumentar de valor.

Y hay artistas cuyo arte es muy difícil de comercializar. ¿Como vender, acaso, las piezas del artista Tehching Hsieh? Llegado a Estados Unidos de forma ilegal en 1974 y procedente de Taiwan, su meta no estaba, al parecer, en el éxito económico y en la seguridad, la comodidad o la diversión, sino en llevar a los extremos la relación entre el arte y la vida. Sus representaciones duraban todo un año. La primera, realizada cuatro años después de su llegada, la tituló *Cage Piece (La jaula)*, consistía en la permanencia del artista durante un año en una jaula que él mismo construyó. Dentro de aquel cubículo no podía ni leer, ni escribir, ni escuchar la radio. Dos años después, se propuso permanecer durante un año a la intemperie, en Manhattan. Durante aquel año no podía entrar en ningún edificio, ni bajar al metro, ni utilizar, siquiera, una tienda de campaña. La última pieza consistía en no pintar nada durante un año. Realmente Tehching Hsieh ha hecho un recorrido que tiene un final en vida pues, evidentemente, después de un año sin trabajar, el camino emprendido es irreversible. Lo que le quedaría es recoger los frutos, para lo cual tiene una página Web, donde vende carteles y DVDs de sus performances. El último proyecto sería crear una fundación en Taiwan[12].

También hay artistas que han producido un arte especialmente en contra del mercado establecido. El tema no es nuevo, siempre han existido artistas preocupados por el compromiso social, y por extender el arte a todo el mundo. Es la idea de Joseph Beuys con *Cada hombre un artista*[13]. Cuando los artistas se revelan contra la utilidad social del arte es, precisamente en la época moderna, cuando se comenzó a afirmar que el arte no tenía por qué servir a ninguna causa, el compromiso del artista comenzaba por sí mismo y por su arte. Es lo que defiende Jean Clair en *La responsabilidad del artista*[14]. Esta actitud nihilista llega al extremo con artistas como el compositor Arnold Schönberg quien llegó incluso a manifestar que todo aquello que se hacía con un objetivo, dejaba de ser arte. En algunos casos se ha producido un gran conflicto entre los partidarios del arte deshumanizado y los partidarios de un arte al servicio de la sociedad. Es conocida la anécdota protagonizada por el pintor español Ramón Gaya, quien sufrió un terrible acoso en

[8] Carta fechada el 28 de diciembre de 1556, en WITTKOWER, Rudolf y Margot, *op. cit.*, pág. 69.

[9] VASARI, Giorgio, en WITTKOWER, Rudolf y Margot, op. cit. pág. 69.

[10] GABLICK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Blume, 1987, pág. 55-56.

[11] Ibídem.

[12] Entrevista con Brainard Carey en agosto-septiembre de 2003, publicada en *The Brooklyn Rail.*

[13] BODENMANN-RITTER. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista, Madrid*, Visor, 1995.

[14] CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor, 2000.

México, en gran parte instigado por el muralista Diego Rivera, cuando se le ocurrió decir en un artículo que el grabador José Guadalupe Posada, pese a ser un magnífico artesano, no podía ser un artista puesto que sus grabados siempre habían tenido una utilidad manifiesta. Para una persona comprometida con la modernidad el arte sólo puede conservar su carácter si se distancia del mundo social, si se mantiene puro. La "deshumanización" que experimentó el arte en las primeras décadas del siglo XX, fue en gran parte una consecuencia de la inquietud espiritual del artista ante las sociedades capitalista y totalitaria. Y es una línea que se ha mantenido desde Kandinsky a Malevich, que tenían un concepto de la vida del artista como la del sacerdote que adora el alma interior, el espíritu. Es una línea que se continúa en artistas expresionistas norteamericanos como Barnet Newman o Clifford Still, a quienes traía sin cuidado que su obra llegara al gran público, el acto de pintar era el único y último acto de libertad que podía prevalecer sobre la política, la ambición y el comercio. No obstante todos ellos estaban dentro del sistema.

Uno de los artistas lideres anti-sistema es el alemán Hans Haacke, instalado en Estados Unidos a partir de 1965. Haacke, que partía de una obra inicial preocupada por el entorno y los fenómenos físicos, orientó su trabajo a partir de 1969 hacia el análisis de las relaciones que unen el arte y la política. Algunas de las acciones de este artista han ido dirigidas a la propia institución museística, con la que parece haber entablado una dura confrontación. En 1973 provocó la cancelación inmediata de una exposición en la que participaba en el Museo Solomon R. Guggenheim, pues documentaba las afiliaciones corporativas de los consejeros del museo, llegando tan lejos como para implicar a tres miembros del Consejo en el golpe de estado contra el presidente chileno Salvador Allende ese mismo año.

Pero incluso Hans Haacke reconoce que es imposible rechazar del todo los códigos morales y sociales de nuestra sociedad y a los medios de difusión establecidos: "temo quedar relegado a una postura intransigente, amargada y estéril si renuncio a estos gigantescos medios de transmisión en favor de una mayor pureza artística. Para contribuir a la descomposición gradual del sistema de creencias del capitalismo de hoy, hay que seguirle la corriente hasta cierto punto"[15].

En España, el colectivo Almut Ludeña Sierra siguió, en cierto modo, y entre otras influencias, los pasos de Haacke, pero fue más allá, puesto que sus integrantes, especialmente Almut Linde y Santiago Sierra, han decidido enfocar su obra hacia los sistemas sociales y el rol de los individuos en ese contexto. En solitario, Almut Linde y Manuel Ludeña han realizado intervenciones sobre la armada, la guardia psíquica y producciones intensivas de ganado, mientras que Santiago Sierra ha centrado su quehacer sobre la explotación del hombre por el capital, con lo que entra de lleno en temas como la inmigración y la exclusión. Un ejemplo paradigmático es la acción realizada en el Pabellón español en la Bienal de Venecia, para la que tapió la entrada principal y sólo se podía acceder al recinto por la puerta de atrás, siempre que se portara el documento de identidad español. Lo de menos es lo que se iba a ver dentro, donde sólo había escombros. Lo escandaloso es que adopta el papel del explotador en numerosas ocasiones en las que juega con la humillación del asalariado o, como en el caso de la pieza *245 m³*, realizada en la Sinagoga de Stommeln, Pulheim, Alemania en marzo de 2006, el papel del exterminador, ya que "gaseaba", literalmente a los visitantes de la Sinagoga, que tenían que portar máscaras antigás. Esta última pieza produjo un gran escándalo y fue suprimida a petición de algunos grupos de judíos alemanes.

Parece quedar demostrado que los artistas, por muy anti-sistema que sea su obra, pueden tener cabida en el mercado, que es capaz de deglutirlo todo. Es un escenario en el que el artista parece haberse convertido en un bufón de corte, puede hacer lo que sea, con tal de entretener al público,

[15] GABLICK, Susy, op. cit. pág. 51.

aunque ese no sea el objetivo primordial. La relación con el dinero es extremadamente contradictoria como dice el escandaloso artista Paul McCarthy en una entrevista: "Mi trabajo cuestiona el abuso de poder, que a menudo tiene una conexión con el dinero. Ahora mis obras circulan entre los ricos y entre las instituciones dominadas por ellos. Irónico. Sin embargo, comparado con una producción cinematográfica, mi arte no cuesta tanto. ¿Que si me siento a gusto vendiendo mis creaciones a los millonarios? Eso depende de sus objetivos, de lo que hacen con su dinero y la manera en que lo obtienen. El tema no es nuevo. Los artistas, durante el Renacimiento, trabajaron para la Iglesia. La situación ahora resulta muy ambigua, aunque espero que la tecnología sea capaz de liberar la comunicación casi totalmente. Para el arte, Internet es una plataforma global que le otorga mayor poder"[16].

Es posible que el escollo no sea el dinero, sino la comunicación, y en este sentido es cierto que Internet puede ser, de hecho ya lo está siendo, una plataforma fabulosa que acaba con los monopolios de la comunicación. Pero no está claro que este medio vaya a facilitar la vida del artista, en todo caso sólo aumentará su libertad.

Los años ochenta del siglo pasado fueron especialmente agradables para los artistas, en aquella época se dió un fenómeno engañoso de prosperidad en el mundo del arte durante el cual parecía que ya no era necesario padecer la mítica situación de pobreza, oscuridad y sufrimiento exigida por el conocido mito de las biografías y novelas sobre artistas. Fue el momento en que extendieron su influencia los jóvenes salvajes alemanes y la transvanguardia italiana, el momento en que se nos dió a conocer a Miquel Barceló y que comenzó a celebrarse ARCO, la Feria de Arte Internacional, en Madrid. Y en España se celebraban grandes exposiciones que nos aproximaban a las celebridades del momento. A este respecto quisiera rescatar el catálogo de la exposición *Origen y visión. Nueva pintura alemana* que se celebró en el Palacio de Velázquez, donde se publicaban una serie de entrevistas realizadas por Walter Grasskamp a aquellos "salvajes" alemanes, concretamente la realizada a Werner Büttner, en la que, a una pregunta sobre si la dedicación al arte había sido una decisión heroica, respondía:"De no haber habido recompensas es seguro que me habría dedicado a otra cosa. Nunca consideré la pintura como modelo de comportamiento inadaptado, y mucho menos cuando pienso en determinados colegas. En cualquier medio sólo se está libre en el marco que dicta el medio, y en eso la pintura no goza ni siquiera de una pizca de ventaja, no está en la cúspide de las "artes libres". Lo de las recompensas quizá suene un poco brutal, pero si no las hubiese habido no podría haberme permitido el lujo de pintar"[17].

La situación de bonanza en España era alentada por los certámenes de arte jóven, que proliferaban a todos los niveles. De aquellos certámenes Juveniles de Artes Plásticas del Instituto de la Juventud o de los Circuitos, surgieron, a finales de la década, tanto Lureña como Sierra, mientras que Patricia Gadea y Juan Ugalde, su marido por entonces, se beneficiaron de una beca Fullbright para viajar a Estados Unidos. Parecía que los jóvenes artistas españoles, por primera vez, participaban de las mismas problemáticas que el resto de los jóvenes europeos. A partir de entonces pudimos asistir a una especie de competición entre las diferentes autonomías, para premiar a sus ciudadanos o para construir los nuevos museos de arte contemporáneo. Surgieron numerosos certámenes en los diferentes ayuntamientos, diputaciones provinciales, cajas de ahorros e, incluso, empresas y compañías grandes como L'Oreal, un ejemplo para muchos, por la calidad de sus

16 Entrevista a Paul McCarthy por Kristine Stiles en DDOOSS. Asociación de amigos del Arte y la Cultura de Valladolid (http://www.ddooss.org).

17 Cat. exp. *Orígen y visión. Nueva pintura alemana*, Madrid, Ministerio de Cultura – Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, pág. 13.

exposiciones y la dotación de sus premios. La gran mayoría copiaba el modelo de adquisición de obra, y la calidad de los certámenes la imprimía la presencia y notoriedad de los miembros de los jurados. Y estos se repetían en numerosas ocasiones. Un estudio que aborde en profundidad la historia de aquella década no puede pasar por alto estos hechos[18], pues los artistas recorrían la geografía española recabando los premios de adquisición, y tenía una gran importancia la selección de los jurados. Las desigualdades estaban servidas, porque hay comunidades que invierten mucho en sus artistas, como El País Vasco, Cataluña o Valencia, mientras que hay otras que no saben o no pueden hacerlo, como Castilla La-Mancha. La diferencia fue abismal en pocos años entre los curricula de jóvenes artistas emergentes de las distintas zonas geográficas de España, incluso entre éstos y los más veteranos, que habían crecido durante el franquismo con enormes dificultades. Y qué decir tiene con los veteranos históricos, aquellos que tuvieron que irse al exilio. No hay, realmente, comparación posible.

Así, por poner un ejemplo aparentemente sin importancia, he elegido el VI Salón Nacional de Artes Plásticas/Pintura, del Ayuntamiento de Alcobendas (Madrid), celebrado en 1987. En este certamen encontramos en el jurado al profesor de Estética de la UNED Simón Marchán, y al fallecido pintor Lucio Muñoz. Y aparecen premiados algunos de los artistas que dominarán la escena de los ochenta y gran parte de los noventa, y que continúan trabajando en la actualidad: Menchu Lamas, Diego Moya, Juan Ugalde, Daniel Bodas y Maurizio Lanzillotta, al igual que algunos de los seleccionados: Miguel Ángel Molina, Trinidad Irisarri, Patricia Gadea, Antón Patiño, César Fernández Arias, Diego Moya, Angela Nordenstedt, Lita Mora, Florentino Díaz, Chus García Fraile o Carlos Sanz. De los cinco premiados en aquel Salón, el único que parece no haber continuado su carrera profesional es Daniel Bodas, y el hecho de que sea el único que pertenece a la comunidad castellano-manchega puede darnos la respuesta. En comparación, la artista Menchu Lamas, que perteneció al grupo Atlántica, ha recibido, y sigue recibiendo, un considerable apoyo institucional de la comunidad gallega. Diego Moya ha establecido interesantes intercambios con Marruecos y Juan Ugalde es solicitado para impartir cursos en universidades privadas y para exponer en colectivas importantes. No obstante, quizás el más internacional sea en estos momentos Maurizio Lanzillota y, curiosamente, es el único, de los que siguen en activo, que mantiene en su curriculum la exposición de Alcobendas de 1987[19].

En aquellos felices años ochenta, todos esperaban reconocimiento inmediato y felicidad material pero, pasado ese momento fulgurante, y bien entrados los noventa, la época que se inició fue de nuevo triste y castigada. Los artistas que esperaban un estilo de vida regalado tuvieron que luchar por sobrevivir. Y una manera de sobrevivir, en Estados Unidos, según dice C. Danto, es lograr cargos de profesores que les ayuden a superar las dificultades[20]. Esa misma situación se repite en Europa y, por supuesto, en España, pero el camino académico es tortuoso y árido, y es un itinerario que, al menos a la mayoría de nuestros artistas, ya les está vedado.

Y es en este momento en el que vuelvo a recuperar la figura de Nicolas Passarella, mi amigo argentino, profesor durante muchos años en una Escuela de Artes. Como todos los profesores de Bellas Artes, aunque hoy en día las enseñanzas artísticas no tengan nada que ver con las antiguas Academias, arrastra la maldición del academicismo pues, si persiste todavía el mito estereotipado del artista marginal, bohemio, desarraigado, al margen de la sociedad pero genial e incomprendido,

---

[18] La base de datos de ARCO, ARCODATA, que dirigía Francisco Calvo Serraller, habría sido un referente extraordinario para estos estudios. Desgraciadamente quedó interrumpida.

[19] Como ya he dicho, es práctica común eliminar del curriculum las exposiciones menos importantes. También se suprimen muestras que se consideran errores de juventud, pero el historiador no debe dejarse engañar si quiere llevar a cabo un estudio real de lo que pasó.

[20] DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 43-44.

también existe el estereotipo del artista académico y, aunque los profesores de ahora no tengan nada que ver con aquellos del siglo XVIII y XIX, han heredado el estigma creado con la modernidad.

La lucha contra las academias surge a partir del romanticismo, un momento en el que muchos intelectuales y artistas, desde Baudelaire a Delacroix, Gautier, Courbet, Champfleury, Zola, etc. hasta llegar a las vanguardias, todos ellos coincidieron en considerar el espíritu académico como definitivamente caduco. De hecho, y desde entonces, las academias han sido consideradas radicalmente incompatibles con el genio, base fundamental para la creación artística desde el romanticismo.

Pero el don divino aplicado al artista, ya sea músico, pintor, escultor o escritor, es el mayor lastre que arrastran las enseñanzas del arte porque, si el artista nace, y no se hace, los estudios que pueden convertirlo en artista, son inútiles. Por eso, desde la didáctica de la expresión plástica, de las artes plásticas o visuales[21], se viene combatiendo, desde hace años, la imagen del artista como genio visionario.

Ahora, con la perspectiva que nos da el haber finalizado el siglo XX, hemos de reconocer que las academias tenían sus inconvenientes, pero cumplian una función social y creo que su época coincide con la máxima influencia de los artistas. El apogeo de estas instituciones llega con la Ilustración, cuando se trató de llevar a cabo una política unitaria y coherente, como la que sólo puede darse desde las instancias del aparato del Estado. Con la creación de las academias, se pretendía imponer una corriente determinada de gusto, es verdad, era una manera de que el arte dejara de estar sometido al gusto indiscriminado y azaroso de unos cuantos mecenas individuales para convertirse en una cuestión de Estado, y los artistas se transformaban en instrumentos de centralización y control burocrático del gusto y de la política artística de la nación. Este control fue siempre muy controvertido y originó numerosas pugnas, pues se discutía una y otra vez el contenido ideal de la enseñanza artística y los medios para llevarla a cabo de manera eficaz, pero los artistas que pertenecían a la institución tenían enorme influencia, acumulaban cargos y se relacionaban directamente con la realeza. Eran ricos y famosos, como señala María de los Santos García Felguera en el catálogo *La época de Carlos V y Felipe II en la Pintura de Historia del siglo XIX*[22].

En España, como se sabe, las enseñanzas artísticas contemporáneas tienen su referente en las academias, y la mayoría de los artistas del siglo XIX pasaron por las distintas academias del Estado, siendo la más importante la de Bellas Artes de San Fernando[23], vinculada a la Real correspondiente, ya que los profesores más importantes de ella estaban vinculados al Museo del Prado y a los distintos proyectos relacionados con el patrimonio Real. Basta el ejemplo de Federico de Madrazo, director del Museo y profesor de la Academia, entre otros cargos[24]. También hubo academias en Sevilla, Valencia, Barcelona, Zaragoza y Valladolid y, a éstas, se sumaban numerosas escuelas de dibujo, en directa conexión con las academias en un sinnúmero de localidades.

Cuando las Academias clásicas entraron en crisis, fueron "sustituidas" por escuelas vanguardistas, como la Deutche Werkbund, la Wkutemans, la Horchschule für Gestatung (escuela de Ulm), el Atelier de Paris o la Bauhaus, la más influyente de todas. Su ejemplo sigue siendo un

---

21 La confusión que planea sobre el área queda ejemplificada por el hecho de que no hay consenso para su definición.

22 [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

23 La mejor referencia es la de José Caveda: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867. Es la que utiliza Nikolaus Pevsner para ilustrar la correspondiente historia de las Academias en nuestro país en *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982.

24 La *Enciclopedia del Museo del Prado* (Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 2006), recoge la importancia de estos pintores del siglo XIX.

modelo para la enseñanza del arte en la actualidad, que se aplica tanto en Bellas Artes como en Arquitectura, Artes Aplicadas, Diseño...

La diferencia fundamental con las Academias tradicionales estribaba en que las nuevas añadían el criterio de justificación social, es decir, se convierte en norma que el artista ha de ser consciente de que está ligado a su época y que su quehacer ha de regirse según esta consideración[25].

¿Cual es la situación en la que nos encontramos ahora en España? Las antiguas Academias dieron lugar a las Facultades de Bellas Artes. Su evolución ha sido realmente conflictiva. Las nuevas reformas educativas parecen, por un lado, favorecer estas enseñanzas, pero, por otro, las controvertidas evaluaciones de profesores amenazan con desterrar todo aquello que no es cuantificable, aquello que no es socialmente útil, y los artistas no son fácilmente cuantificables y difícilmente pueden justificar su utilidad social.

Ahora no parece posible que los artistas ocupen puestos de responsabilidad en la gestión cultural, ni en los museos ni en las diferentes instituciones, ni en puestos permanentes ni en la organización de exposiciones, esta es una tarea que han venido a ocupar, primero los historiadores de arte que, ahora, están siendo sustituidos por gestores culturales. Los artistas han sido desterrados, por lo general, de los distintos puestos de decisión, aunque queden como reducto en algunos certámenes artísticos. Y existe un creciente malestar entre los artistas que consideran que son los comisarios de las exposiciones los que han pasado a ocupar su lugar en muestras en la que ellos, los creadores, son meros objetos que articulan el discurso, más o menos creativo, más o menos ideológico, del comisario. No es una situación nueva, en los años 20 del siglo pasado, ya se manifestó a este respecto la *Société Anonyme*[26]. Para los que la integraban, la construcción de una historia del arte debe ser obra única y exclusivamente de los artistas, y no de los académicos o historiadores. Lo que ocurre ahora es que el fenómeno se ha amplificado, incluso comienzan a aparecer certámenes para comisarios emergentes como si de artistas se trataran[27].

