

Duplicado

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXVIII. N.º 107 (1.º TRIMESTRE 1991). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



MONEDAS OLIMPICAS



Testigos de valor

Los Juegos de la XXV Olimpiáda van a centrar el interés mundial en Barcelona. Una convocatoria universal. Un recuerdo inolvidable acuñado en tres oros y cuatro platas. Las siete monedas de la Serie I. Con la métrica y las características técnicas de las famosas acuñaciones españolas de hace cinco siglos: la onza, el real de a ocho. Un patrimonio para el futuro. Un inolvidable regalo.

MONEDAS DE CURSO LEGAL
ACUÑACION LIMITADA

MONEDAS OLIMPICAS. SERIE I

ACUÑACIONES EN ORO DE 999 MILESIMAS

NOMBRE	ATLETA COSMICO		SAGRADA FAMILIA		HOCKEY	
	PRF	FDC	PRF	FDC	PRF	FDC
PRECIO	145.600 Ptas.	128.800 Ptas.	36.960 Ptas.	33.600 Ptas.	21.280 Ptas.	17.920 Ptas.

ACUÑACIONES EN PLATA DE 925 MILESIMAS

NOMBRE	EMBLEMA OLIMPICO	ARQUERO PREHISTORICO	ELS CASTELLERS	JUGADOR DE FUTBOL
	CALIDAD	PRF - FDC		
PRECIO	4.480 Ptas. (PRF) 3.808 Ptas. (FDC). CADA MONEDA			

PRF: calidad "proof". FDC: calidad "flor de cuño" (12% de IVA incluido)*

* En Ceuta, Melilla y Canarias se aplica el correspondiente impuesto.

De venta en bancos asociados, comercio numismático y El Corte Inglés.



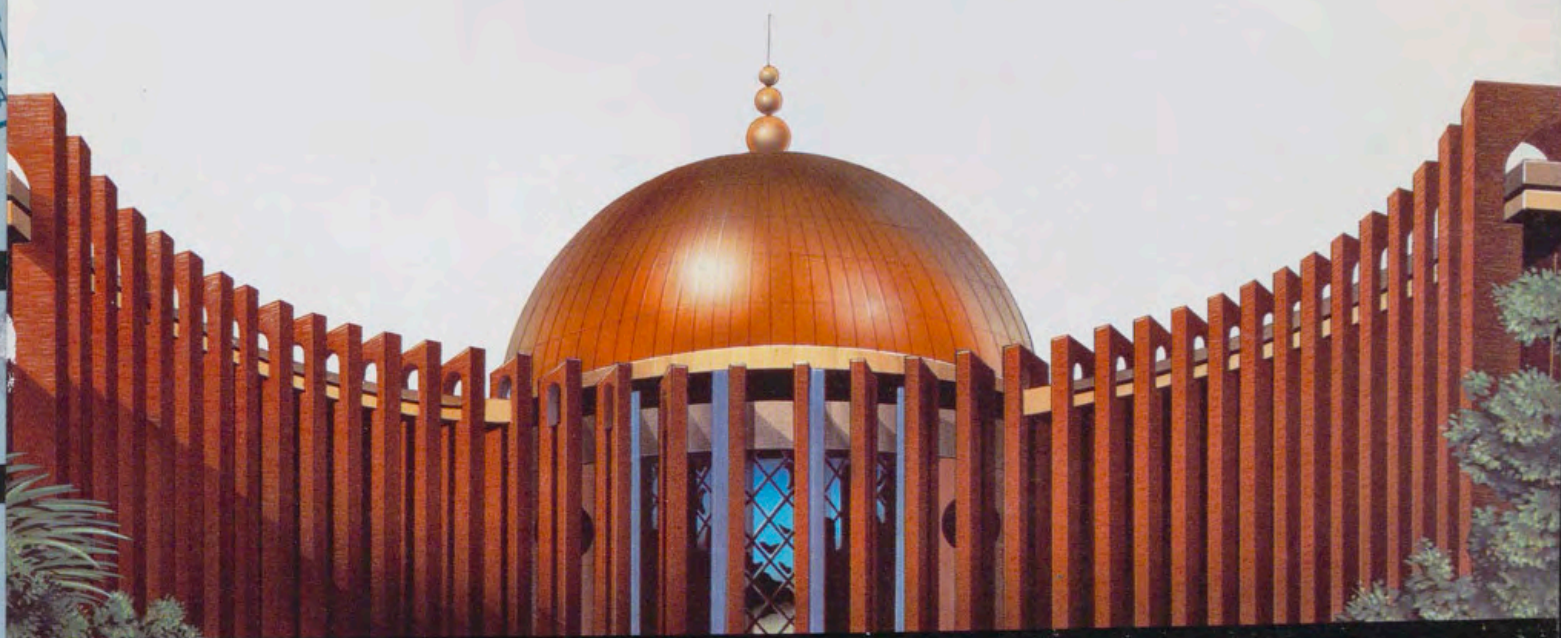
FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

TODO UN PALACIO PARA DARSE A CONOCER

SEVILLA CUENTA YA CON EL NUEVO PALACIO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS.