Inmersos en la enseñanza universitaria en general, los creadores que, al mismo tiempo son docentes, no pueden mantener una carrera profesional continuada. Es más, la carrera profesional como artista plástico entra rápidamente en conflicto con la trayectoria académica exigida. No sólo porque las exposiciones no tienen, al menos oficialmente, equiparación a las publicaciones científicas de otras disciplinas, sino porque, como he explicado antes, su estatus de profesor "académico" va a impedir que se le respete como artista "de vanguardia". Y tampoco podrá justificar su utilidad social en la misma medida que lo pueden argumentar otras áreas como Biología celular, Botánica, Ciencias y Técnicas Historiográficas, Farmacología, Medicina... Y esa es la fractura real. Costó muchos siglos el paso de artesano a artista, el momento álgido creo que se alcanzó con la Academia, y contra ella. Al desaparecer la institución tal como fue concebida, el artista no ha hecho más que perder cada vez más terreno y, en estos momentos, parece que se ve clara su desaparición como ser excepcional, nacido bajo el signo de Saturno, como reza el título del famoso libro de Rudolf y Margot Wittkower[28].

En la década de los ochenta se comenzó a hablar del fin de la Historia del Arte. En 1981 el artista y teórico francés Hervé Fisher publicó un ensayo con el título *L'Histoire de l'Art est terminée*[29]. Dos años después, en 1983, el historiador del arte alemán, profesor de la Universidad de Münich, Hans Belting, daba a conocer otra publicación en la que mantenía la misma idea: *Das*

---

25 WINGLER, Hans M. (dir.) *Las escuelas de arte de vanguardia (1900-1933)* Madrid, Taurus, 1980.

26 A partir de 1990 se creó una nueva *Société Anonyme*, pero, a mi juicio, es muy distinta de aquella.

27 La Casa Encendida, en Madrid o MARCO, Museo de Arte Contemporànea, en Vigo.

28 *Born under Saturn,* (1963), publicado en Madrid en 1982 con el título completo: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*.

29 Mayenne, Ed. Balland, 1981.

*Ende der Kunstgeschichte?*[30], que fue rápidamente traducida. Un año después sería Suzi Gablik quien publicó *Has Modernism failed?*[31], a estos se unirían los libros de Victor Burgin con *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity* en 1986[32] y Gianni Vattimo con *La fine della Modernitá*[33], publicado en Italia en 1985. Y estas publicaciones apocalipticas no han dejado de proliferar, en 1997 Arthur C. Danto publicaba *After the End of art*[34] y, en 2001, Cynthia Freeland publicaba *But Is It Art?*[35]. Para finalizar, Donald Kuspit publicó, en 2004, *The End of Art*[36]. Si no es el fin del Arte y de la Historia del Arte tal como lo conocemos, desde luego lo parece.

Si, como dicen Belting y Danto, hemos entrado en una nueva era en la que el arte contemporáneo ha llegado al linde con la historia, empezamos a ver las señales evidentes de que los artistas están fuera de esa historia. ¿Es eso posible? ¿Vamos hacia un futuro en el que el artista, como visionario, como mago, como ser excepcional, catalizador de los anhelos de la sociedad, no tiene cabida? Es, al parecer, la conclusión a la que ha llegado Kuspit[37]: "El artista quizá sigue creyendo que es un vidente y un profeta –para él es sin duda narcisistamente confortante pensar que lo es–, pero la sociedad en sentido amplio no. El artista ya no es "el modelo de la grandeza humana" que antaño fue, y ya no es evidente "que el modo más noble de expresión del hombre es el arte". La visión del artista no es mejor que la de cualquier otro en un mundo multicultural. Es más, la pretensión de una visión artística universal, es decir, la creencia en que el arte puede comunicar una experiencia universal, parece absurda y carente de significado en un mundo en el que no hay experiencias universales, sólo una diversidad de experiencias culturalmente determinadas. En tal mundo el arte es simplemente otra elaboración de una versión cultural de la vida cotidiana más que un revolucionario desafío"[38].

Y aquí podemos aventurar la respuesta acerca de la pregunta que da título a esta reflexión pero, contra lo que se pueden ustedes suponer, ésta no es tan evidente como parecía. Si mantenemos la idea de que existe el genio innato, tendremos que deducir que, aún sin producir lo más mínimo, ni vender, y por lo tanto de exponer la obra, el artista puede seguir siéndolo, sus características lo hacen similar al sacerdote que ha hecho sus votos. Sin embargo, si aceptamos que el artista se hace, no nace, y que el genio no es innato, automáticamente quedará relegado de su status. El artista pierde su carácter mesiánico, de catalizador de los deseos de una sociedad, de caja de resonancia como lo fue, en su momento, Picasso, y pasa a formar parte de una profesión como las demás en la que se exigen resultados y una permanente actividad expositiva pues, si deja de trabajar, deja de ser. Y, sinceramente, no sé como, a pesar de tanto empeño, se puede acabar definitivamente con la leyenda del artista que ha dominado nuestra cultura durante siglos. Se me antoja un proyecto tan efímero como acabar con la religión.

---

30 BELTING, H., *The End of the History of Art?*, Chicago-London, Ed. The University of Chicago Press, 1987.

31 GABLICK, S., *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Blume, 1987.

32 BURGIN, V., *The End of Art Theory. Criticism and Posmodernity*, Nueva York, Mac Millan, 1986.

33 VATTIMO, G., *El fin de la modernidad,* Barcelona, Gedisa, 1986.

34 *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

35 *Pero ¿esto es arte?,* Madrid, Cátedra, 2003.

36 *El fin del Arte*, Madrid, Akal, 2006.

37 BARZUN, J., *The Use and Abuse of Art,* Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 30, cit. por KUSPIT, D., *El fin del Arte,* op. cit., pág. 131.

38 *Ibídem,* pág. 132.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# LA EXPERIENCIA DE LO INFANTIL EN EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XX

ALFONSO PALACIO ÁLVAREZ
Universidad de Oviedo

Las relaciones entre el arte y la infancia han dado lugar a múltiples reflexiones, surgidas, además, desde diferentes planos. En este sentido, la experiencia de lo infantil en el arte español del siglo XX se vive, desde un punto de vista general, de dos maneras distintas, como se tratará de demostrar. Una fue la que entendió esta experiencia como posibilidad de intervención en la sociedad, que es la que predominó hasta el estallido de la guerra civil, de la mano de artistas ligados a las corrientes constructivistas. A ellos será a los que se preste aquí una mayor atención. La otra corriente es la que considera las creaciones de los niños atractivas desde el punto de vista de su pureza, frescura y espontaneidad, tratando cada artista de incorporar estos valores a su poética personal. Dicha interpretación es la que se dio con más fuerza a finales de los años cuarenta, manteniéndose hasta hoy en día.

A comienzos del siglo XX, el interés por la infancia comenzó a despertarse entre una serie de pintores vinculados al ámbito de un arte expresivo, como, por ejemplo, André Derain o los miembros del grupo *Der Blaue Raiter* (Wassily Kandinsky, Franz Marc y August Macke), así como entre otros más próximos a la poética surrealista, como fue el caso de Paul Klee. Artistas interesados no tanto por los niños, sino más bien por sus expresiones plásticas, de las que destacaban su fuerza y expresividad.

Ahora bien, durante el periodo de entreguerras, que es en el que de momento vamos a fijarnos, se produce un cambio significativo: al interés por esas expresiones plásticas de los niños, hay que sumar ahora el dedicado al mundo de la infancia propiamente dicho, hasta el punto de que muchos creadores de vanguardia consagraron una parte muy destacada de su trabajo a este ámbito, llegando a fabricar en serie e introducir en el mercado sus obras, libros y muebles para niños, así como sus juguetes.

Les movió a ello la firme decisión de implantar sus principios estéticos en cualquier actividad cotidiana y, de esa manera, originar un nuevo estilo de vida. A ello los animaba también su convicción de que tanto el arte como el artista podían contribuir a educar la sociedad y, por lo tanto, a impulsar su proceso de transformación. En ese proyecto, como muy bien ha señalado Carlos Pérez, el niño "les parecía el vehículo idóneo para sus propósitos ya que, puesto en contacto desde los primeros años con las formas y conceptos del arte moderno, los asumiría y aceptaría con normalidad, cumpliendo también un papel fundamental de transmisor de ese gusto a las generaciones futuras"[1].

[1] AA.VV., *3 Propuestas para niños 1930-1935*, Valencia, L'Eixam Edicions-IVAM, 1999, p. 7.

En España, el arte moderno se desarrolló de manera un tanto dificultosa, lo que afectó a esa aproximación al mundo infantil a la que acaba de hacerse alusión. Ahora bien, un estudio detallado nos permitiría aislar una serie de casos. En este sentido, más allá del trabajo de Salvador Bartolozzi, renovador de la ilustración en los libros infantiles y director de revistas como *Pinocho*, o de iniciativas como las llevadas a cabo por, entre otras, las editoriales Calleja y Muntanyola, esta última en Barcelona, cabe destacar la obra de una serie de artistas que optaron durante las primeras décadas del siglo XX por relacionarse con el mundo de los niños (entendida esta relación en clave de interés por su educación en general, por la artística en particular y, por consiguiente, como ideal de intervención en la sociedad), desde un decidido lenguaje de vanguardia. Entre los principales, cabe destacar a Rafael Barradas, Joaquín Torres-García, Ángel Ferrant, *Tono* (Antonio de Lara), *Bon* (Ramón Bonet). También podría incluirse el caso de Emeterio R. Melendreras. Todos ellos trataron de instaurar un puente entre el arte de vanguardia y la infancia, a partir del lenguaje de las formas, uno de los pocos comunes a ambos.

Efectivamente, en España esa fascinación propia de la vanguardia por el mundo de la infancia está vinculada a artistas como Rafael Barradas (1890-1929), que llegó a nuestro país en 1913. Concretamente a Barcelona, donde nada más desembarcar comenzó a realizar labores de ilustración para revistas infantiles. Igualmente, durante su estancia en Madrid, entre 1918 y 1925, este pintor comenzó a trabajar junto a su madre y su hermana Carmen en la casa Pagés, una empresa dedicada a la fabricación de juegos y juguetes para niños, así como a la publicación de libros. De estos años son sus cuentos infantiles, como el titulado *Travesuras de Tilón y sus amigos*, publicado en 1918. Tras su regreso a Cataluña, más exactamente a L'Hospitalet de Llobregat, publicaciones dirigidas a los más jóvenes, como *Alegría*, *Nuevo Mundo* y *Revista de Oro*, acogieron en sus páginas numerosos trabajos de este creador[2]. También colaboró en diversos proyectos para la ya citada editorial infantil Muntanyola, en la que compartió espacio con otros pintores e ilustradores como *Apa* (Feliú Elías), Josep Obiols y Xavier Nogués.

De cualquier manera, los aspectos más interesantes de la vinculación de este creador, en su registro vanguardista, con el mundo de la infancia, se obtienen a partir del estudio de la correspondencia mantenida por él con su paisano Joaquín Torres-García, sobre todo de la fechada entre los años 1918 y 1920[3]. Así, hay una carta dirigida por el primero al segundo en el mes de noviembre de 1918 en la que Barradas le comenta a Torres que le envía un dibujo a Augusto, hijo de este último, para que entienda lo que es el vibracionismo, movimiento creado en Barcelona hacia el año 1917 por Barradas, basado en una especie de fusión de cubismo y futurismo, por la que los planos, de colores puros, apenas mezclados, vibran, y que su fundador consideraba que tenía un fuerte grado de inspiración en las formas de composición infantil (Fig. 1)[4].

Otra carta decisiva en esta misma línea fue la enviada por Rafael Barradas a Joaquín Torres-García el 25 de febrero de 1919, en la que el primero le informaba de una exposición para niños que estaba preparando, entendida a modo de festival infantil, y en la que habría, en palabras del propio Barradas, "cuadros simplistas, geometría, técnica infantil, pues mi pintura infantil está resuelta con los mismos estupendos elementos que los niños emplean. Luego, junto con los cuadros, trabajos a tijera, rompecabezas inventados por mí, que son muy nuevos (con intención indirecta cubista); luego juguetes de madera, cartón, papel, y varios libros que el editor me está imprimiendo. Bueno, con todo esto –que acompañarían muñecos de trapo y animales que también

[2] Algunos de esos trabajos de ilustración pueden verse en: cat. exp. *La infancia del arte*, Teruel, Museo de Teruel, 5 de diciembre-8 de noviembre de 1996, pp. 34-41.

[3] GARCÍA-SEDAS, Pilar, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

[4] Ibídem, pp. 117-118.

Figura 1. Rafael Barradas, *Juguetes*, Madrid, Museo Reina Sofía, 1936.

tengo hechos)– pensé hacer esa exposición"[5]. Esta exposición, que no llegó a celebrarse, así como otras realizadas a partir de diseños infantiles y organizadas por el propio Barradas, demuestran el interés de este artista de vanguardia por todo lo relacionado con el universo de los niños.

De ese interés fue cómplice, como se ha visto, Joaquín Torres-García (1874-1949), gran admirador, como su compatriota, del dibujo de los niños, al que valoraba por su carácter sintético, creativo e inventivo[6]. Aunque uruguayo de nacimiento, su llegada a Cataluña en 1891 le hizo beber pronto del ambiente artístico de nuestro país. Además, este creador participó de manera importante, durante las dos primeras décadas del siglo XX, en algunas de las iniciativas educativas renovadoras que fueron surgiendo en este contexto, asimilando sus supuestos teóricos a la hora de concebir una parte de su creación.

En ella tiene una especial relevancia para el tema objeto de estudio su producción de juguetes (Fig. 2), a los que puede dársele un triple origen. Por un lado, estarían los primeros trabajos del artista en madera, siendo todavía niño, en la carpintería que había en su casa de Montevideo. En segundo lugar, habría que referirse al importante papel que a lo largo de sus años catalanes tuvo

5 Ibídem, p. 123.

6 Así aparece expresado en textos publicados por este artista como los titulados: "Dessins d'enfants", *Recherches sur la morphologie comparée des arts*, nº 1, París, 1930; *Ce que je sais, et ce que je fais par moi même. Course complet de dessin et de peinture, et d'autres choses*, París, 1930; "El dibujo de los niños", *Universalismo Constructivo*, Montevideo, 1944.

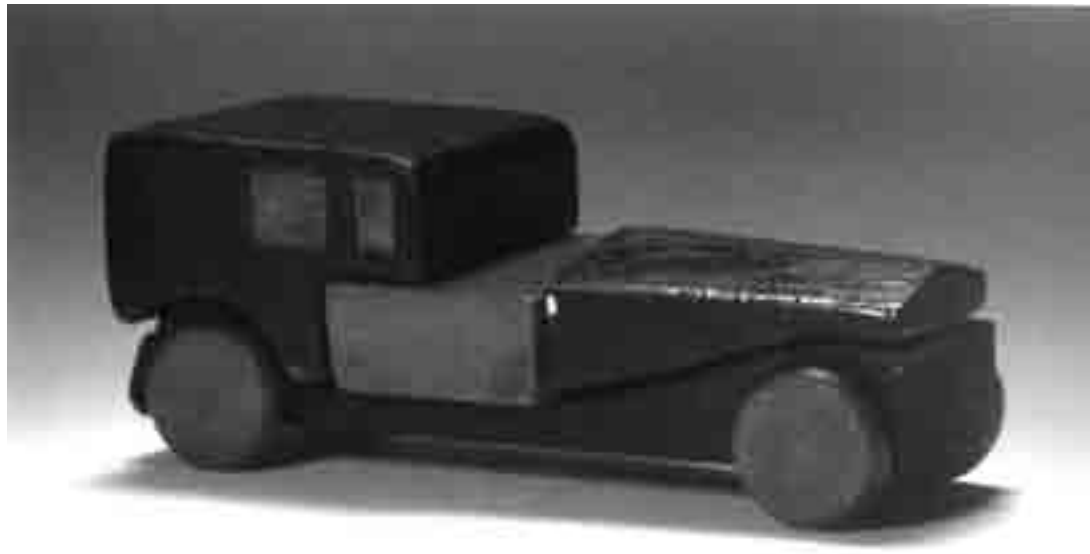


Figura 2. Joaquín Torres-García, *Coche rojo y negro*, 1917-1919.

el noucentisme, y su interés por conseguir un juguete moderno con connotaciones catalanas. Por último, y más importante, cabe señalar el influjo que sobre el artista ejercieron a la hora de realizar esos juguetes toda una serie de teorías educativas procedentes de Europa, como por ejemplo ocurrió con las de Ovide Decroly y María Montessori, que este creador conoció a través de su contacto con ilustres pedagogos catalanes como Alexandre Galí, Pau Vila y Joan Palau i Vera. Con este último, Torres-García colaboró activamente como profesor en el Col.legi Mont d'Or, fundado en 1905, primero con sede en Barcelona y a partir de 1911 en Terrassa. En esta última localidad, el artista uruguayo abrió en 1913 una escuela de decoración en la que trató de implantar todos estos principios[7].

No obstante, fueron las teorías pedagógicas de Friedrich Fröbel, introducidas en Cataluña por el ya citado Pau Vila, las que estuvieron presentes con mayor fuerza en esa labor de construcción de juguetes. Sobre todo aquellas relativas a lo que este autor bautizó con el término de *dones*, que venían a ser una serie de formas geométricas universales, como el cilindro, el cubo y la esfera, a partir de las cuales los niños, mediante la operación de juego, podían construir objetos de toda clase.

Efectivamente, Torres-García, firmemente convencido del valor educativo del juguete, se lanzó a mediados de la segunda década del siglo XX a la creación de los mismos, inspirados, en un primer momento, en temáticas ofrecidas habitualmente en el comercio, que adaptó a las pautas del material didáctico. Algunos han querido ver en ellos la influencia de Josep Palau i Oller[8]. Sus primeros diseños, que podían montarse y desmontarse, a partir de un sistema de yuxtaposición de piezas, atendieron a distintos temas: trenes, coches, barcos, animales, muñecos y muñecas.

En este sentido, un texto de Torres García titulado *Joguines d'art*, y publicado en el catálogo de la exposición de juguetes que realizó en la Galería Dalmau de Barcelona en 1918, venía a marcar

[7] Todos estos aspectos aparecen muy bien tratados en: cat. exp. *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres García*, Valencia, IVAM, 18 de septiembre de 1997-4 de enero de 1998.

[8] PÉREZ, Carlos, "Los juguetes de Torres-García", cat. exp. *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres-García, Valencia, IVAM*, 1997-1998, p. 17.

las líneas maestras de lo que era el pensamiento de este autor sobre el tema. Dicho pensamiento podía resumirse en cuatro puntos principales:

1. El niño tenía que aprender jugando.
2. Por ello, el juguete podía ser un medio de educación.
3. Para que así lo fuera, debía estar en consonancia con todo lo que rodeaba al niño, aparte de diseñado al compás de su evolución.
4. Finalmente, el juguete debía servir como herramienta de conocimiento y de creación.

Esta mentalidad conecta con el manifiesto que en 1915 fue redactado por Balla y Depero bajo el título de *La reconstrucción futurista del Universo*. En él, estos dos artistas expresaban la necesidad de idear nuevos juegos y juguetes, ya que los que había hasta aquel momento se caracterizaban por su carácter antieducativo, monótono y grotesco, apto solamente para idiotizar a los niños. Aunque Balla y Depero apoyaban la creación de un juguete que acostumbrara al niño al valor físico, a la lucha y a la guerra, lo cual se encontraba en las antípodas del pensamiento de Torres-García, todos ellos coincidían en la necesidad que había de realizar un cambio dentro de este mundo[9].

Por otra parte, a la vertiente pedagógica y educativa que nutría el ideario de Torres-García en lo que a la fabricación de juguetes se refiere, hay que añadir la mentalidad empresarial con la que dicho creador también concibió este trabajo. Durante su estancia en España, él se ocupó del diseño de todos estos artefactos. La producción corrió a cargo de Francesc Rambla, mientras que de la comercialización se hizo cargo la sociedad Esfera S. A.

Dentro de esa línea de renovación en la que concurrieron muchos artistas de vanguardia, procedentes de idearios y tendencias muy distintos, incluso diametralmente opuestos, y que vieron en esa aproximación al mundo infantil no sólo la llamada a una poética o un entretenimiento, sino un compromiso con el hecho de que el niño se encontrara con el arte moderno, también cabe destacar a Ángel Ferrant (1891-1961). Según Sebastià Gasch, autor que publicó varios artículos sobre el dibujo de los niños en *La Gaceta Literaria* en 1931[10], Ferrant fue, aparte de gran pedagogo, el coleccionista de dibujos infantiles más importante que hubo en España en la primera mitad del siglo XX. Distintos fueron los ensayos escritos por él aparecidos en la revista *A. C.* del GATEPAC sobre este tema. Entre ellos cabe destacar el publicado en 1933, titulado "Resplandor y proyección de los dibujos infantiles". Dos años más tarde, este mismo escultor coordinó, junto con otros miembros del grupo ADLAN, la exposición *Dibuixos d'infants*, celebrada en la Galería Catalonia de Barcelona. El mundo infantil fue uno de los temas a los que más atención prestó este grupo, que tan buena acogida dispensó a la escenografía y vestuario de Miró para *Jeux d'enfants*. Finalmente, cabe destacar la estrecha relación de este autor con la Escuela del Mar de la Ciudad Condal, uno de los centros más avanzados en la exploración de esta vía creativa entre los más jóvenes y pionero en la adopción de las nuevas corrientes pedagógicas procedentes de Centroeuropa y ligadas al ámbito de la Escuela Nueva. En este sentido, Ferrant fue, entre otras cosas, autor del prólogo de un libro promovido desde este centro, en el que se incluía una encuesta acerca del dibujo infantil[11]. Ya en Madrid, Ferrant, auténtico renovador de todo lo relacionado con la teoría de la educación y pedagogía artística durante la II República, comenzó a trabajar a partir de 1935 en la Asociación Auxiliar del Niño, institución dirigida a ofrecer actividades formativas a jóvenes

[9] Ibídem, pp. 22 y 23.
[10] Sebastiá Gasch también es el autor del libro *El arte de los niños*, publicado en 1953.
[11] El libro llevó por título *El dibujo infantil en la antigua Escuela del Mar* (Barcelona, Ed. Garbí, 1949).

procedentes de barriadas obreras. En ella, el escultor trabajó como tesorero al mismo tiempo que como organizador de un taller para niños en donde se intentaba ofrecer un lugar para el juego y la formación, al margen de la disciplina escolar. Junto a ello, Ferrant organizó también un cine-club dentro del mismo centro[12].

Ahora bien, es un juego ideado por este escultor en 1935, que él bautizó con el nombre de *Arsintes* (Fig. 3), sobre el que va a girar nuestro interés. Éste consistía en un total de once conjuntos de plantillas, cada una de las cuales estaba formada por entre 18 y 50 piezas de cartón recortables, de cuya combinación podían surgir una gran cantidad de imágenes. El juego, que no tuvo ningún éxito y nunca llegó a comercializarse, fue concebido por su autor como un "rompecabezas de escultor", que podría funcionar como "instrumento difusor de las artes plásticas" entre los más jóvenes, ayudando a la comprensión de la "hermosura de las obras de arte más expresivas de cualquier tiempo", por seguir utilizando sus propias palabras. En ese ejercicio de construcción y combinación era donde residía la parte educativa del invento. El niño, mezcla de imaginación e ingenuidad, conseguía edificarse a sí mismo en la propia construcción de la imagen, que tenía un claro componente lúdico. Los diferentes personajes que podían crearse, a mitad de camino entre lo popular y lo exótico, fueron denominados por su autor: Rajáh, Gitanilla, Empleado, Autómata, El hombre de negocios, Coqueta, Maniquí, Ánfora, Grotesco y Armazón.

El *Arsintes*, cuyo nombre juega con la expresión "arte sintético", refleja, tal y como han señalado Javier Arnaldo y Carmen Bernárdez, tanto las preocupaciones educativas de Ferrant, muy interesado por las teorías de algunos pedagogos como Adolphe Ferrière y Edouard Claparède, como su preocupación por combinar la geometría y la forma humana, pasando por la influencia de otros artistas de vanguardia, como El Lissitzky, Schlemmer y Depero, con cuyas inclinaciones estéticas sintonizó[13].

Los años dedicados a la II República fueron muy fructíferos en lo que a la puesta en marcha de esta clase de iniciativas se refiere, que relacionaron a los artistas más renovadores del periodo con el mundo de la infancia. Ese contacto pudo realizarse en algunos casos a través del acceso de estos creadores a los puestos de profesores de dibujo en el ámbito de la enseñanza secundaria, como por ejemplo Manuel Ángeles Ortiz, Santiago Pelegrín, Antonio Rodríguez Luna, etc. Otro caso destacado, en este mismo sentido, fue el de Maruja Mallo, quien defensora de la labor social y educativa promovida por la República, comenzó a dar clases de dibujo en los institutos Arévalo y Escuela de Madrid, así como en la escuela de cerámica de la capital. Hay que recordar que en 1933 la pintora española formó parte del Grupo de Arte Constructivo proyectado ese año por el propio Torres-García. En otros casos, tuvo un papel destacado la labor llevada a cabo por Misiones Pedagógicas en su intento por sacar a España, y sobre todo a su medio rural, del atraso en el que se encontraba. Entre los artistas que participaron en estas misiones, cabe recordar a Ramón Gaya y Esteban Vicente.

Finalmente, dentro de este mismo periodo de la II República, habría que detenerse en las iniciativas vinculadas al mundo de la infancia de dos ilustradores y diseñadores gráficos, como fueron las de Antonio de Lara Gavilán, más conocido como *Tono* (1886-1978) y Emeterio Ruiz Melendreras (1905-1996)[14].

En lo que se refiere al primero de ellos, que también fue autor de cuentos para niños en forma de películas mudas, en colaboración con Edgar Neville, para la editorial Calleja, cabe destacar su serie titulada *El arca de Noé* (Fig. 4), que se publicó en la revista *Crónica* entre 1932

[12] Javier Arnaldo y Carmen Bernárdez, "Saber empezar sin saber. El Arsintes de Ángel Ferrant", en cat. exp. *Infancia y arte moderno*, Valencia, IVAM, 17 de diciembre de 1998-8 de marzo de 1999, pp. 60-67.

[13] Ibídem.

[14] Estas dos iniciativas se encuentran perfectamente documentadas en el trabajo: AA.VV, *op. cit.*, pp. 26-81.

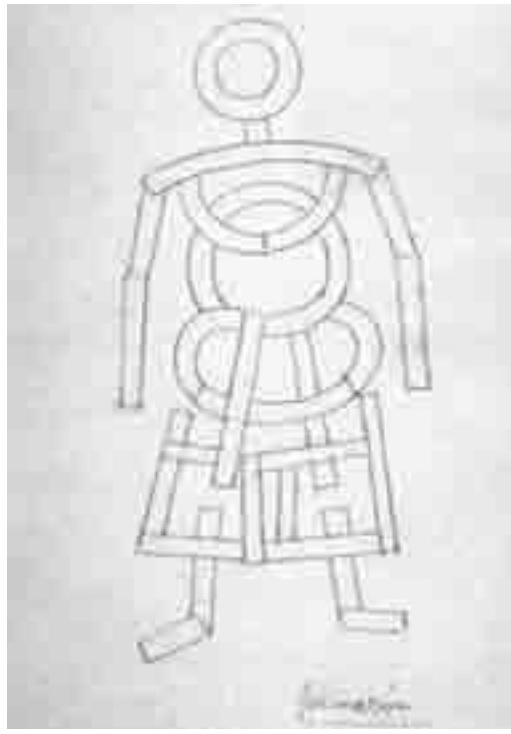


Figura 3. Ángel Ferrant, *Arsintes*, Madrid, Fondo de Documentación Ángel Ferrant de la Colección de Arte Contemporáneo, 1935.

Figura 4. *Tono*, página de la revista *Crónica* con un recorte de la serie "El arca de Noé", Madrid, 1932-1934.

y 1934. Consistía en un conjunto de recortables de distintos animales, como el tigre, el burro, el elefante, el gato, el hipopótamo, el loro, etc., que se construían a partir de sucesivos plegados de papel, hacia arriba, en el caso de las líneas de puntos, y hacia abajo, en el caso de las líneas de rayas. Su lenguaje seguía los planteamientos del arte moderno, con formas muy estilizadas próximas al cubofuturismo. Aunque inicialmente no fue concebida como una obra para niños, su temprano éxito hizo que rápidamente fuera utilizada en las escuelas, a modo de trabajos manuales. Con ella podía desarrollarse la habilidad cognitiva de los más jóvenes a la hora de reconstruir y conocer el mundo.

En cuanto a Emeterio R. Melendreras, cabe citar su obra *La pintura por el recorte geométrico a base de rectas y curvas*, realizada también a principios de la década de 1930 (Fig. 5). Consistía ésta en un cuaderno en el que aparecían reproducidas una serie de escenas que el niño debía recortar y pegar sobre una hoja de color. Su carácter experimental estaba tanto en el lenguaje geométrico escogido para su decantación formal, como en la utilización del color. La posibilidad de añadir y quitar formas dentro de cada una de las viñetas, o incluso para inventarse otras nuevas, quedaba a la libre elección del escolar. Las escenas eran "Lanzamiento de disco", "El payaso", "Una buena pelota", "A tomar el sol", "Tiro de pichón", "Los dados", "El atleta", "El Paseo", "El tiro al blanco", "Al mercado", "Las razas", "El húngaro y el oso", "La circulación" y "En la granja". Cada una de ellas iba acompañada de un texto, escrito por J. Demuro, con claros tintes educativos, que, en el caso del que lleva por título "A tomar el sol", rezaba como sigue:

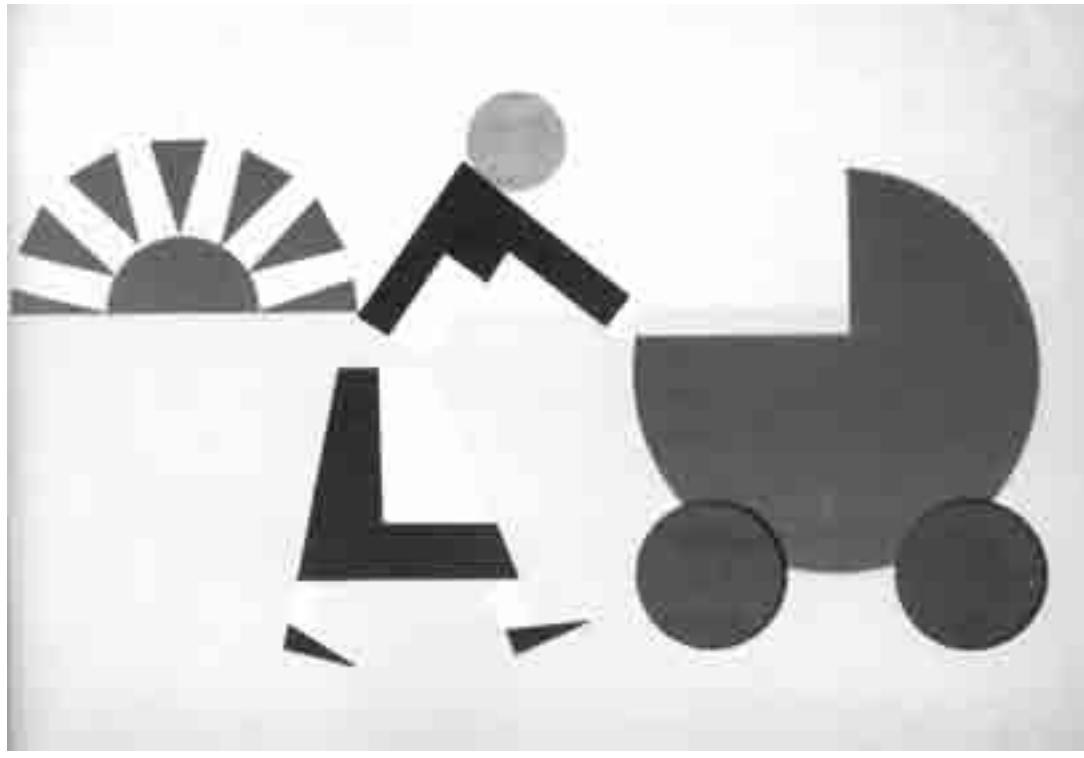


Figura 5. Emeterio R. Melendreras, viñeta titulada "A tomar el sol", perteneciente al cuadernillo *La pintura por el recorte geométrico a base de rectas y curvas*, c. 1935.

"Cuando tú eras pequeñito, la niñera te paseaba al sol. Pero ya vas siendo hombre, y tienes que estudiar, mientras se pasean los niños. Si todos nos dedicásemos a tomar el sol, ¿qué sería el mundo? ¡Una colmena de zánganos!"

Escuelas como las de la Fundación González Allande en Toro (Zamora), tutelada por la Institución Libre de Enseñanza, adoptaron enseguida este trabajo de Melendreras para formar a sus alumnos.

El estallido de la Guerra Civil puso fin a esta clase de iniciativas. Con el régimen franquista, las corrientes pedagógicas innovadoras que habían ido penetrando paulatinamente en nuestro territorio experimentaron una involución, volviendo ahora la mirada hacia modelos más tradicionales de educación. En este sentido, hubo que esperar hasta finales de la década de 1940 para que el mundo de la infancia volviera a ser retomado por los artistas, aunque ya no con ese sentido de intervención en la sociedad que ha sido descrito.

En ese mundo de los niños podía verse ahora una especie de vuelta a empezar. Prueba de ese interés, son los dibujos de niños reproducidos en la revista *Dau al Set* (Fig. 6). Los miembros de este grupo fundado en 1948 y disuelto hacia 1952 (Joan Brossa, Arnau Puig, Antoni Tapiès, Modest Cuixart, Joan Ponç y Joan Josep Tharrats), estuvieron muy influídos por la vertiente más magicista del surrealismo anterior a la II Guerra Mundial, representada sobre todo por la obra de dos creadores fuertemente atraídos por lo infantil, como fueron el ya citado Paul Klee y, sobre todo, Joan Miró. En este sentido, Juan Eduardo Cirlot, uno de los teóricos de *Dau al Set*, firmó en el año 1949 el artículo titulado "Infantilismo", que puede ser interpretado como una especie de manifiesto de lo que pretendía esta formación. En él, Cirlot diferenciaba entre creación infantil e

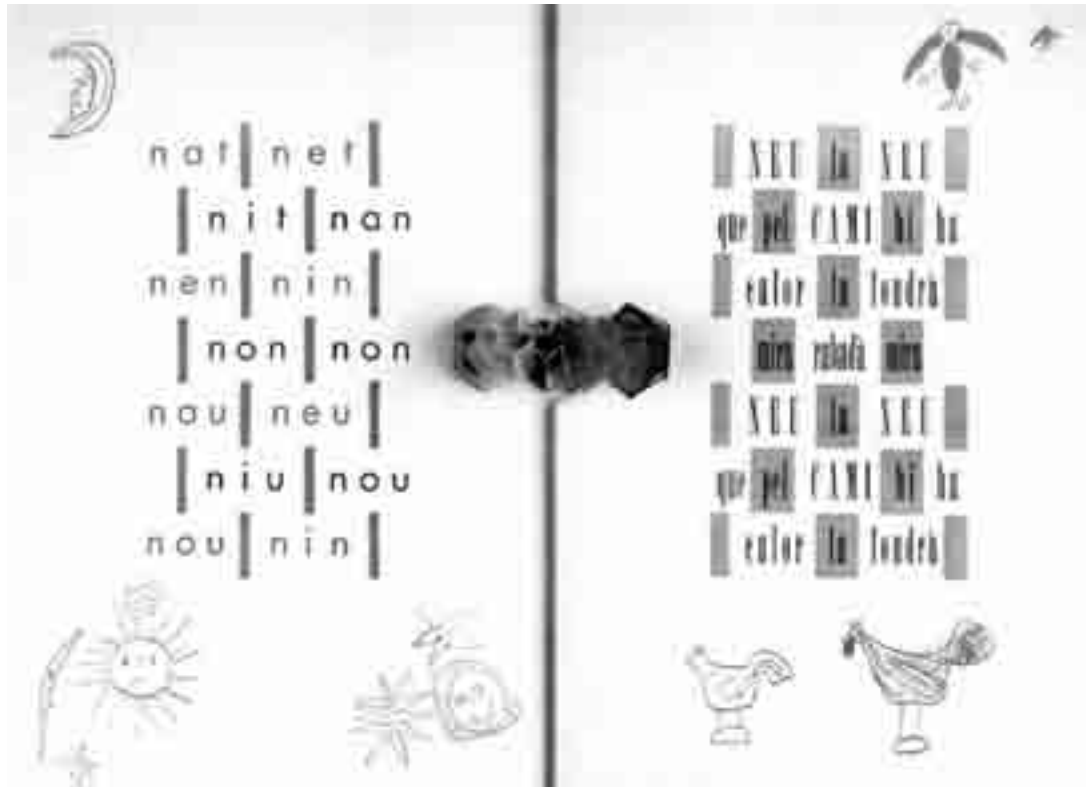



Figura 6. Joan Josep Tharrats, *Dau al Set*, Barcelona, 1951.

infantilista. La primera sería la realizada por los niños propiamente dichos, caracterizada por su dimensión instintiva, sintética y antinaturalista. La segunda sería la ejecutada por aquellos artistas que tratan de acercarse al espíritu de la infancia, pero introduciendo en sus composiciones una cierta premeditación. En una línea similar también se expresaría Tharrats en su artículo titulado "Grande y pequeño mundo", publicado en *Revista San Jorge* de Barcelona en 1955.

Esta atracción por el mundo infantil como inspirador de todo un repertorio de formas, también se dio entre algunos de los artistas que integraron el célebre grupo *El Paso*. Sobre todo en Antonio Saura (1930-1998) y Manolo Millares (1926-1972), quienes participaron en experimentos dentro de este ámbito, realizados junto a sus respectivas hijas a mediados de la década de 1960. Además, en cuanto a Saura, que también se vio influido en un primer momento de su carrera por el surrealismo, cabe destacar las ilustraciones preparadas para cuentos infantiles, así como algún texto, publicado en época más reciente, concretamente en 1996, que bajo el título de *Nota sobre el dibujo infantil*, destacaba todo el poder de sugestión que atesoraban las obras creadas por los niños. Y ello, por una serie de valores, como por ejemplo el interés plástico y artístico de esas manifestaciones, la síntesis del mundo realizada con frescura que podía encontrarse en ellas, unido a la espontaneidad y ausencia de prejuicios con que se abordaban las mismas. En cuanto a Manolo Millares, su interés por lo infantil coincide con unos inicios marcados por su interés por el surrealismo daliniano, Óscar Domínguez, Juan Ismael, Joan Miró, Paul Klee, el Universalismo Constructivo de Torres-García y, sobre todo, por el arte aborigen-guanche de su tierra.

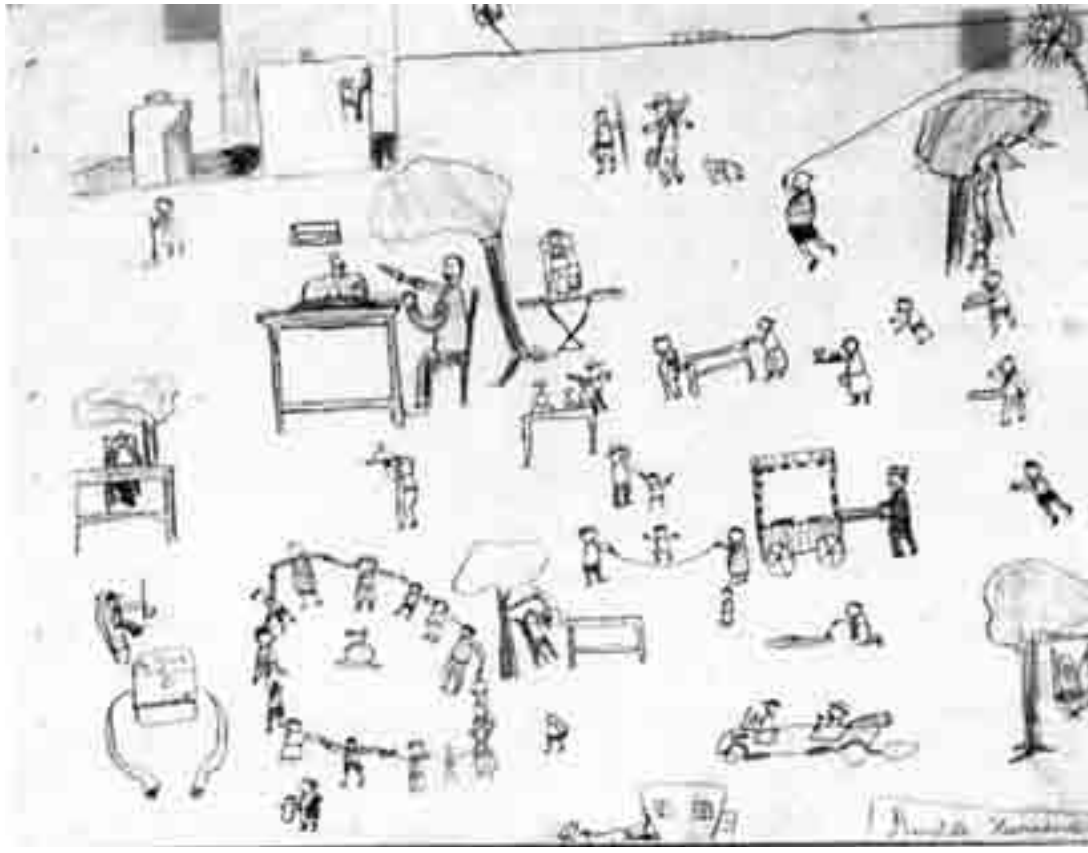


Figura 7. Manuel H. Mompó, dibujo realizado por el artista a la edad de 8 años, Madrid, Colección particular, 1935.