UN MONUMENTAL RECINTO DE 165.000 M² DOTADO CON TODO LO NECESARIO EN INSTALACIONES, SERVICIOS Y EQUIPAMIENTO PARA CUMPLIR A LA PERFECCION LA MISION QUE TIENE ENCOMENDADA: SERVIR DE CENTRO DE UNION ENTRE LA CULTURA Y LOS NEGOCIOS. EN EL NUEVO PALACIO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS DE SEVILLA HAY SITIO PARA TODO TIPO DE EVENTOS: CONFERENCIAS, EXPOSICIONES, CERTAMENES, CONGRESOS, CONVENCIONES, REUNIONES DE NEGOCIOS, ETC.

Y ES PARA VD. DESE A CONOCER EN PALACIO.



PALACIO DE EXPOSICIONES Y CONGRESOS DE SEVILLA



FIBES
PARA DARSE A CONOCER

Palacio de Exposiciones y Congresos
Sevilla - Este)
Apartado de Correos 4016 - Teléfono 467 51 40 - 41080 SEVILLA

V I S T A S A E R E A S

OTRA FORMA DE VIAJAR.

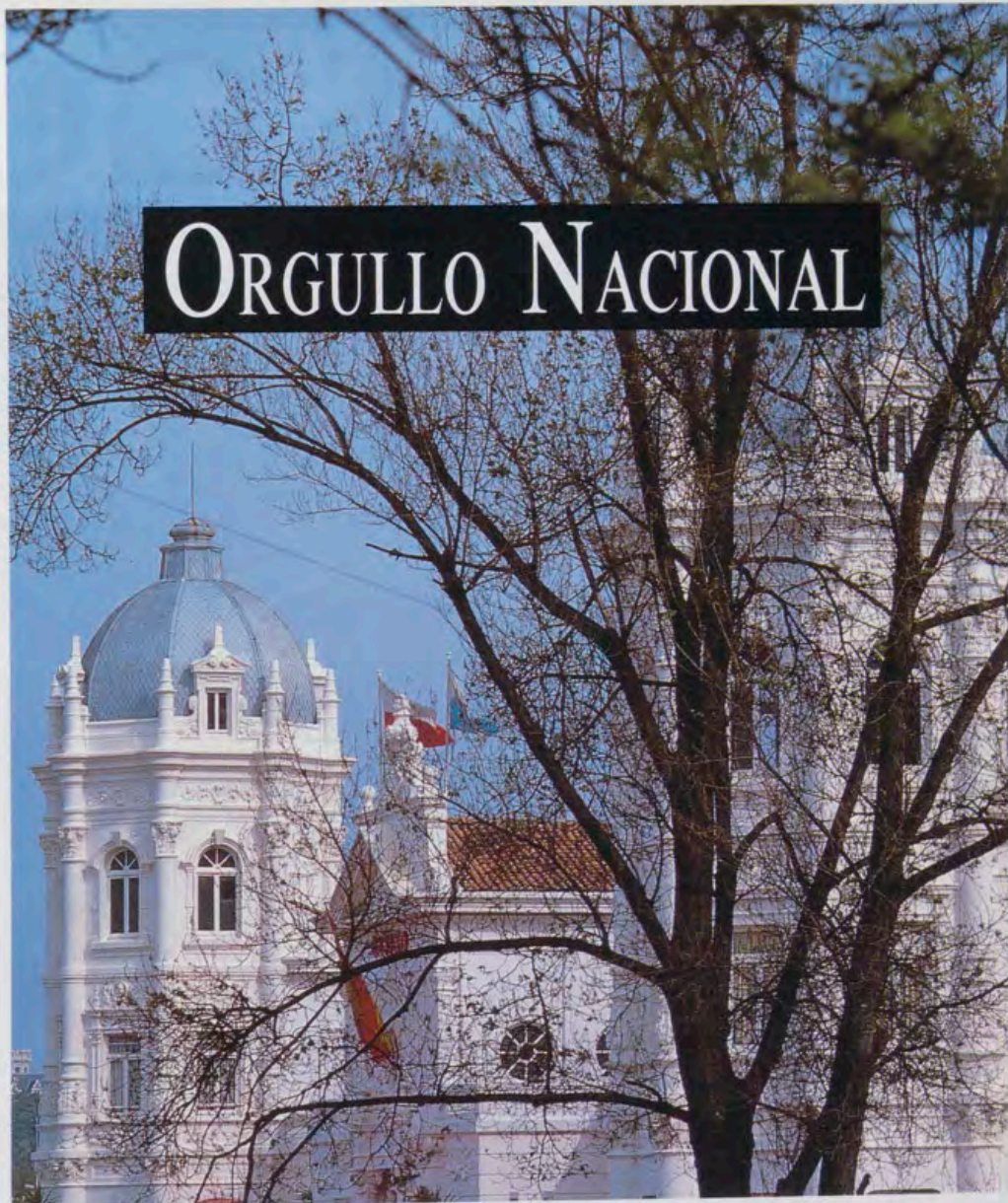
OTRO ESTILO DE ATENCION.