Otro de estos artistas de la generación del cincuenta, Manuel H. Mompó (1927-1992), declaró en una ocasión: "Yo parto de la pureza de las pinturas infantiles". O "Como cualquier otro niño hice los garabatos normales. Guardo dos dibujos hechos a los ocho años. Estos dibujos son el principio de lo que será una constante en toda mi obra. Un espacio abierto, un paisaje y mucha gente en colectividad. Están de fiesta, en libertad…"[15] (Fig. 7). Esta presencia de lo infantil en la obra de Mompó también ha sido detectada por otros críticos como Juan Manuel Bonet y José Hierro. El primero de ellos alude a la vertiente narrativa, como de tebeo, que hay en las obras claras y luminosas de este pintor[16]. Mientras, José Hierro afirmó: "Los grafismos de Mompó tienen algo de garabato infantil sobre el pupitre del colegio, de criaturas de la imaginación más niña, en la que la verdad nace de su relación estrecha con el artista, no con la realidad a la que puedan aludir".

Esa experiencia de lo infantil también se hace patente en algunas de las obras de Luis Gordillo (1934), hasta el punto de que en marzo de 1964 este creador expuso en la Galería Marlborough de Madrid dibujos realizados con su hija Laura, que por aquel entonces contaba con dos

15 Cat. exp. *La infancia del arte*, Teruel, Museo de Teruel, 5 de diciembre-8 de noviembre de 1996, p. 128.

16 BONET, Juan Manuel, "Fragmentos para un Mompó", en cat. exp. *Mompó íntimo (1958-1970)*, Teruel, Museo de Teruel, abril-mayo de 1993, p. 13.

Fig. 8. Luis Gordillo, dibujo realizado junto a su hija Laura, Madrid, Colección particular, 1964.

años (Fig. 8), con ocasión de la presentación del libro de Juan Cruz, *Serena*. Dos años antes, analistas de su obra como Juan Antonio Aguirre se refirieron al lenguaje premeditadamente infantil que se apreciaba en sus dibujos pertenecientes a la serie *Gestos orgánicos*[17].

Y así podría citarse a otros artistas que han hecho de este referente infantil uno de los rasgos de su poética. Su simple enumeración superaría los límites del presente trabajo. De todas maneras, ellos son la viva muestra de que la relación entre infancia y creación es una constante, residiendo en ese vínculo una de las claves del arte español más interesante del siglo XX.

[17] Cat. exp. *Luis Gordillo,* Sevilla, Club La Rábida, 1962.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# IGLESIA Y MODERNIDAD. MIGUEL FISAC Y LA NUEVA ARQUITECTURA EN ESPAÑA

RAMÓN VICENTE DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO
Universidad de Castilla-La Mancha

En febrero de 1955 Víctor de la Serna firmaba un artículo de ABC titulado "*Gloria y Escándalo de la Nueva Arquitectura*", detrás de este titular se señalaba por parte del autor, los importantes logros obtenidos por distintos artistas en certámenes, exposiciones y premios europeos. En él hace especial mención al éxito inesperado obtenido por un arquitecto: "En la Exposición Universal de Arte Sacro de Viena en 1954, la medalla de oro de Arquitectura, en competición con las mejores firmas de Europa, la arrebató, no sin sorpresa, en la patria de de Gropius, el madrileño Miguel Fisac, con su iglesia de Santo Domingo de Valladolid"[1].

En ese mismo año se iniciaba el proyecto para la construcción de otra obra significativa en la carrera profesional de Miguel Fisac; el Teologado de San Pedro Mártir para los Padres Dominicos. Debido al éxito obtenido en estos dos edificios religiosos, Fisac pasará a ser considerado el arquitecto "moderno"[2] por antonomasia para la sociedad española de le época. De hecho, hasta tal punto llegó la popularidad del arquitecto, que él mismo recuerda en distintos medios la anécdota de que su nombre se hizo común en la solución de los crucigramas de los periódicos.

Estas dos obras a las que hacíamos referencias, construidas por el arquitecto manchego, son solo algunos ejemplos de la importancia que adquiere la arquitectura religiosa en España a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, ya que se encuentra ligada con el impulso del Movimiento Moderno en nuestro país, o como la definía en su articulo Víctor de la Serna con la "Nueva Arquitectura". Dentro de las iglesias construidas en nuestro país durante las décadas de los años cincuenta y sesenta destacan aquellos proyectos llevados a cabo por jóvenes arquitectos denominados por algunos autores[3] como "primera generación de posguerra"[4]. Entre el amplio repertorio de construcciones podemos destacar, entre otras, las iglesias de los Poblados de Colonización de Fernández del Amo; la Basílica de Nuestra Señora de Aranzazu de Laorga y Sáenz de Oiza; la iglesia de los Ángeles en Vitoria de García de Paredes y Carvajal y la Capilla en el Camino de

---

[1] De La Serna, Víctor. "Gloria y Escándalo de la Nueva Arquitectura" en ABC 6-2-1955. p 7 - 9.

[2] Urrutia Nuñez, Ángel "Arquitectura de 1940 a 1980" en morales y marín, José Luís (dir.) *Historia de la Arquitectura Española*. Tomo V. Exclusivas de Edición S.A., Zaragoza. 1987. p. 1883.

[3] Fullaondo, Daniel. *Miguel Fisac*. Colección Artistas Españoles Contemporáneos. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. 1972. p. 10.

[4] Esta generación de posguerra esta formada por arquitectos como Alejandro de la Sota, José Luís Fernández del Amo, Francisco Cabrero, Miguel Fisac, Julio Cano Lasso, F.J. Sáenz de Oiza, entre otros.

Santiago de Sáenz de Oiza, Oteiza y Romani. En líneas generales la iglesia católica asumirá la arquitectura moderna con relativa rapidez, pero dentro de las nuevas construcciones sacras destacan aquellas construidas para la orden de los Dominicos. La Orden será una de las abanderadas de la renovación arquitectónica y artística, lanzando un ambicioso programa de nuevas construcciones. El catálogo de sus contracciones es impresionante, ya que a aparte de las obras de Fisac destacarán, entre otras, la capilla del Colegio Mayor Aquinas, de Rafael La Hoz y José María García de Paredes, El santuario de la Virgen del Camino de León, del dominico Francisco Coello de Portugal y la parroquia de Nuestra Señora del Rosario en Madrid. Toda esta serie de obras que apuestan por un lenguaje moderno no se podrían haber llevado a cabo sin la intervención del Padre dominico José Manuel de Aguilar Otermín, que fue la causa intelectual de muchos de estos trabajos y en concreto de las obras realizadas por el Arquitecto Miguel Fisac[5]. El Padre Aguilar destacó por su papel como promotor y portavoz del Movimiento Arte Sacro, sobre todo a través de su revista *ARA*, fundada y dirigida por él desde 1964 hasta 1981.

En cuanto al arquitecto de los conjuntos de Valladolid y Madrid se trata de Miguel Fisac Serna, que se convirtió en uno de los protagonistas de la renovación de la arquitectura española durante la posguerra. Fisac con anterioridad había realizado una serie de trabajos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas[6], tras estos primeros encargos, aun acordes con las ideas historicistas y clásicas vigentes en la arquitectura española de posguerra, se va a iniciar con la llegada de los cincuenta un periodo importante en su trayectoria. A pesar del éxito obtenido con los citados edificios del CSIC[7] Miguel Fisac está desorientado y descontento con el resultado obtenido, era necesario para él un cambio en la arquitectura española, muestra de ello es un artículo publicado en 1948 en la *Revista Nacional de Arquitectura* titulado "*Lo clásico y lo español*"[8] donde Fisac aboga por un cambio, ya que el camino llevado hasta el momento, según él, no conducía a ninguna parte. A raíz de otro encargo del CSIC[9], recibe una bolsa de viaje para visitar distintas ciudades europeas. Un viaje que realiza en 1949 y que supondrá un contacto directo con una serie de obras que en España eran prácticamente desconocidas debido al aislamiento internacional que por aquellos años empezaba a romperse[10]. Este viaje tendrá para Fisac dos importantes reflexiones sobre la arquitectura europea. Por un lado se pondrá en contacto con obras de los grandes maestros de la arquitectura racionalista que le defraudará considerablemente, por otro lado descubrirá a los arquitectos nórdicos y en concreto a la figura de Gunnar Asplund que se convertirá en un gran referente en sus posteriores proyectos[11].

Así, tras la vuelta de este viaje, podemos observar algunos cambios importantes dentro de la obra del arquitecto. Serán los años en los que construirá sus primeros edificios "modernos", la mayoría de ellos realizados para el Ministerio de Educación y Ciencia. Dentro de la nomina de

---

[5] VICENS Y HUGALDE, Ignacio "El Panteón de los españoles en Roma, 1957" en *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*. p. 117.

[6] Entre las obras construidas por Fisac para el Consejo destacan la Iglesia del Espíritu Santo (1942), el Edificio Central del Consejo (1943), Centro de Investigaciones Geológicas y Geográficas (1943), Urbanización, jardinería y cerramientos del conjunto del CSIC (1945), Instituto Nacional de Óptica (1947), Sala de lectura de la Fundación Goerres (1948),…

[7] CAMÓN AZNAR, José. "Un Conjunto Monumental" en *ABC* 12-10-1946.

[8] FISAC, Miguel "Lo Clásico y lo español" en *Revista Nacional de Arquitectur*a. Nº 78. Madrid, 1948, nº 78. p. 197-198.

[9] En este caso será la construcción del Centro de Investigaciones Biológicas "Cajal y Ferrán", que se sitúa muy cercano al conjunto del CSIC. Para la realización de este edificio recibe una bolsa de viaje para visitar in situ varios centros de experimentación de ciencias biológicas en ciudades europeas.

[10] Fisac no será el único arquitecto en viajar, durante estos años Cabrero viajó a centroeuropea en 1950, Vázquez Molezún estuvo en Roma de 1949 a 1952, García Paredes visitó distintos países europeos de 1950 a 1952, etc.

[11] FISAC, Miguel "El Primer descubrimiento de Asplund" en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. nº147 Barcelona 1981. p. 32-33.

Figura 1 Miguel Fisac, Conjunto de Arcas Reales. Valladolid 1952-1954.

edificios construidos en los inicios de los años cincuenta destacan una librería para el CSIC (1950), el Instituto Cajal de Microbiología (1951) y el Instituto Laboral de Daimiel (1951). Fisac en aquellos años se convierte en un indagador incansable. En unos años en que su obra se puede definir como un periodo de búsqueda de un estilo propio y personal.

## El conjunto de Arcas Reales (1952-53)

Este conjunto se sitúa sobre un terreno plano y despejado a escasos kilómetros de Valladolid. La iglesia del conjunto, con un ábside de piedra caliza, destaca sobre un conjunto de pabellones de ladrillo (Fig. 1). El Colegio Apostólico de Arcas Reales es un proyecto que traduce el programa de internado religioso, que debía alojar a dos grupos de estudiantes de diferente edad con instalaciones totalmente separadas: aulas, dormitorios, comedores y zonas de recreo, siendo el único punto común la iglesia. Los pabellones de aulas y dormitorios se llevaron a cabo con muros de carga y cerramiento de ladrillo visto con cargaderos de hormigón en los huecos. Así, no es de extrañar que en determinados espacios de este conjunto encontremos soluciones semejantes a las aplicadas a los institutos de enseñanza media realizados con anterioridad por el arquitecto[12]. Con estas necesidades se desarrolla un conjunto que destaca por su horizontalidad y disposición simétrica, ya que se presentan dos cuerpos principales que constituyen los dormitorios para los alumnos, a los que se unen los cuatro pabellones para las aulas.

[12] FISAC, Miguel. "Iglesia en Valladolid" en *Informes de la Construcción* nº 66. Madrid 1954. p. 148.

La planta, formada por las dos partes principales, deja espacios comunicados por patios y jardines. A los pies de la iglesia se forma otro claustro, éste se encuentra cerrado totalmente a diferencia de los otros espacios abiertos. Es en estos lugares donde nos encontramos referencias claramente orgánicas, sobre todo en cuanto a la ordenación, ornamentación y diseño de estos espacios. También encontramos múltiples referentes orgánicos en la composición de los distintos pabellones a base de módulos que se unen en nudos según el estudio de las actividades y necesidades de los alumnos[13].

En los patios y claustros destacan importantes muestras de los cambios que se están produciendo dentro de la arquitectura de Fisac, como pueden verse en marquesinas onduladas de hormigón, galerías abiertas y corredores, que contrastan con la práctica totalidad de los exteriores de los pabellones que son de ladrillo visto con aparejo a la española, en los que la rigidez y textura áspera del material sin encubrir evidencian unas aspiraciones hacia el realismo del material[14]. El hormigón aparece desde etapa muy temprana en la obra de Fisac, aunque en estas primeras obras en las que aparece será de una forma secundaria en comparación con el resto de materiales[15]. Una forma muy característica de este material será la utilizada en determinadas galerías y pórticos construidos con una membrana de hormigón armado. Aparece ya, desde estas fechas tan tempranas una obsesión por sacar a la luz las cualidades expresivas que poseía este material. En este tipo de construcción el hormigón pierde su rigidez tradicional para convertirse en elementos curvos que serán utilizados por el arquitecto en espacios de nexo y unión entre varios módulos principalmente[16].

Pero la parte más importante del conjunto se encuentra en la iglesia, obra premiada en Viena en 1954 con la Medalla de Oro en el Concurso de Arte Religioso. Si por algo destaca esta iglesia con respecto a las anteriores realizadas por el arquitecto es por el abandono de los lenguajes historicistas y por la realización de "*un recinto sagrado con una expresión plástica actual*"[17]. En un proceso de renovación de las formas de la arquitectura sacra, la iglesia de Fisac es un hito importante y significativo. Uno de los primeros elementos sorprendentes de la iglesia es la necesidad de crear esquemas nuevos. Esto se puede ver de manera clara en diferentes lugares del recinto como por ejemplo en la entrada de la iglesia, que se realiza de forma lateral a la misma, despreciando la fachada que solo es destacada por un campanario de hormigón en un ambiente de tensión y de claros recuerdos a Gaudi[18] (Fig. 2).

En cuanto a la ordenación del conjunto del espacio, se trata de una autentica novedad, por lo que a la implantación de un espacio dinámico se refiere. Este se consigue a través de la disposición en primer lugar de los muros laterales. Se trata de dos muros opacos y desnudos construidos en ladrillo que tienden a unirse según se aproximan a la zona del altar. Este movimiento solo es

13 Ibidem. P. 149.

14 FISAC, Miguel "Iglesia del Colegio de Arcas Reales" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 157. Madrid 1955. p. 10.

15 A esto contribuirá la situación económica de España, ya que durante varios años en el país era normal que algunos proyectos tuvieron que ser modificados por no conseguir hormigón y hierro suficiente para la construcción.

16 El hormigón será el protagonista de su obra de aquí en adelante, en la mayoría de sus proyectos se convertirá no solo en un alarde técnico, sino que será el "no se qué" que darán a sus edificios una personalidad propia. Esta investigación sobre el material dará en primer lugar como resultado la realización de estructuras de hormigón armado utilizadas como vigas huecas que se conocerán por el nombre de "huesos", pasando en una fase posterior a crear un sistema de encofrados flexibles que permitirán al hormigón mantenga en él una huella estética de su forma original semilíquida.

17 FISAC, Miguel "Iglesia en Valladolid" Op. Cit. P. 149.

18 Para la realización del campanario, Fisac se basa en la forma esquemática de una campana a la que le aplica un soporte acorde con el movimiento de dicha campana: "La forma de una campana en esquema, la de una campana en volteo y la de un soporte que se ajustara a esta forma dinámica. Enlazando tres de estas formas, que era el numero de campanas que había que colocar, adaptando cada soporte tenemos la forma definitiva".

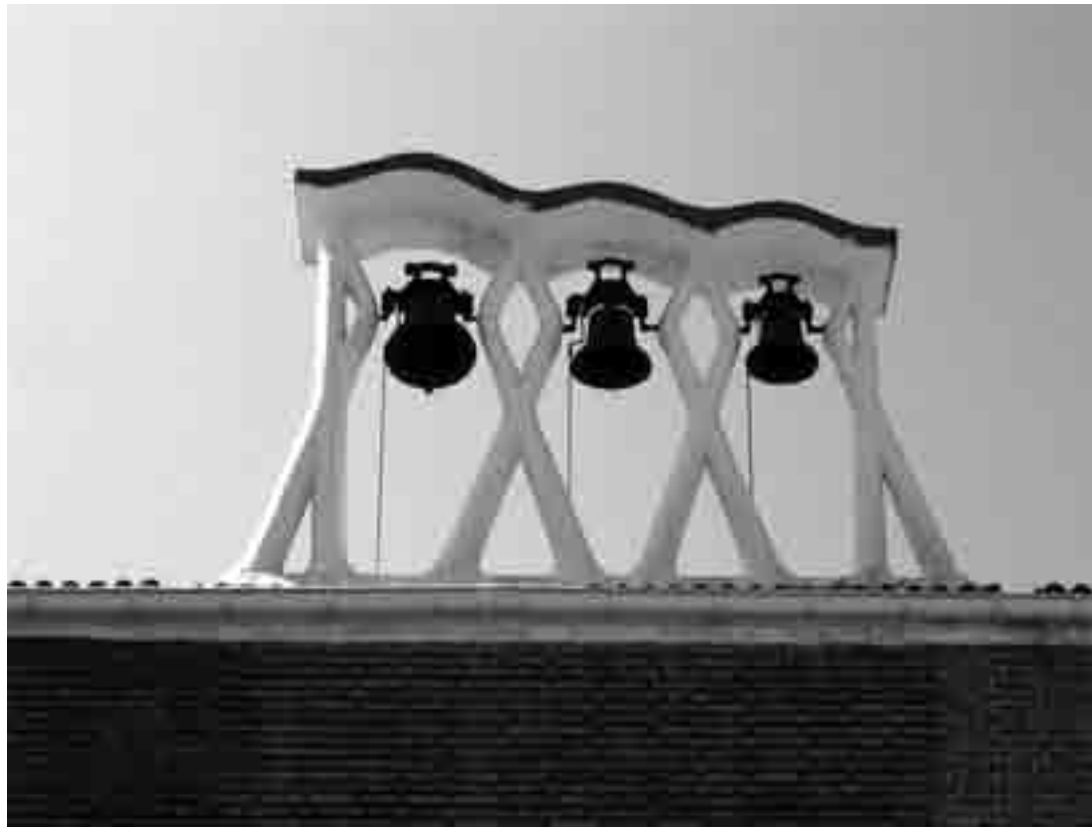


Figura 2. Campanario del conjunto de Arcas Reales. Valladolid 1952-1954.

roto por las disimuladas capillas laterales que intentan no romper la continuidad y que debían ser de un número elevado debido a una imposición de los monjes[19]. Este efecto hacia el altar se conjuga a la vez con la elevación progresiva del suelo y del techo hacia el presbiterio[20]. El color y la iluminación juegan un papel fundamental en la definición del espacio sagrado. La iluminación tenue corresponde a la zona de los fieles. Una luz calculada que permite perfectamente la lectura pero invita al recogimiento con una luz fría de tonalidad violácea. El altar como punto prioritario del conjunto se destaca también por su estudiada iluminación. El arquitecto sitúa dos grandes ventanales en los muros laterales del altar que producen una fuerte iluminación en contraste con el tipo de luz de la nave[21]. Este efecto a la vez se complementa con la utilización de distintos materiales en la configuración de la iglesia, los muros de la nave principal están realizados en ladrillos que contrastan con la utilización del hormigón en el coro y con la piedra caliza con la que Fisac construye el muro de cierre del altar. Una piedra que no solo se usa en el interior, sino también en el exterior de la iglesia[22]. Aunque para algunos autores las soluciones que Fisac usó

[19] Conversación con Miguel Fisac mantenida el día 21 de enero de 2003 en su vivienda en el Cerro del Aire (Madrid).

[20] Revista Nacional De Arquitectura "Sesión de critica de arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº. 157. Madrid 1955. p. 12.

[21] Fisac, Miguel "Iglesia del colegio..." Op. Cit. P. 12.

[22] Ibidem. p. 12.

en este conjunto fueron vistas como un exceso de teatralidad como es el caso del arquitecto Pérez Gutiérrez, que cuestiona la obra por la mala utilización de algunos recursos como la luz. Según estos autores el resultado final es un espacio irreal y artificial[23].

En el proyecto de Arcas Reales no solo encontramos una apuesta por el desarrollo de una arquitectura moderna, sino que si analizamos atentamente el grupo de artistas que trabajaron en esta obra podemos observar una pequeña representación de lo que pasaba en el panorama de las artes plásticas en España[24]. Por una lado tenemos a artistas de un corte más tradicional que siguen trabajando con Fisac desde obras anteriores, este es el caso del escultor José Capuz. Por otro lado encontramos una selección de artistas que representan una apuesta decidida por el arte moderno y de vanguardia como es el caso de Oteiza. Esta puesta por un arte actual, y más en concreto por la abstracción es significativo de los proyectos del arquitecto manchego durante estos años. Pero este interés no se queda aquí, si analizamos la amplia literatura artística sobre el tema realizada por el arquitecto encontramos gran cantidad de manifestaciones donde deja clara su postura sobre el tema: "El arte abstracto, arte típico de nuestros tiempos, nos muestra un amplísimo repertorio de armonías con el que es posible conseguir, por transparencia, una coloración de luz saliéndose, sin milagreria técnica, de la ambientación ordinaria de los recintos arquitectónicos para otros usos, proporcionándonos un buen punto de partida. Es perfectamente posible que la libertad expresiva del arte abstracto pueda procurarnos versiones que hoy puedan parecernos religiosas, como nos parecen religiosas también composiciones simplemente armónicas de sonido, que no tienen ningún expresivísimo descriptivo"[25].

El icono que define el conjunto de Arcas Reales es la escultura de Santo Domingo para el exterior del ábside que se encargó al artista vasco Jorge Oteiza (Fig.3). Esta escultura remata el conjunto coronando la parte exterior de la iglesia como una especie de mascarón de proa. Fisac recuerda la relación curiosa que supuso la realización de este proyecto: "Al cabo de un tiempo me mandó un cajón lleno de pequeñas piezas y una carta diciendo: no sé si alguna de estas mierdecitas te interesa. Y le contesté sí hay una mierdecita que me puede interesar. Cuando terminó el molde, pidió dinero y se fue a Paris, dejando todo de lado. El fundidor terminó como pudo, siguiendo una de las maquetas. Quedó muy bien pero era una de esas cosas suyas, abstractas, con un solo ojo… Así que ordené que lo subieran a su posición final, en lo alto del muro, a las cinco de la mañana, porque como lo hubiera visto el padre prior de cerca ¡seguro que no nos deja instalarlo!"[26].

Pero a pesar de toda esta llamativa anécdota, en el resultado final vemos que la figura de aluminio del escultor vasco se convertirá en el emblema de todo el conjunto, creando como define Juan Daniel Fullaondo[27] una tensión en la fachada característica de los edificios del arquitecto en esta etapa de su obra. Pero no es solo la aportación de Oteiza lo que destaca en la realización de este conjunto, junto al artista vasco, Fisac encarga para la realización de esta construcción un importante número de obras a artistas que marcan su apuesta personal por la incorporación del arte moderno en las obras arquitectónicas. José María de Labra diseñó las vidrieras de la iglesia,

---

23 PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. *La indignidad en el arte sag*rado. Madrid. Guadarrama. 1961. p. 120.

24 Esta colaboración entre pintores y escultores con arquitectos no es exclusiva en las iglesias de Fisac. Uno de los más importantes del periodo, por la polémica suscitada en torno a él, será el proyecto de la Basílica de Arántzazu, de los arquitectos Sáenz de Oiza y Laorga, que incluyen obras de los escultores Oteiza y Chillida y de los pintores Pascual de Lara, Nestor Basterrechea y Lucio Muñoz.

25 MORALES, Felipe *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*. Madrid. Editora Nacional 1960. p. 12.

26 Declaraciones de Fisac recogidas en "Colegio Apostólico de Arcas Reales" en *AV Monografías*. nº 101 Madrid. 2003, nº 101 p. 34.

27 FULLAONDO, Daniel. *Miguel Fisac*. Op. Cit. p. 23.

Figura 3. Jorge Oteiza. Escultura del Ábside. Arcas Reales. Valladolid 1954.

Valdivieso dibujó los murales de los comedores, Álvaro Delgado pintó el retablo del oratorio, Susana Polack esculpió las figuras de piedra de la entrada y el mosaico del refectorio. Por otro lado en el interior de la iglesia, y dentro de una línea más tradicional José Capuz firmó el grupo escultórico que preside el altar. La aportación del escultor a este conjunto recibió algunas críticas por parte de algunos arquitectos en las sesiones de críticas del Colegio de Arquitectos de Madrid[28]. Destaca la imposición, por parte de los monjes dominicos, sobre la imagen que se debía disponer en el altar. El interior de la iglesia debía de estar presidido por un grupo escultórico de la Virgen con Santo Domingo que no respondía adecuadamente con la concepto que tenia el arquitecto sobre este espacio, ya que Fisac diseña los altares de su iglesias solamente presididos por un crucifijo[29]. Este tema escultórico proviene de una larga tradición para los Dominicos. Este interés por la representar la tradición también necesitaba de una postura más figurativa y clásica, esta es una de las razones de la elección de Capuz como autor de la obra, además hay que unir el gran interés que Fisac manifestaba por la obra del escultor.

Como vemos en la realización de este conjunto, la arquitectura religiosa de los años cincuenta ofrecerá un campo de trabajo importante para estas colaboraciones entre arquitectos y artistas,

[28] Revista Nacional De Arquitectura "Sesión de crítica de arquitectura dedicada a la iglesia…." Op. Cit. p. 12.
[29] Fisac, Miguel. "Notas Sobre mi arquitectura religiosa" en *Hogar y Arquitectura*. Nº 57. 1965. p. 47.

que además ofrece un amplio ámbito de estudio para entender los cambios artísticos que se estaban produciendo en España a comienzo de los años cincuenta[30].

## El Teologado de San Pedro Mártir

Tras el éxito obtenido con el conjunto de Arcas Reales la comunidad de los dominicos encargan a Miguel Fisac el diseño y la construcción de un centro teológico moderno dedicado a la investigación filosófica y teológica y donde se prepararan los jóvenes monjes de la comunidad. La construcción de este conjunto se llevó a cabo en una pronunciada vaguada en el Cerro del Aire en Madrid, lugar donde a pocos metros tenía su residencia el arquitecto[31], al borde de la carretera Nacional I. Se trata de un amplio conjunto de edificios que ocupa un volumen edificado de 67.445 metros cúbicos[32]. En el año 1955 se comienza la construcción y en 1958 fue terminada la obra, aunque no fue bendecida e inaugurada hasta 1959 por el maestro de la orden.

El programa del conjunto es complejo, ya que se trata de un edificio conventual, en el que se deben de ubicar a la vez distintas dependencias. Responde a una ordenación dictada con un fin fundacional, ya que el edificio está formado por tres elementos principales: la iglesia, el refectorio y las clases, que debían de ser usados por tres estamentos diferentes: Padres Profesores, Padres Jóvenes y Estudiantes. Estos grupos debían de ser dispuestos por el edificio de forma que cada uno de ellos tenga la más sencilla y clara relación de interdependencia o aislamiento que exige el desarrollo de la labor diaria que se ha de realizar allí[33].

La iglesia del convento se configura como el elemento esencial, ya que es un lugar indispensable para el desarrollo de la vida religiosa del conjunto (Fig. 4). En la ubicación de la misma el arquitecto se libera de la axialidad predominante en anteriores obras, ya que sitúa ésta no en el centro, como ocurría en el caso del Colegio de Arcas Reales, sino en uno de los extremos del conjunto, al lado de la carretera, para que a la vez sirva como elemento de presentación del complejo al exterior. El resto del conjunto se organiza en distintos pabellones según las necesidades de los monjes[34]. Se configuran un total de seis pabellones que se distribuyen en torno a patios y claustros, con una ordenación de clara influencia nórdica. Aunque se pueden observar también algunos pequeños rasgos de ésta en la disposición de algunos pabellones y dependencias.

En el Teologado el material principal para las construcciones de estos pabellones sigue siendo el ladrillo, aunque cada vez el hormigón ocupa más protagonismo en comparación con las obras anteriores. Los distintos pabellones se van entrelazando entre sí a través de distintas galerías acristaladas, escaleras y rampas, en torno a claustros y patios, logrando así salvar varios metros de desnivel entre el primero y el último de los pabellones. En estos encontramos la influencia nórdica no sólo en la ordenación, sino también en la configuración de los elementos que forman los patios. Fisac da gran importancia a éstos, considerándolos como un elemento propiamente arquitectónico, llegando a diseñar el mismo la jardinería.

---

30 Otro de los arquitectos que trabajará con un grupo de artistas de vanguardia en la realización de sus iglesias será José Luís Fernández del Amo, destacando sus poblados de colonización donde se incluyen obras de artistas plásticos de las tendencias más renovadoras del momento.

31 Construida por él en 1957, el terreno fue cedido por la congregación de los dominicos.

32 FISAC, Miguel. "Teologado de San Pedro Mártir para los PP dominicos en Madrid" en *Informes de la construcción* nº 118. Madrid 1960. p. 148.

33 Ibidem.

34 FISAC, Miguel "Teologado de San Pedro Mártir para los PP dominicos en Madrid" en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* nº 45. Madrid 1969. p. 107.

Figura 4. Miguel Fisac, Teologado de San Pedro Mártir. Madrid. 1955-1958.

Figura 5. Interior de la iglesia del Teologado de San Pedro Mártir. Madrid. 1955-1958.

El lugar principal de esta gran edificación es la iglesia. Se trata de un programa específico de una iglesia conventual, formado por un gran coro para albergar a 300 frailes y una zona de fieles con capacidad para unos 700 asientos. La agrupación de los fieles en la planta fue uno de los primeros problemas con los que se encontró el arquitecto a la hora de realizar el programa del edificio. Se trata de una reunión de distintos niveles en torno al altar. En un lado los religiosos, con dos disposiciones distintas, por un lado los frailes y por otro los estudiantes de teología, ambos grupos, aunque separados debían de tener una situación destacada en la iglesia. Debido al gran número con el que debía contar el coro, trescientos, la solución de planta circular o elíptica de asamblea en torno al altar fue desechada desde un primer momento[35] . El arquitecto prueba con distintas soluciones, llegando así a la definitiva con una solución de forma sensiblemente hiperbólica. Su disposición en planta responde a este doble uso, situando el altar, punto medio de la iglesia, en el centro de la misma, teniendo a un lado el coro y al otro lado el lugar para los fieles, y eliminando todo lo que pudiera obstaculizar una visión clara del altar. La zona de unión de las dos partes de la iglesia en la zona del altar se realiza a través de unos segmentos circulares de ladrillo para ordenar el volumen, pero que a la vez es la solución más acertada por razones de acústica y por problemas estructurales.

Pero aún quedaban distintos problemas por resolver. Para Fisac el punto principal de la iglesia es el altar, además hay que recordar que aun no se ha celebrado el Concilio Vaticano II, por lo

35 FISAC, Miguel. "Teologado de San Pedro Mártir para los PP dominicos en Madrid" en *Arquitectur*a nº 127. Madrid 1969. p. 18.

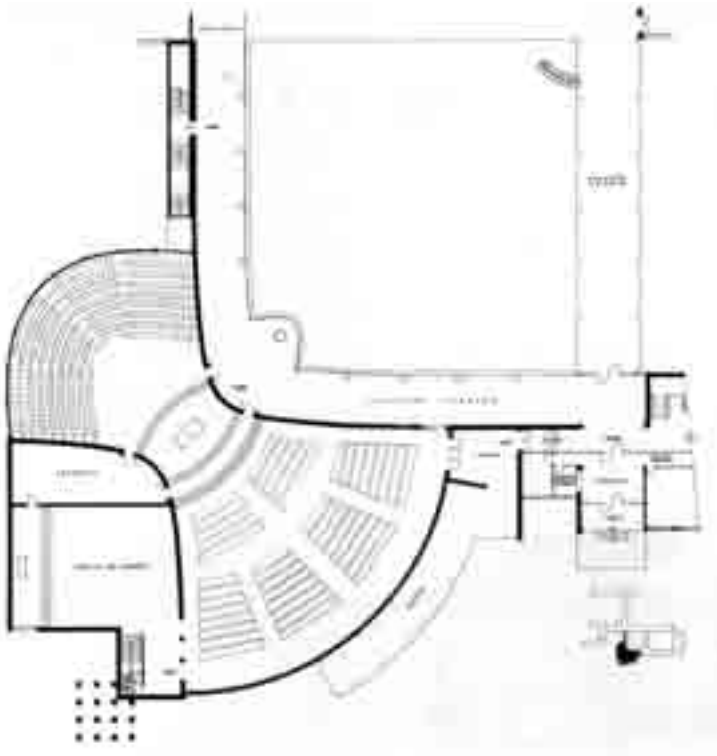


Figura 6. Planta de la iglesia del Teologado de San Pedro Mártir. Madrid. 1955-1958.

que era necesario la creación de un cierto dinamismo hacia un solo punto: el altar. Para conseguir este efecto en el interior de la iglesia el arquitecto debe utilizar elementos de control de la luz y el color que ayudan a obtener ese dinamismo (Fig. 5). En el caso del Teologado de Dominicos en Madrid el espacio tiene una doble dirección encontrada hacia el altar. De una parte, en el sector correspondiente al coro, y de otra la zona de los fieles. La luz se matiza con una intensidad suave, en las zonas de estancia de coros y fieles, contrastando con una potente iluminación cenital sobre el altar. En cuanto al color, se ha buscado en la ejecución del proyecto que las vidrieras laterales de la iglesia distinguir varios ambientes coloreados de forma diferentes. Por un lado el de los fieles con tonalidades azules, que crean una atmósfera de entonación fría, que va pasando paulatinamente hacia los tonos dorados para fundirse, al fin, en la luz cenital natural encima del altar. Posteriormente encontramos que luego continúan hacia toda la gama de rojos en la zona del coro. Un elemento fundamental en el concepto espacial de la iglesia es la vidriera que cierra la parte del coro, realizada en vidrio y cemento. Los cartones del diseño corresponden a Adolfo Winternitz. Estas vidrieras de cerramiento desarrollan el tema del martirio presidido por la figura de la piedad, creando un ambiente cromático cálido en contraposición con el resto de la iglesia. Para reforzar de una manera más efectiva la fuerte iluminación cenital natural sobre el altar, Fisac colocó una gran celosía formada por tubos metálicos que dirige verticalmente la luz justo encima de la mesa del altar doble también diseñada por él.

Esta iglesia, que por programa tiene una disposición axial simétrica, se ha roto por una cierta tensión en la entrada, que se hace lateralmente. Otros dos elementos que configuran el espacio de la iglesia es la sacristía y la capilla del sagrario, ambos se sitúan con acceso directo desde la iglesia, a la izquierda del altar (Fig. 6).

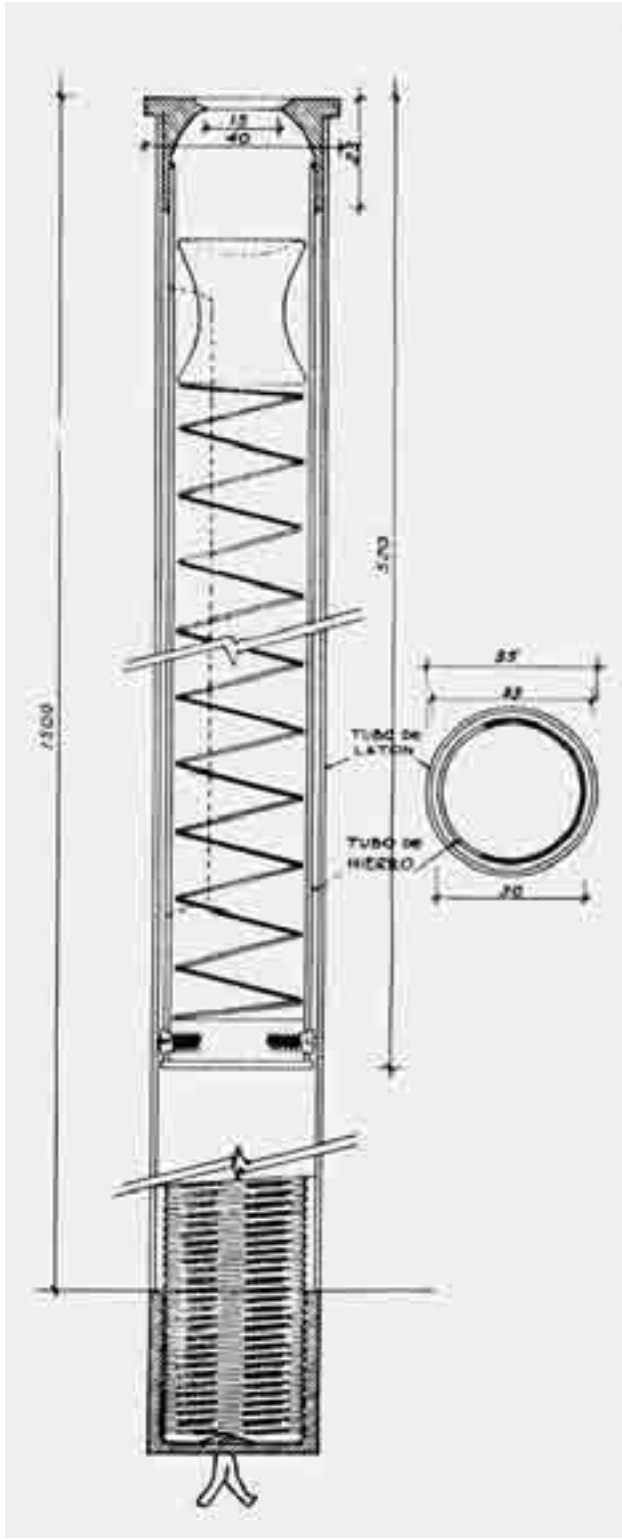



Figura 7. Miguel Fisac. Diseño de porta-cirios para el Teologado de San Pedro Mártir. Madrid. 1955-1958.

Los elementos murales aportan en este proyecto una importante valoración cromática. El color es un elemento tenido especialmente en cuenta en estos proyectos, convirtiéndose a veces en el auténtico protagonista del interior. Aparecen colores discretos pero contrastados, aplicados a paredes, techos, tapizados y otras piezas que integran el espacio. Fisac fue uno de los arquitectos que se interesó por esas variaciones cromáticas, combinación de materiales y texturas, dotando de gran riqueza al espacio interior de los locales. Muchos de los recursos que él empleaba -los muros de ladrillo, mamposterías de piedra, etc.– serán invariablemente empleados por muchos otros arquitectos.

Para la construcción de la iglesia se utilizó una estructura de hormigón armado, que es visible desde el exterior. Para realizar los cerramientos, tanto interiores como exteriores se empleó el ladrillo, de diferentes características despendiendo de las zonas. Destaca sobre todo el tratamiento que en el exterior destaca por su desnudez, algo muy criticado por algunos sectores, en esta solución conjugada con los ladrillos podemos ver la retícula estructural de la fachada. La torre es otro de los elementos con un lenguaje más renovador dentro del conjunto monástico. Conocida popularmente como "*la despeiná*" por su singular acabado. Se trata de una torre exenta realizada a través estructura realizada a través de la utilización de 16 elementos de hormigón que se sitúan en una planta cuadrangular, enlazados por una rampa. Llegando a una altura de 65 metros, en la parte superior de la torre se colocó un entramado de hierros, sobre el que destaca una cruz con iluminación nocturna[36].

En esta iglesia volvemos a encontrar uno de los puntos más interesantes de la obra del arquitecto, y que ya encontrábamos desde el principio de su carrera profesional en la iglesia del Espíritu Santo, la perfecta coordinación existente entre el arquitecto y un conjunto de artistas que trabajan de manera agrupada en torno a esté. En esta iglesia se rodea de un grupo de artistas, la mayoría de ellos vinculados al desarrollo de la vanguardia artística en nuestro país, como son los casos de Labra, Farreras, Serrano y José Luís Sánchez entre otros. La obra mas significativa es el crucifijo en bronce firmado por Pablo Serrano que se sitúa sobre el altar, se sustenta de la estructura superior a través de unas laminas metálicas. En estas últimas se reflejan los rayos de luz procedentes de la vidriera superior otorgando a todo el conjunto del crucifijo un clima de inspiración berniniana[37].

En el proyecto del Teologado de San Pedro Mártir destaca porque se encarga del diseñado en su totalidad del edificio. Fisac, como otros grandes arquitectos, realiza la concepción de todos los elementos como altares, lámparas, armarios y objetos de uso litúrgico como vinajeras, ciriales, incensarios, etc. para cerrar el ciclo completo del edificio (Fig. 7). En el mobiliario del Teologado encontramos el desarrollo de una serie completa en la que Fisac estaba ya trabajando desde los años cuarenta en las obras del CSIC, y que el mismo denomina "serie estructural"[38]. Se trata de una serie de sillas, butacas, bancos, taburetes, mesas, etc. todo ellos de madera, principalmente de roble, que se caracterizan por la economía de los materiales en función de sus requerimientos estructurales. De entre todas las piezas que el arquitecto diseña para este conjunto destaca la "Butaca Toro". Se conoce a esta pieza con este nombre por la forma de cuernos de toro que tienen sus reposabrazos. Se trata de una butaca de muy poca altura, 35 centímetros, en las patas delanteras de esta butaca se elevan un poco para inclinar ligeramente el asiento hacia atrás[39].

---

[36] FERNÁNDEZ ARENAS, Arsénio. *Iglesias nuevas en España*. Barcelona. La polígrafa. 1963. p. 46.

[37] GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid. UNED. 1987. p. 129.

[38] AGUILÓ ALONSO, María Paz. "Acerca del diseño: Miguel Fisac y el mobiliario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas" en *El arte español del siglo XX,* Madrid, Encuentro. Madrid. 1998.

[39] ENRIQUE PERAZA nº 212. Madrid. 2001. P. 28.

El conjunto del Teologado de San Pedro Mártir es un ejemplo de la "Nueva Arquitectura" de la que hablaba Víctor de la Serna en comparación de la arquitectura monumental que se seguía desarrollando por parte de algunos arquitectos. De hecho uno de los iconos de la arquitectura de posguerra como el Valle de los Caídos se terminó e inauguro en las mismas fechas que esta obra de Fisac.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# YAKICHIRO SUMA. EL MINISTRO PLENIPOTENCIARIO Y LA CRÍTICA DE ARTE ESPAÑOLA

KENJI MATSUDA
Universidad Sophia, Tokio

En enero de 1941 un japonés llamado Yakichiro Suma llegó a España. Durante sus cinco años de estancia se intensificaron considerablemente las relaciones entre España y Japón (Fig. 1). Este japonés de mediana edad era ministro plenipotenciario y tenía la misión de representar al Imperio Japonés en España. Suma, que además de diplomático era escritor y coleccionista, llegó a formar parte de la Academia Breve de Crítica de Arte que fundara Eugenio d'Ors, circunstancia que trataremos más adelante y que nos da ya una primera idea de su integración en el ambiente cultural español.

No obstante, el principal motivo por el que este alto funcionario japonés es hoy conocido, si bien todavía escasamente, es por la gran colección de arte español que reunió durante su estancia en este país. Dicha colección abarcaba desde esculturas religiosas de la Edad Media hasta pinturas contemporáneas. Aunque en el catálogo original tipografiado aparecen únicamente 1.760 obras y no disponemos todavía de datos fiables para conocer la colección en su totalidad, el número exacto de piezas pudo superar fácilmente las 2.000, puesto que un periódico madrileño mencionaba la existencia de 2.400 en su "casa-museo"[1].

Al terminar su estancia en España, Suma llevó 368 obras a Japón, mediante seis envíos. El resto de la colección se quedó en España. De su destino disponemos algunos datos fragmentarios. En enero de 1946, 319 obras de la colección fueron depositadas por el propio ministro plenipotenciario en el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, desde donde fueron trasladadas al Museo Cerralbo. A continuación, 49 obras fueron divididas entre el Museo Romántico y el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. El gobierno español decidió comprar 21 obras del depósito y otras 189 obras fueron cedidas por el propio Suma a su amigo Luis Nieto Antúnez. El resto, 109 obras, fue devuelto a Suma en 1964. En el entretanto, se perdió constancia de las aproximadamente 1200 obras restantes.

Tras su llegada a Japón la colección sufriría una nueva odisea, especialmente en lo relativo a su valoración pública. En un primer momento fue recibida con un fervor alimentado por las cinco exposiciones itinerantes que se celebraron con diversas obras de la colección entre 1969 y 1970. En este último año se celebró la exposición "Maestros de Arte Español", con 135 obras, en

[1] BARBERÁN, Cecilio: "Horas de domingo. Yakichiro Suma, ministro del Japón en España, embajador de nuestro arte en Oriente", en *ABC,* 15 de agosto de 1943.

Figura 1. Yakichiro Suma.

el Museo Prefectural de Nagasaki, tras la cual esta institución se convertiría en el último destino de la colección. El propio Suma donó a este museo 104 obras de su colección, y más adelante, ya en 1995 y gracias a donaciones de los familiares del diplomático, se reunirían 501 piezas del conjunto original.

No obstante, tras el susodicho fervor inicial se suscitó una polémica en torno a la colección. Dicha polémica vio su cumbre con el artículo publicado por Keizo Kanki, catedrático de la Universidad Sophia de Tokio, en la revista "Geijutsu Sincho"[2]. En este artículo Keizo Kanki calificaba la colección, con un criterio que estimamos justo y acertado, como valioso testimonio histórico y conjunto de gran importancia, para, al mismo tiempo, manifestar sus dudas acerca de las atribuciones de algunas obras "maestras". Estas dudas estaban flotando en la prensa, con palabras como "falsificaciones", "fraude", etc. Así, un crítico japonés llegaba a escribir las siguientes notas:

> "*Esta [colección] es el resultado miserable del atrevimiento de un dogmático que se atrevió a coleccionar arbitrariamente obras artísticas sin escuchar opiniones de profesionales fiables. Al imaginar la cantidad de dinero que en ella se gastó, no podemos más que lamentar el derroche disparatado e inculto.*"[3]

---

[2] KANKI, Keizo: " Gran ilusión por la colección Suma (texto en japonés)", en *Geijutsu Sincho*, mayo de 1972, pp.108-116.

[3] SEKI, Shinichi: "Historia de obras artísticas falsificadas en la época de Showa (texto en japonés)", en *Taiyo*, febrero de 1970, p. 37.

Figura 2. Daniel Vázquez Díaz, "*Retrato del Sr. Yakichiro Suma*", Nagasaki Prefectural Art Museum, 1941.

Afortunadamente, este escándalo mediático no llegó a ensombrecer el valor de la colección, que ha venido a ser confirmado gracias a las dos serias investigaciones realizadas hasta la fecha[4].

La parte de la colección que actualmente se guarda en el Museo Prefectural de Nagasaki, todavía de muy notable interés, nos deja ver que en su estado original constituía un conjunto artístico de elevada importancia. Deben destacarse especialmente las obras de los siglos XIX y XX, ya que muchas de ellas fueron adquiridas directamente a los artistas o a sus familiares, y algunas de ellas llegaron a ser muy valoradas en su tiempo. Éste es el caso del retrato de Suma pintado por Vázquez Díaz (Fig. 2). El diplomático japonés entabló una gran amistad con el pintor onubense, y para la mencionada obra posó en kimono, el traje tradicional japonés, en actitud de blandir una katana, símbolo de poder y virilidad (Fig. 3). Este retrato, que denota una cierta influencia cubista en el tratamiento del ropaje, fue presentado junto con otras tres obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, conjunto por el cual el pintor obtuvo la medalla de honor.

Tras estas consideraciones acerca del contenido de su colección particular, tenemos que preguntarnos cómo y con qué objetivo coleccionó Suma esta importante cantidad de obras españolas. Comenzaremos por la primera cuestión, acerca de la cual disponemos de abundantes datos.

Sabemos que las dos primeras obras que adquirió Suma en España fueron "*Clowns*" y "*Asfaltadores*" (Fig. 4) de José Gutiérrez Solana. La compra fue realizada en el primer día de su misión diplomática. En esa jornada Suma tenía prevista una entrevista con el ministro de Asuntos Exteriores,

[4] *Colección Suma – el Arte Español*, Museo Provincial de Arte de Nagasaki, 1980. *The Suma Collection Revisited: 500 Years of Spanish Art (cat. exp.)*, Nagasaki Prefectural Art Museum, 2005.

Figura 3. Suma y Vázquez Díaz en el taller del pintor.

Serrano Suñer. Antes de acudir a esa cita, el ministro japonés encontró "por azar" en una galería de la Gran Vía, los dos cuadros mencionados. Al ministro plenipotenciario le gustaron las obras a primera vista y las compró de inmediato.

Los numerosos folletos y cartas de invitación, incluso escritas a mano, que se guardan en su archivo demuestran que Suma frecuentaba mucho las galerías madrileñas. En una de ellas leemos las siguientes líneas, escritas por un ceramista español:

> "*Se aproxima la fecha de clausura de mi exposición de "Cerámicas de Arte", la cual honró Vd. con su visita. Como se van vendiendo bastantes piezas y he recibido además una oferta global, sentiría muchísimo no tener el honor de que no figurase en su magnífica colección alguna de mis obras, por lo que le ruego, si le es posible, que me distinga nuevamente con su visita.*"[5]

[5] Carta de Alfonso Blat enviada a Suma, 6 de abril de 1945.

Figura 4. José Gutiérrez Solana, "*Asfaltadores*", Nagasaki Prefectural Art Museum, 1930.

Esta carta no es el único ejemplo, puesto que en su archivo encontramos otra similar, enviada por J. Guillot Carratalá dos años antes. Ello nos sugiere que los galeristas y artistas españoles eran conscientes de que el ministro japonés acudía a las exposiciones, no sólo para contemplar las obras, sino también para adquirir nuevas piezas. Los medios por los que obtenía las obras eran de diversa índole. Una publicación española informa que los cuadros "*han sido adquiridos en colecciones particulares, en subastas, en tiendas de antigüedades e incluso en los tenderetes del Rastro*."[6]

En cuanto a los objetivos de esta actividad coleccionista, las investigaciones realizadas hasta la fecha no han abordado a fondo la eventual función política que pudiera haberla alimentado. Para aproximarnos cabalmente a esta hipótesis, tenemos que recordar, como premisa, las relaciones que en aquel entonces existían entre España y Japón.

Comenzaremos por señalar que el Japón Imperial estaba invadiendo China desde 1937. Ya antes de iniciarse esta ofensiva militar, en 1933, se había retirado de la Liga de las Naciones, por lo que se encontraba en una situación de aislamiento internacional, agravada por sus posteriores invasiones en países asiáticos. Esta escalada bélica alcanzaría su clímax en 1941, cuando se desate la guerra con los Estados Unidos tras el ataque por sorpresa a Pearl Harbor. Japón también estaba

6 M.R. de R. "S.E. el Ministro del Japón en España, ha adquirido 400 cuadros en diez meses", en *Misión*, 21 de febrero de 1942.

JAPÓN

Su ministro en España, gran admirador de "El Greco"

DOCE VISITAS AL MUSEO DEL PRADO EN LOS TREINTA DIAS QUE LLEVA EN MADRID

Artista por vocación, además de la pintura le interesa especialmente la cerámica

Por Rafael SALAZAR SOTO

El ministro del Japón en Madrid, con nuestro redactor Salazar Soto. (Foto Sevilla Valencia.)

Figura 5. Artículo publicado en *Dígame,*18 de marzo de 1941.

enfrentado con la Unión Soviética, con la que mantenía fuertes desavenencias acerca del dominio de Manchuria, y de hecho se alió con Alemania e Italia para oponerse al avance meridional de los soviéticos, como es bien sabido. Por lo tanto, su política anticomunista debía de converger fácilmente con la de la España franquista, y de hecho Japón había reconocido el gobierno de Burgos ya en 1937, a cambio de que este último reconociera por su parte el de Manchuria, estado títere de Tokio. Los intereses de ambos países llegaron a coincidir hasta tal punto que pudieron nacer simpatías mutuas, inauditas hasta la fecha.

La posición de España ante la II Guerra Mundial, a su vez, fue modificándose según se desarrollaba la contienda. La Alemania nazi esperaba que España entrase en el Pacto Tripartito e interviniera directamente en la guerra. Gran Bretaña y los Estados Unidos, por su parte, intentaron evitar esta eventualidad mediante el abastecimiento regular de pequeñas ayudas económicas y alimentarias. Así, las autoridades británicas otorgaron a Franco un crédito de siete millones y medio de libras esterlinas en 1941, mientras que la Cruz Roja estadounidense realizó suministros de comida. Así, España se mantenía en un difícil equilibrio entre los dos bandos enfrentados, y se convirtió en un importante escenario para las intrigas diplomáticas internacionales, un lugar idóneo para obtener valiosas informaciones estratégicas. Suma, que tenía el apodo de "el Informante", vino a España precisamente para obtenerlas.

El ministro plenipotenciario japonés se definía a sí mismo como artista más que como diplomático[7], llegando a afirmar que era un irremediable adicto a las artes[8]. En la prensa española podemos encontrar artículos en los que el ministro japonés alardeaba de sus numerosas visitas al Museo del Prado (Fig. 5)[9] y explicaba que el coleccionismo era para él una enfermedad hereditaria[10]. Sin embargo, y sin cuestionar su amor por el arte, la misión oficial de Suma en España no era, evidentemente, la de formar una colección. Sus órdenes eran obtener información privilegiada acerca de los planes británicos y estadounidenses. Para facilitar esta tarea el ministro de Asuntos Exteriores, el ya mencionado Serrano Suñer, ofreció a la legación japonesa una red de espionaje compuesta por veinte personas[11]. Encabezado por Ángel Alcázar Velasco, este grupo de espías españoles, llamado *Tó*, trabajó tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos. En las informaciones por ellos recabadas se incluían datos tan importantes como las fechas previstas para la operación estadounidense de Guadalcanal y la exitosa fabricación de la bomba atómica por parte de los norteamericanos. Suma, incluso, llegó a conocer gracias a sus pesquisas en España que Gran Bretaña y los Estados Unidos habían tenido conocimiento de antemano del ataque a Pearl Harbor[12]. Si bien todas estas informaciones no fueron de gran utilidad para cambiar el desarrollo imparable del conflicto, sus actividades diplomáticas contribuyeron a que, tras concluir el mismo, fuera clasificado como Criminal de Guerra de primera categoría y detenido por los Aliados para ser juzgado.

En este contexto, tanto el coleccionismo de obras de arte como la participación en el ambiente artístico español pueden y deben relacionarse con su misión diplomática. El propio Suma afirmaba: "*lo primordial en la diplomacia es el entendimiento. Y el arte es el idioma universal que prescinde del diccionario. Me di cuenta de que a través de él se puede propagar lo japonés*"[13].

En la España del momento, de hecho, existía un ambiente propicio para que su afición al arte y el coleccionismo se conectasen fácilmente con su misión diplomática. En Madrid, a pesar de las penurias de la postguerra, hubo galerías, encabezadas por Biosca, en las que se organizaron con éxito numerosas exposiciones artísticas. Estas galerías servían como punto de encuentro para gente de toda índole, entre la que se contaban los jerarcas del nuevo régimen, que acudían habitualmente a la inauguración de estas exposiciones (Fig. 6)[14]. Suma recordaba en sus memorias que en estos lugares veía con frecuencia al ministro de Asuntos Exteriores y a otros funcionarios y políticos. A este respecto, resulta interesante reproducir aquí sus palabras:

> "*Para la exposición de un gran maestro como Zuloaga, se organizaba una ceremonia de apertura a gran escala, en la que se contaba con la asistencia del General Franco. Así sucedía también con las Exposiciones Nacionales, que se organizaban cada dos años. Otras exposiciones individuales se abrían, a mayor o menor escala, con la asistencia de personalidades.*"[15]

---

7 ALTABELLA, José: "¿Qué le ha gustado a Ud. más de España?", en *Misión*, 7 de noviembre de 1942.

8 CASTÁN PALOMAR, Fernando: "Qué hizo usted ayer? S.E. el ministro del Japón en España, Yakichiro Suma vio la salida del sol desde la dehesa de la villa", en *Dígame*, 18 de enero de 1944.

9 Anónimo: "Japón. Su ministro en España, gran admirador de "El Greco". Doce visitas al Museo del Prado en los treinta días que lleva en Madrid", en *Dígame*, 18 de marzo de 1941. M.R. de R.: "La colección pictórica del ministro del Japón en Madrid", en *Mujer*, noviembre de 1941.

10 RUIZ-CRESPO, Esperanza: "Alta Sociedad. S.E. el Ministro del Japón", en *Siluetas*, julio de 1944.

11 RODAO, Florentino: *Franco y el Imperio Japonés*, Barcelona, Plaza Janés, 2002, pp. 259-286.

12 SUMA, Yakichiro: *Historia secreta de la diplomacia* (téxto en japonés), Tokyo, Shoko Zaimu Kenkyukai, 1956, pp. 253-255.

13 SUMA, Yakichiro: *Op.cit.*, 1956, p. 54.

14 PÉREZ SEGURA, Javier: "Los murales de la Rábida (breves notas acerca de una manipulación política)", en *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969* (cat.exp.), MNCARS/ Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, p. 96.

15 SUMA, Yakichiro: "Historia nocturna de Madrid (texto en japonés)", en Nagasaki Prefectural Art Museum: *The Suma Collection Revisited: 500 Years of Spanish Art* (cat. exp.), 2005, p. 286.

Figura 6. José Luis Arrese, Primo de Rivera y Suma en la inauguración de la exposición de Vázquez Díaz, fotografía publicada en *ABC*, 25 de noviembre de 1943.

Llegados a este punto, podría pensarse que, si bien nuestro diplomático se declaraba admirador del arte, quizás no poseía conocimientos profundos acerca del que se realizaba en España, como sugieren algunos historiadores. Así, Florentino Rodao le califica como un "*tópico japonés*", citando palabras de Serrano Suñer: "*le engañaban ofreciéndole cuadros de Mariano Fortuny falsos, y afirma que sólo uno de la decena amplia que compró "tal vez fuera auténtico.*"[16] Esta última afirmación, sin embargo, puede contradecirse por el hecho de que Suma adquirió algunas obras de Fortuny directamente a los familiares del artista[17]. Es cierto que pueden haber figurado en su colección muchas obras falsas y, de hecho, de las tres obras de Fortuny que guarda actualmente el museo de Nagasaki dos son de autenticidad dudosa. Pero también debe recordarse que la prensa española del momento alabó la calidad de su colección y el conocimiento profundo que tenía el ministro plenipotenciario[18]. Un conocimiento que efectivamente demuestra en su libro *Historia espiritual del arte español*, publicado en Japón tras su regreso a aquel país, terminada la II Guerra Mundial[19]. Este libro, que versa acerca de la historia del arte español, pero también de la

16 RODAO, Florentino: *Op.cit.*, 2002, p. 348.

17 TOKUYAMA, Hikaru: "De la colección Suma (texto en japonés)", en Nagasaki Prefectural Art Museum: *Op.cit.* (cat.exp.), 2005, p. 274.

18 SALAZAR SOTO, Rafael: "Japón. Su ministro en España, gran admirador de "El Greco", en *Dígame*, 18 de marzo de 1941. RODRÍGUEZ DE RIVAS, Mariano: "La colección de pinturas de Yakichiro Suma", en *La voz de España*, 20 de enero de 1942. SALAZAR SOTO, Rafael: "Las simpatías de que goza el señor Suma y el conocimiento profundo que del arte tiene le han hecho popular en aquella barriada", en *Dígame*, 10 de febrero de 1942.

19 SUMA, Yakichiro: *Historia espitirual del arte español* (texto en japonés), Tokyo, Misuzu Shobo, 1949.

Figura 7. Antonio Gómez Cano, "*Mujer durmiendo*", Nagasaki Prefectural Art Museum, 1943.

literatura y de la música, esto es, de la cultura de este país en general, fue el primero que abordaba tal tema en japonés. En esta obra encontramos otro importante matiz que nos ayudará a aproximarnos a las verdaderas actitudes de Suma.

Para comprenderlo, debemos comenzar por mencionar que, como es sabido, la política cultural de los primeros años del franquismo se inclinó hacia el conservadurismo tradicional, que denigraría todo el arte vanguardista. El personaje que representa paradigmáticamente el ambiente de aquel entonces sería Eugenio d'Ors, quien intentó renovar el panorama artístico dentro de ese marco conservador, organizando la Academia Breve de Crítica de Arte. Según mencionamos ya, Suma fue miembro de dicha agrupación, a cuyas reuniones y exposiciones asistía con regularidad.

> *"Muchas tardes me reúno con los amigos de la Academia Breve de Crítica de Arte; estamos preparando una exposición de pinturas murales; creo que será muy interesante; nos halaga mucho presentar gente joven, sin mengua, claro es, de los auténticos prestigios que han realizado una larga labor; la buena acogida que tuvo el Salón de los Once nos ha animado mucho para proseguir en estos afanes."*[20]

Estas palabras de Suma, y especialmente la utilización de la primera persona del plural, demuestran que Suma no era un invitado de adorno en la Academia, sino un miembro activo que conocía sus planes, objetivos y actividades en curso[21]. De su conformidad con las teorías estéticas dorsianas dan fe muchas obras de su colección, encuadrables dentro de esa modernidad contenida que propagaba la Academia Breve. La "*Mujer durmiendo*" (Fig. 7) de Antonio Gómez

[20] CASTAN PALOMAR, Fernando: *Op.cit*, 18 de enero de 1944.

[21] UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, p. 82.

Figura 8. Daniel Vázquez Díaz, "*Jorge el hachero*", Nagasaki Prefectural Art Museum, 1930.

Cano y "*Jorge el hachero*" (Fig. 8) de Vázquez Díaz, por poner dos ejemplos, se muestran muy fieles a ella. Y si en el catálogo del primer Salón de los Once se anunciaba la voluntad de celebrar una exposición de dibujantes japoneses recientes[22], debemos de suponer en ese proyecto una iniciativa de Suma. Todo esto nos podría llevar a considerar que sus conocimientos estaban limitados, o al menos influenciados, por la estética de la Academia Breve. Sin embargo, la lectura de su libro sobre el arte español nos revela que sus posturas ante la creación vanguardista distaban mucho de las de la España de entonces y que el diplomático japonés era un decidido defensor de las tendencias innovadoras. Podemos citar en este sentido el elocuente ejemplo de su valoración de Picasso. Como expuse en otra ocasión, durante la primera mitad de los años cuarenta el nombre del artista malagueño desapareció de la crítica española[23]. Aunque esta situación empezaría a cambiar en la segunda mitad de la década, durante la estancia de Suma en España Picasso era considerado en este país como el mayor culpable de la "deshumanización" del arte, lo que condujo a la opinión de que "*no podía considerarse un artista español*"[24].

---

[22] MERCADER, Laura: "El arte como forma de un ideal", en *Eugenio d'Ors, del arte a la letra* (cat. exp.), MNCARS, 1997, p. 42.

[23] MATSUDA, Kenji: "La recepción del arte picassiano en la España de Franco durante los años cuarenta y cincuenta", en *El arte foráneo en España, presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 647-655.

[24] DÍAZ SÁNCHEZ, Julián/ LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Madrid, Istmo, 2004, p. 20.

D'Ors, que en 1936 había intentado con su famosa "Epístola" que Picasso se adscribiera a sus ideales clasicistas, vio que, tras el "*Guernica*", esta posibilidad se desvanecía. La consecuencia de esta frustración desembocó en su definitivo adiós a Picasso. En 1946 sentenció en su libro *Pablo Picasso en tres revisiones* que "*el temido momento ha llegado ya*" y "*lo que no ha sido ya no será*."[25]

Suma, consciente de la mala reputación que el pintor sufría en su patria, nunca se expresó públicamente acerca de él, pero en su mencionada *Historia espiritual del arte español* desarrolla una decidida defensa del malagueño. Allí afirma que "*Picasso es España*"[26] y que "*Picasso es patriota, puesto que es español*".[27] Más aún, expone las siguientes opiniones, enormemente significativas por proceder de quien había sido ministro plenipotenciario en la España de la inmediata postguerra civil:

> "*Picasso se opone decididamente al gobierno de Franco. ... No quiero entrar en tales desavenencias políticas, pero estoy de acuerdo con ese americano que dice que su mera existencia ya constituye una protesta contra el franquismo.*"[28]

Como hemos venido viendo, el diplomático japonés sabía manejar hábilmente diversas actitudes según la situación en que se encontrase. En la prensa española se presentó como un aficionado no sólo al arte español sino a España en su totalidad, para convertirse así en una celebridad popular en la España del momento[29]. Al tratar con los políticos de este país supo ajustarse a la imagen del japonés "inocente", si bien demostró a su vuelta a Japón que conocía muy bien el panorama artístico y político español. Todavía no disponemos de datos fiables que lo comprueben, pero no sería improbable que Suma hubiera comprado a sabiendas obras falsas a cambio de informaciones confidenciales.

En fin, el mundo del arte satisfizo a nuestro personaje tanto en sus gustos personales como en su misión de entablar amistades con personalidades de la alta sociedad que pudieran facilitarle datos de interés político y militar. El propio Suma admitía: "*En España mi gusto por el arte se conectó, sin ningún esfuerzo, con mi trabajo*."[30] Mientras duró su estancia en España, supo dedicarse a absorber amplios conocimientos acerca del arte español y a desarrollar sus propias opiniones sobre el mismo, que no manifestó en público cuando chocaban con la política artística oficial del país en el que residía temporalmente. Su colección, por lo tanto, puede considerarse como el complejo fruto de las vicisitudes, intrigas y contradicciones históricas que atravesaron tanto España como Japón en la primera mitad de los años cuarenta[31].

---

[25] D'Ors, Eugenio: *Pablo Picasso en tres revisiones*, Madrid, M. Aguilar, 1946, p. 192.

[26] SUMA, Yakichiro: *Op.cit.*, 1949, p. 242.

[27] SUMA, Yakichiro: *Op.cit.*, 1949, p. 252.

[28] *Ibid.*

[29] TORREDUERO, Agustín: "Un gran amigo de España", en *El Español,* 5 de diciembre de 1942. RUIZ-CRESPO, Esperanza: *Op. cit.,* julio de 1944.

[30] SUMA, Yakichiro: *Op.cit.*, 1956, p. 227.

[31] La realización de esta comunicación ha sido subvencionada en 2006 por el Programa Baltasar Gracián del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

Departamento de Historia del Arte
Instituto de Historia, CSIC
XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte
*Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*
Madrid, 20-24 de noviembre de 2006
ACTAS: Madrid, CSIC, 2008

# EL ARTE PÚBLICO EN LAS PÁGINAS WEB DE LOS AYUNTAMIENTOS ESPAÑOLES

JESÚS PEDRO LORENTE
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Los monumentos, esculturas urbanas, pinturas murales y demás manifestaciones del arte público que salen al encuentro de los ciudadanos en las calles, plazas y parques de nuestras ciudades o en parajes naturales, son una de las manifestaciones tradicionales donde mejor podemos rastrear la relación entre el arte y la sociedad. Especialmente, en lo que respecta a la cúspide social, pues al fin y al cabo, se trata casi siempre de obras que fueron encargadas en un momento dado por los ayuntamientos u otras instancias políticas y aún en los casos en que la iniciativa partió de asociaciones de base o ciudadanos particulares, también hubieron de contar por lo menos con el sostén y complicidad de las altas instancias competentes en cuestiones de arte y urbanismo. Si un día pierden el favor de la comunidad o de los poderes públicos bajo cuya jurisdicción se hallan, bien por la evolución del gusto estético dominante en la sociedad, bien porque los autores, la temática, o su ideología son contrarios a las máximas políticas de un nuevo gobierno o régimen político, bien por distintas razones de tipo práctico o de cualquier otra índole, esas piezas son reformadas, trasladadas a otro espacio público menos visible, retiradas a algún almacén, o incluso destruidas… de todo lo cual no faltan abundantes precedentes históricos y ejemplos de candente actualidad.

Pero hoy en día esa inveterada conexión entre el arte público y los poderes públicos se ha estrechado aún más. La importancia de la imagen en nuestra actual sociedad, tan marcada por los medios de masas y el protagonismo de la publicidad, los logotipos, u otros recursos visuales, ha conllevado una revalorización del arte público como emblemática manifestación plástica de la presencia de nuestras autoridades allá donde vayamos, sean las plazas y avenidas urbanas que recorremos a pié, las rotondas que circunvalamos con el coche, o incluso el campo abierto. Y, por supuesto, el arte público tiene también un importante protagonismo en el medio más novedoso de comunicación entre los poderes públicos y los ciudadanos, que son las páginas web[1]. No hay instancia política que renuncie a figurar de alguna manera en internet, pero un portal donde sólo haya textos resulta poco atractivo, mientras que aquél donde aparezcan como ilustración abundantes fotos del jerarca de turno sonriendo a la cámara casi produce vergüenza ajena y resulta inapropiado para

[1] Desbordaría los límites de estas páginas intentar encabezarlas con un estado de la cuestión sobre internet y el arte, para lo cual remito a las consideraciones y a la bibliografía citados en BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías,* Gijón, Trea, 2001; CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004; CARRERAS MONFORT, Cèsar y Glòria MUNILLA CABRILLANA, *Patrimonio digital*, Barcelona, UOC, 2005.

mantener un tono neutro adecuadamente institucional. Por eso, los ministerios, diputaciones provinciales, ayuntamientos, universidades y demás instancias oficiales de nuestra sociedad, hacen abundante uso en sus páginas web de banderas, escudos, logos, u otros iconos cargados de simbolismo, entre los cuales interesa aquí destacar el caso de algunos monumentos artísticos: desde los edificios donde se asienta la respectiva sede de la casa consistorial, a ejemplos de arte público considerados especialmente representativos.

Esto último, se ha convertido en un fenómeno de moda en los portales que los municipios españoles han ido abriendo para aprovechar la formidable vía de comunicación que es internet. Se trata de un fenómeno reciente, cuyos ejemplos pioneros datan de hace poco más de tres años, y que seguramente habrá experimentado tantos cambios cuando esta comunicación aparezca publicada, que las presentes reflexiones habrán quedado ya desfasadas, lo cual no dejará de conferirles un cierto interés en tanto que testimonio histórico de qué ocurría a finales de 2006 o, mejor dicho, de cómo veía entonces la situación un investigador interesado en este campo[2]. Con el ritmo acelerado de los cambios que se suceden cada día, dentro de poco el panorama será distinto y también mi punto de vista habrá cambiado; pero es de suponer que la presencia del arte público en las páginas web de nuestros ayuntamientos seguirá utilizándose para dos usos fundamentales, no siempre netamente diferenciables: como atractiva "imagen de marca" de la ciudad en el imaginario colectivo, y como recurso patrimonial que quiere darse a conocer a propios y extraños.

Que las ciudades son asociadas mentalmente con sus monumentos más emblemáticos es algo que todos sabemos desde niños, cuando coleccionábamos mapas, postales, barajas, o lápices atractivamente estampados con la torre Eiffel, la Puerta de Brandeburgo, el Manneken Pis, la Estatua de la Libertad, el Cristo del Corcovado, etc. Las ciudades españolas no son una excepción, aunque el valor icónico que en otro tiempo tenían por ejemplo el Colón de Barcelona o la Cibeles de Madrid se ha ido desgastado por sectarismos políticos y futbolísticos, respectivamente: no es extraño que ni uno ni otra —ni otras esculturas similares—, figuren en las vistas ciudadanas que decoran la página principal de los portales abiertos en internet por los ayuntamientos de la capital española (http://www.munimadrid.es) y de la Ciudad Condal (http://www.bcn.es, http://www.bcn.cat), mientras que sí aparecen obras de Chillida, Chirino u otros artistas contemporáneos en el encabezamiento que, con una presentación de cambiantes imágenes —*slide show*, en lenguaje técnico—, orna las portadas de las páginas web de los ayuntamientos de San Sebastián (http://www.donostia.org), Gijón (http://www.gijon.es), Oviedo (http://www.oviedo.es), o Santa Cruz de Tenerife (http://www.sctfe.es).

También cotizan a la baja en cuanto a "icono emblemático" de cada ciudad los de tipo religioso, pues se supone que vivimos ya en un contexto político aconfesional: muchos zaragozanos estamos hartos de que nos identifiquen siempre con el Pilar y la Pilarica, pero ese debe de ser también el sentir de nuestro ayuntamiento, que no incluye foto de la Virgen del Pilar y casi disimula la inevitable panorámica del *skyline* de la basílica erizada de torres y cúpulas entre una gran variedad de otras imágenes que aparecen en el encabezamiento de su página principal (http://www.zaragoza.es); de la misma forma que en la de la corporación compostelana (http://www.santiagodecompostela.org) sólo se usa como membrete un detalle de la fachada del Obradoiro, cuyo famoso perfil

[2] El amplio muestreo de las páginas web aquí analizadas, incluye todas las capitales de provincia y otras grandes ciudades españolas, y aunque la data de referencia puede considerarse la de la presentación de esta comunicación en las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, dicho estudio se ha llevado a cabo tras un seguimiento realizado a lo largo de todo el año 2006, e incluso antes, pues mi acercamiento a estos temas como investigador se remonta a 2002 en que fui miembro fundador del centro de investigación liderado por el Prof. Antoni Remesar en la Universidad de Barcelona *CerPolis: Intervenció Ambiental: Art i Societat*, y desde 2004 formo parte también del "grupo consolidado" de investigación "Observatorio aragonés de arte público", que dirige el Prof. Manuel García Guatas en la Universidad de Zaragoza.

únicamente aparece aludido a través del moderno *logo* que acompaña al rótulo del Concello de Santiago. Hasta el Ayuntamiento de Ávila ofrece un lugar lateral a Santa Teresa en el *collage* de imágenes de su portada (http://www.avila.es), donde la sede municipal y otros rincones pintorescos se superponen sobre el vistoso fondo de sus murallas. Con todo, incluso cuando no hay connotaciones religiosas de por medio, hay muchas ciudades españolas, incluidas algunas declaradas patrimonio de la Humanidad, que en la página de inicio de su web oficial no hacen gala del emblemático patrimonio histórico por el que se las podría identificar visualmente: estos legados del pasado parecen haberse devaluado, al menos en este papel icónico, a ojos de los munícipes, que prefieren presentar su localidad con imágenes de inicio más evocadoras de su modernidad que de su pasado: el Ayuntamiento de Valencia, por ejemplo, nos da la bienvenida con refrescantes imágenes acuáticas entre flamantes arquitecturas (http://www.valencia.es) y en Bilbao, por supuesto, es una vista del Museo Guggenheim una de las primeras y principales protagonistas de su web oficial (http://www.bilbao.net).

Si nos adentramos en la consulta de estos portales municipales unos pocos clicks más, en seguida nos toparemos bajo el epígrafe de "La ciudad" o "Turismo" u otros similares, con estampas pintorescas que, en mayor o menor número, y acompañadas de rótulos más o menos explicativos, nos presentan la localidad en imágenes. No hay gran urbe del mundo cuya página web prescinda de esta oferta visual, que en el caso de París (http://www.paris.fr), seguramente una de las más visitadas, recoge sólo una selección muy limitada bajo la rúbrica de "Culture", pero ofrece un enlace con otra página creada en colaboración con France Télécom y la agencia fotográfica Roger-Viollet, que contiene más de 15.000 fotos (http://www.parisenimages.fr). Nada comparable a esto tenemos aún en España, ni por la cantidad de imágenes ni por la combinación de fotos históricas y actuales, que sólo se ofrece en casos excepcionales como el de la corporación de Granada (http://http://www.granada.es/inet/wfotos.nsf); pero en general no nos quedamos atrás en cuestiones de diseño e impacto visual. En ocasiones se anima la bienvenida al internauta con un vídeo o una presentación *flash*; pero lo más habitual es encontrar una galería de imágenes de los rincones urbanos más prototípicos de la ciudad en cuestión, entre los que casi siempre suele haber alguna escultura pública. Tan conocidos se supone que son estos ejemplos, que a menudo no aparecen identificados, como esa colorista ballena que aparece en el ya citado Carrusel Fotográfico de Bilbao. Y cuando hay algún rótulo acompañando a la imagen, se conforman con dar el título de la obra, sin ubicarla, como ocurre con el Monumento a las Cortes de Cádiz en el *pop-up* de veinticuatro "Fotos de Cádiz" del portal municipal gaditano (http://www.cadizayto.es), en Huelva con el Monumento a Colón (http://www.huelva.es/ciudad/imagenes.html), o con el Monumento de El Cano, el Monumento a Colón, el Monumento de Juan Belmonte, el Monumento de Paquirri u otros en la carpeta "Sevilla en imágenes", dentro del directorio "Conoce Sevilla" del ayuntamiento hispalense (http://www.sevilla.org); aunque cuando informan sobre su emplazamiento frecuentemente no dicen quien es su autor, como en el caso del Monumento al Quijote en la Plaza del Pilar de Ciudad Real (http://www.ayto-ciudadreal.es/Ciudad_Real_en_Image.45), o sobre todo en el caso de la estatua sedente en la Plaza de la Paja, el Farolero en Plaza del Carmen, o las esculturas del Parque Juan Carlos I en la chocante y enigmática antología de veinte "Estatuas y esculturas" que es una de las que se ofrecen bajo el rótulo de "Madrid en Imágenes" en el portal de la capital de España (http://www.madrid.es). En general, se trata simplemente de acopios de imágenes sin más pretensiones que servir de *souvenir*: de hecho se identifican en más de una ocasión bajo la denominación de "postales", e incluso hay casos donde se invita al internauta a que escoja su preferida y la envíe a algún amigo por correo electrónico. Así lo hace el portal de la corporación lucense (http://www.lugo.es), que propone nueve monumentos, entre ellos una escultura de un águila imperial sobre un capitel romano. También la página web del Ayuntamiento de Barcelona ofrece bajo la rúbrica "La Ciutat" una "Presentació de Barcelona" que incluye, entre otras carpetas, una

denominada “Imatges de Barcelona” y otra titulada “Envíe una postal”, donde se facilita el envío de veintidós postales electrónicas.

Pero quizá el caso más destacado es el portal del consistorio zaragozano, que a partir del rótulo “La Ciudad” nos lleva a través de la carpeta “Imágenes/Vistas” a un enlace con otra página web (http://cmisapp.zaragoza.es/ciudad/vistasciudad/presentacion.htm) en la cual se presentan, listas para enviar por e-mail, cien postales ordenadas por épocas históricas, entre las cuales hay algunas fotos antiguas recogidas del Archivo Municipal, así como visitas virtuales de edificios y lugares de interés, aunque las explicaciones que acompañan a las imágenes son casi siempre muy someras y en el caso del catálogo de edificios de interés histórico-artístico, no se dan pistas para orientar la búsqueda por épocas históricas, estilos, etc.

Es obvio que en todos estos casos el destinatario de estas informaciones e imágenes turísticas, es el gran público, y a veces incluso se estimula al pueblo llano, para que responda con su aportación activa, como por ejemplo hace el consistorio de la capital del País Vasco en su portal (http://www.vitoria-gasteiz.org), donde ofrece ya nada menos que 628 imágenes ciudadanas y solicita más fotos a cualquiera que tenga una buena instantánea de algún rincón de la localidad. A veces hasta se convoca un concurso, como hizo el Ayuntamiento de Barcelona al organizar en su ya referido portal durante la primavera-verano de 2006 un certamen de fotos sobre la ciudad, premiando a los ganadores con viajes y con la posible inserción de sus instantáneas en dicha página web. La interpelación a la participación interactiva del ciudadano medio puede en otras ocasiones presentarse en forma de encuesta, como en la página web del Ayuntamiento de Pamplona (http://www.pamplona.es) o en la de Huesca (http://www.ayuntamientohuesca.es), que siempre plantean un cuestionario sobre temas de actualidad local, entre los que cabe destacar aquí la pregunta que hacía la corporación oscense en mayo de 2006: “¿Conoce ya las nuevas esculturas instaladas por el Ayuntamiento en la Avenida de los Danzantes?”. Sin embargo, volviendo al caso de las postales o vistas de cada ciudad y sus monumentos, tan habituales en estos portales municipales y supuestamente tan visitadas por públicos masivos, llama la atención que rara vez exista un contador visible, que informe del número de visitantes que las frecuentan, y tampoco haya un espacio donde se recojan sus declaraciones. Es un caso único el portal del Ayuntamiento de Valladolid (http://www.valladolid.es), cuya “Galería Fotográfica” registra bajo la opción “Valladolid Ciudad” los visitantes de cada imagen, quienes pueden además dejar constancia de su voto o sus comentarios, no resultando mal paradas en el recuento las que aquí nos interesan, que pueden encontrarse principalmente en una carpeta con veinte fotos de “Edificios civiles, estatuas y otros monumentos de la Ciudad” —allí figuran las de Colón, Cervantes y Zorrilla—, pero también en otra carpeta final titulada “Varias”, donde se presentan retratadas las coloristas Puertas de Valladolid de Cristóbal Gabarrón, instaladas en 1997 en la entrada sur de la ciudad, cuya postal ha recibido un alto número de visitantes, aunque no todos ellos admiradores de la obra, a juzgar por los comentarios que allí se recogen[3]. Probablemente las autoridades municipales no los han leído, o hacen gala de un raro liberalismo.

Otro recurso para estimular la consulta del mayor número posible de navegantes es ofrecer traducciones al inglés. Barcelona es un caso especial, pues toda la web es trilingüe: se puede escoger en todo momento entre catalán, castellano o inglés con idénticos resultados —curiosamente, el rótulo de “art public” figura invariable en las tres opciones idiomáticas—. El concejo coruñés

[3] Se contabilizaban 8000 visitas y 57 votos a favor a día 24 de noviembre de 2006, pero entre los comentarios predominan las críticas del tipo: “(…) las puertas no me gustan nada ¡¡¡Que las quiten ya!!! Y que el autor (que no el artista) devuelva el dinero. O que no lo devuelva. Pero que se lleve las puertas (…)” (Mani, 21-05-2006), “vaya horterada más cutre” (pozi, 21-05-2006), “fotos como esta sobran… Cambien las fotos ya!!!!” (14-09-2006).

también tiene una web prácticamente trilingüe (http://www.aytolacoruna.es), aunque el arte público tiene allí una presencia muy modesta: apenas unas notas básicas sobre el Obelisco a Aureliano Linares Rivas, el Obelismo Millenium, el monumento a Emilia Pardo Bazán, y el Monumento al Gral. Moore, en la información colgada por los servicios de Cultura. Las demás ciudades con varias lenguas oficiales suelen utilizar al menos la lengua vernácula y el castellano, e intentan a menudo dar alguna información en inglés o francés, aunque nunca se traduce todo a idiomas extranjeros. Así, el portal de Vigo (http://hoxe.vigo.org) está en gallego, castellano e inglés; pero en este último idioma la información es mucho más sumaria, salvo en lo concerniente a información turística, donde se ha traducido casi todo: allí aparecen, entre los catorce monumentos vigueses, presentados con textos e imágenes al pinchar en "A cidade", "La Ciudad" o "City Guide" y escoger "Monumentos" o "Monuments" en la persianilla respectiva, siete ejemplos de arte público, incluyendo por supuesto el *Sireno* de Francisco Leiro y la *Puerta del Atlántico* de Silverio Rivas. En el caso del ya referido portal de Gijón se puede escoger entre asturiano, castellano, inglés, francés, y ruso; pero en función del idioma cambia la cantidad de información disponible, que sólo es muy detallada en lenguas foráneas en el portal turístico (http://http://www.infogijon.com/infogijon/index.asp) donde el interesado en los monumentos artísticos puede descargarse siete folletos en asturiano, castellano, inglés, francés, italiano, alemán y portugués, entre ellos uno titulado "Museo al Aire Libre" con fotos e información sobre diecinueve esculturas[4]. Hay bastantes otros consistorios que directamente han optado por traducir a idiomas extranjeros solamente la información turística. El caso más señalado es Málaga; pero resulta sorprendente que la página principal (http://www.ayto-malaga.es) no ofrezca información turística, y aunque apenas se selecciona cualquiera de las opciones superiores del menú aparece el rótulo que enlaza con otra página específica traducida al inglés, francés, alemán e italiano (http://http://www.malagaturismo.com), lo cierto es que el número de *scrollings* que hay que activar para llegar, por ejemplo, a la foto y explicación de la escultura *Points of View* de Tony Cragg es algo intrincado… error que se acrecienta en el caso del interesante plano monumental con buenos recursos interactivos, donde localizan los monumentos a Torrijos, al Marqués de Larios, al Cenachero, y otros puntos de interés, pero que ha sido colgado en otra página web específica (http://malagaopenvia.edetronik.es) a la que no es fácil llegar desde el portal principal. Más simple y efectivo es el de León, cuya página de inicio (http://http://www.aytoleon.es) incluye en el marco lateral la entrada "León, Tu Ciudad" y seguidamente otra titulada "León, Your City", en donde interesa aquí destacar que bajo la sección "Visitar León", hay además de la opción "Imágenes de la ciudad", similar a las hasta ahora comentadas —dieciocho postales de monumentos, entre ellos bastantes esculturas—, otra titulada "Rutas" donde hay dibujados cuatro itinerarios históricos acompañados de textos con imágenes: abundan las referencias a esculturas monumentales en los titulados, "Clasicismo y Modernidad" y "Ornato y Salud Pública" — o "Classic and Modern Walk" y "A Walk around Decoration and Public Health", en su versión inglesa—.

De parecido diseño, aunque sólo esté en español, es el recurso similar que encontramos bajo el rótulo "Rutas Turísticas" en el margen izquierdo del portal municipal de Logroño (http://http://www.logro-o.org), que nos propone cuatro paseos por la ciudad y sus alrededores, el primero de los cuales, denominado "Centro y Casco Antiguo" tiene el croquis de un itinerario en el plano urbano, donde vienen marcados algunos de los principales monumentos mediante un icono que se repite en diferentes puntos del circuito y, al ser seleccionado allá donde se encuentre, despliega una ventana con textos y fotografías: representa una estatua ecuestre, pero curiosamente

[4] Antes de este folleto, el portal turístico de Gijón ofrecía otro titulado "La Ciudad de las Esculturas", que ha sido retirado de la web en el verano de 2006.

no se refiere en ningún caso al famoso Monumento a Espartero y su todavía más famoso caballo. En cambio, la conocidísima estatua ecuestre del Cid, en la plaza burgalesa que lleva el nombre del Campeador, aparece ilustrada y explicada por duplicado, tanto en la carpeta de "Monumentos y lugares emblemáticos" como en la de "Itinerarios urbanos" que encontramos al seleccionar "La ciudad" en el menú principal de la página web de Burgos (http://http://www.aytoburgos.es). A veces, todos estos menús jerarquizados y carpetas componen un recorrido demasiado intricado, pero un recurso muy extendido para orientar a los internautas y remitirles por varios caminos a la información de su interés sobre la ciudad respectiva, es incluir en el menú principal o en el de turismo un buscador, en el que pueden escribir una palabra clave que les conduzca a donde apunte su curiosidad: en nuestro caso las imágenes y textos sobre arte urbano. De esta manera, lo más rápido para encontrar los itinerarios por las fuentes y monumentos conmemorativos jienenses es usar el buscador que aparece en lo alto de la página web municipal (http://www.aytojaen.es) y, de igual forma, quienes quieran saber sobre escultura cordobesa encontrarán mucha más información en el buscador que a través del menú de "Turismo" en aquel portal (http://www.cordoba.es), lo mismo que en los casos ya comentados de las páginas web de Pamplona y Madrid.

Ahora bien, independientemente del grado de interactividad y creatividad de que se haga gala en todas estas presentaciones de imágenes hasta ahora señaladas, u otras ofertadas en las secciones de bienvenida al internauta en los portales de nuestros municipios, es lástima que no se aproveche el tirón popular de tales postales o vistas ciudadanas o informaciones turísticas sobre monumentos para remitir a los curiosos mediante enlaces o hipertextos hacia un catálogo del arte público o a información más en profundidad que, en ocasiones, sí ofrecen otras secciones a menudo más recónditas de las páginas web municipales. Por ejemplo, para tener acceso al muy cumplido catálogo de arte público del Ayuntamiento de Lérida desde su portal oficial en catalán, castellano, inglés o francés (http://www.paeria.es o http://www.paeria.cat) no hay que seleccionar en el menú lateral ni "La ciudat de Lleida", ni "Lleida cultural", ni "Turisme de Lleida", sino la entrada "Ajuntament de Lleida", y allí entre otras muchas opciones de la lista subsiguiente, hacer click en "Instituts, Centres i Empreses municipals", y entonces escoger entre los dieciocho nombres de tales instituciones enumerados el del "SPCHA-Servei del Patrimoni Cultural, Històric i Artístic", donde se activa un enlace a otra página propia exclusivamente en catalán (http://spcha.paeria.es/web/index.aspx), en cuyo menú principal hay que activar "Art Urbà" y luego escoger entre un catálogo de "Elements d'Art Històric" y otro de "Elements d'Art Contemporani", que a su vez se subdivide en "Obres contemporànies" (esculturas, murales, lápidas, monolitos y otros elementos de finalidad conmemorativa o artística) y "Fonts contemporànies" (Fuentes, estanques, surtidores y demás elementos en los que el agua forma parte activa).

Hay muchos otros casos donde se ha hecho el esfuerzo de elaborar un catálogo, pero se ha colgado en la web municipal correspondiente sin atender a los criterios de "usabilidad" que reivindican los expertos en internet[5]. Incluso se han dado en ocasiones pasos atrás, desmantelando lo que inicialmente se había hecho muy bien, como ha ocurrido con el extraordinario catálogo de fuentes ornamentales del Ayuntamiento de Almería, que contiene mapas, abundantes fotos y hasta informaciones sobre el estado de conservación e intervenciones realizadas en cada fuente, pero ya no es localizable como hace unos meses en el menú principal del portal de aquella corporación (http://www.aytoalmeria.es), sino que para llegar a él hay que seleccionar la opción "El Ayuntamiento", luego "Concejalías", y una vez allí "Mantenimiento y Medio Ambiente". ¿Cuántos curiosos llegarán ahora hasta ese destino? Afortunadamente, es mucho más directo el camino para acceder al catálogo de fuentes, monumentos y esculturas de Alicante desde la página principal

[5] Cf. NIELSEN, Jakob, *Usabilidad. Diseño de sitios web*, Madrid, Prentice Hall, 2001.

(http://www.alicante-ayto.es), en cuyo encabezamiento basta escoger "La Ciudad" y a través de un *scrolling* hacer click en "Patrimonio Cultural" donde, tras dos listados de museos y edificios singulares, aparece un registro de cuarenta y ocho "Monumentos y esculturas públicas", que en cada caso presenta una completa ficha catalográfica ilustrada. Similar es el emplazamiento de otros breves repertorios monumentales, con fichas catalográficas muy sumarias, como los del ayuntamiento conquense (http://www.cuenca.es/monumentos), el pacense (http://www.aytobadajoz.es/monumentos), o el tinerfeño (http://www.sctfe.es/aytosc/conoceSantaCruz/laCiudad/Esculturas).

Hay que considerar como un caso aparte los portales cuyos catálogos sobre este tema son muy parcos en información, independientemente de su accesibilidad. Por ejemplo, seleccionando "Madrid Ocio y Cultura" en el menú lateral de la página principal de la corporación madrileña y escogiendo a continuación la opción "Patrimonio Histórico Artístico" se entra mediante un enlace en otra página (http://http://www.munimadrid.es/SicWeb/Result) con 689 registros catalográficos de edificios, monumentos, esculturas, fuentes y otros elementos de interés histórico-artístico: o mejor cabría hablar de inventario, pues apenas se dan más datos que el autor, título, fecha y breve descripción en una o dos líneas, casi siempre sin foto. Podría perdonarse esto si tan escasa información se cruzase informáticamente para permitir múltiples vías de consulta de tan gran cantidad de fichas; pero lo cierto es que simplemente se ordenan alfabéticamente por el rótulo, que es un campo por el que no siempre resulta claro encontrar lo que se busca: hay más de ciento cincuenta "Fuentes" o "Fuente", mientras que casi doscientos items han sido indexados comenzando por la palabra clave "Escultura" seguida del título correspondiente, y más de cien comienzan por el rótulo "Grupo Escultórico". En la difusión *on line* de su patrimonio urbano, la capital de España parece que ha renunciado a ejercer un rol de modelo digno de imitación, aunque nunca hay que dejar de lado la influencia que, para bien o para mal, está ejerciendo en el planteamiento de las páginas web de municipios satélites[6]. Como ejemplo contrario podría apuntarse a los municipios asturianos, y a lo dicho antes sobre el portal de Gijón, que ostenta en lugar de honor el lema de "La ciudad de las esculturas", cabe ahora apostillar que el de Oviedo también presta gran atención a la difusión de la escultura urbana en su portal, donde uno encuentra en seguida bajo el rótulo "La ciudad" un largo listado de ochenta y nueve fichas con foto y breves textos, que interesa poner aquí de relieve porque se pueden consultar por orden alfabético de artistas (http://http://www.ayto-oviedo.es/es/ laCiudad/esculturas/esculturasPorAutor.php) o por el título de cada obra (http://www.ayto-oviedo.es/es/laCiudad/esculturas/esculturasPorNombre.php).

Ahora bien, el caso más destacado es sin duda Barcelona, cuyo portal merece el honor de servir de colofón apoteósico a este artículo, no sólo por su popularidad —en torno a medio millón de visitas anuales— y por el número de piezas que contiene su catálogo, que superan el millar, sino

[6] Siempre es aventurado elucubrar sobre la influencia de la capital como modelo de actuación —o de pasividad—, pero no puede ser casual la desidia de los ayuntamientos de las grandes poblaciones en la conurbación madrileña a la hora de informar sobre arte público a través de internet, incluso en casos que han destacado por su gran interés en relación con la escultura monumental. Navalcarnero está montando un Museo Histórico al Aire Libre a base de monumentos escultóricos, pero no se alude a él en la sección "Monumentos" de su portal oficial (http://http://www.ayto-navalcarnero.com). Alcorcón cuenta con una Bienal de Artes Plásticas y ha creado un Museo de Escultura al Aire Libre en el Parque Mayarí; pero nada de esto aparece reflejado en su página web (http://www.ayto-alcorcon.es). El Ayuntamiento de Leganés también ha montado en Las Dehesillas un Museo de Escultura al Aire Libre, sobre todo a partir de las obras depositadas por el MNCA "Reina Sofía" procedentes de los jardines del antiguo MEAC; pero por más que en su portal (http://www.leganes.org) sí hay bajo la entrada "Ayuntamiento" un rótulo específico de "Arte en la Calle", éste no funciona nunca pues da la sensación de que está en construcción todavía, aunque ya hace muchos meses que el propio Ayuntamiento de Leganés ha publicado un libro sobre las esculturas del municipio, escrito por el crítico de arte José Marín Medina. Y tampoco funcionan jamás las entradas correspondiente a "Arte en la ciudad" y "Arte urbano" en el menú sobre "Artes Plásticas e Imagen" del portal municipal de Alcobendas (http://www.alcobendas.es).

también por su flexibilidad de uso, pues puede consultarse por capítulos históricos —nueve grandes periodos en la evolución de la Ciudad Condal, desde la Edad Media a la actualidad—, por distritos, mediante búsquedas en el plano de la ciudad, por autores, por fechas, por palabras clave, y a través de otros enlaces muy prácticos: por ejemplo, desde cualquier ficha catalográfica se puede pasar a las de otras obras artísticas situadas en el mismo vecindario, dentro de un radio de unos 400 metros. En la redacción de estas fichas, que vienen firmadas —al revés de lo que suele ser habitual en casi todos los casos arriba comentados—, han participado los periodistas Jaume Fabre y Josep Maria Huertas como autores de la crónica histórica de cada pieza, y más de doscientos redactores de comentarios personales, entre los cuales no sólo hay un elenco importante de profesores, historiadores y críticos de arte, sino también famosos escritores y otros personajes ilustres: merece la pena ojear la lista de sus nombres en los créditos recogidos en la presentación de la web (http://www.bcn.cat/art public). Se explica allí que el trabajo se realizó como parte de un proyecto de investigación de tres años financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología[7], y en el marco de un convenio firmado entre el Ayuntamiento de Barcelona, la Fundación Bosch i Gimpera y la Universidad de Barcelona; pero no aparecen allí suficientemente destacados los editores: por una parte Ignasi de Lecea —prematuramente fallecido en 2005— y Carme Grandas en el Sector de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona, y por otra Antoni Remesar, del Departamento de Escultura de la Universidad de Barcelona: por eso, el final feliz más apropiado para este artículo es rendirles homenaje por el trabajo bien hecho —algo que ya reconoció en 2005 la Asociación Catalana de Críticos de Arte al otorgar a este catálogo *on line* el premio a la mejor iniciativa de difusión artística— y animarles a continuarlo, pues su titánica labor no se da por terminada, ya que tras catalogar las fuentes, monumentos, estatuas, fachadas escultóricas o murales, e incluso la colección escultórica en la Casa de la Ciudad, están continuando con las placas y lápidas, los elementos de diseño urbano y hasta los árboles de interés histórico.

[7] Dicho proyecto de investigación, titulado "Arte público en el desarrollo urbano. Sistema de consulta interactivo por internet" (código BHA2002-00520) se desarrolló de 2002 a noviembre de 2005; aunque ya se colgó en la web del Ayuntamiento de Barcelona en 2004, año en que la ciudad organizó el Forum Internacional de las Culturas. La internacionalización del modelo es precisamente uno de los retos para la continuación del proyecto, que siguió adelante con ayuda del mismo Ministerio entre diciembre de 2005 y diciembre de 2006 bajo el título "Hacia el museo virtual europeo de arte público. Sistemas de información y gestión *on-line* del arte público", (código HUM2005-00420), y hasta diciembre de 2009 ha de implementarse, gracias a la misma fuente de financiación, el proyecto titulado "Arte público y diseño urbano para todos" (HUM2006-12803-C02-01), al cual está subordinado otro de título y código muy similares, que estamos desarrollando en la Universidad de Zaragoza en colaboración con el Ayuntamiento de Zaragoza.

Figura 1. Portada de inicio de la web municipal donostiarra, con foto del Peine de los Vientos de Chillida.

Figura 2. Entre el centenar de postales colgadas en la web del Ayuntamiento de Zaragoza, hay vistas de monumentos, acompañadas de breve explicación.

Figura 3. La Galería Fotográfica de la web vallisoletana incluye alguna carpeta con postales donde se registra el número de sus visitantes, sus votos y comentarios.

Figura 4. El portal turístico de Gijón permite descargar un folleto en diferentes idiomas sobre su Museo de Esculturas al Aire Libre.

Figura 5. En León, la información en varios idiomas incluye unas rutas turísticas donde se marcan los monumentos artísticos.

Figura 6. Es fácil que pase desapercibido a los visitantes del portal municipal ilerdense el amplio fichero de arte urbano del SPCHA.

Figura 7. En cambio, el catálogo colgado en la web municipal de Alicante es de fácil acceso, pero poco numeroso en fichas.

Figura 8. El de la web barcelonesa es el más completo y más accesible, pudiendo combinar búsquedas por periodo histórico, distrito urbano, temática, autor, etc.

GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA

ISBN: 978-84-00-08623-7