OTRA MANERA DE SER.



AVIACO
OTRO AIRE

ORGULLO NACIONAL



SANTANDER, LA CIUDAD MAS ELEGANTE

Por la limpieza de sus playas, por la conservación de sus parques, jardines y lugares públicos, por la calidad de su hostelería, por la amabilidad de sus gentes, por sus visitantes, por sus acontecimientos culturales como el Festival Internacional, el Concurso de Piano de Santander y los Cursos de la Universidad Menéndez y Pelayo. En suma, por todo lo que hace que una ciudad sea cada día más habitable, este año Santander ha sido declarada como la ciudad más elegante de España.

El galardón le ha sido concedido por un selecto grupo de periodistas especializados en turismo de distintos medios de comunicación Internacionales que han recorrido España este verano.

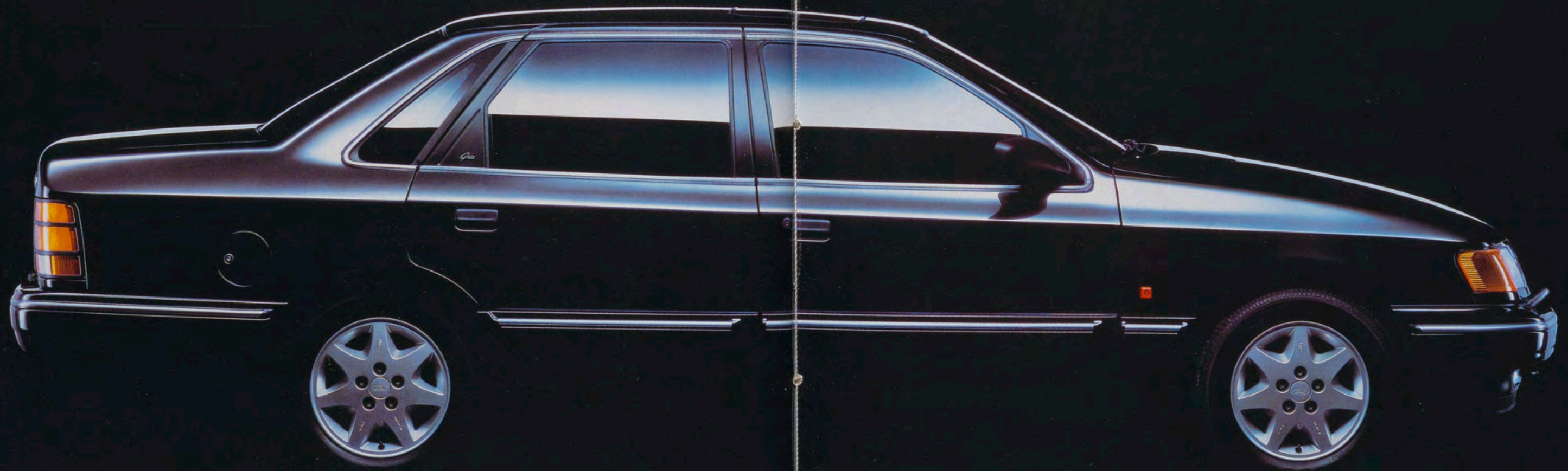
Este reconocimiento se suma al conseguido el pasado año por la playa del Sardinero, que fue declarada por la Organización Mundo Limpio, como una de las ocho mejor cuidadas del mundo.



AYUNTAMIENTO DE SANTANDER

Para vivir mejor.

SCORPIO GHIA



UNA NUEVA ESCALA DE VALORES














Desde el primer momento en que usted se suba a un Scorpio Ghia notará cómo su escala de valores va cambiando.

Conocerá el resultado de incorporar a un vehículo de esta categoría un equipamiento superior.

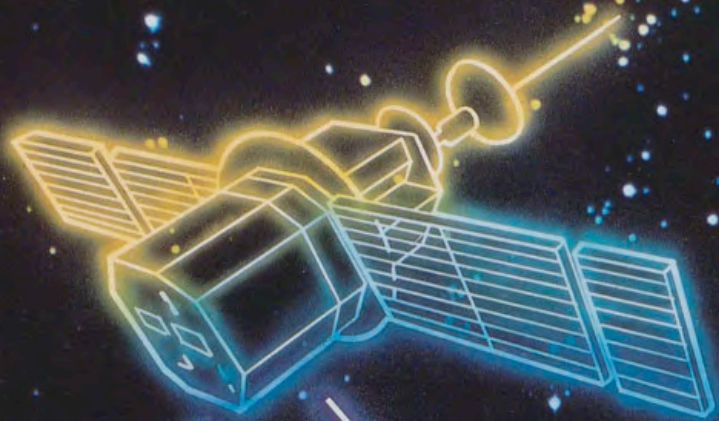
Déjese llevar por el más alto grado de confort y el más sofisticado equipamiento de serie.

Precio recomendado desde: 2.0i DOHC 3.443.000 Pts. / 2.9i V6 3.840.000 Pts.

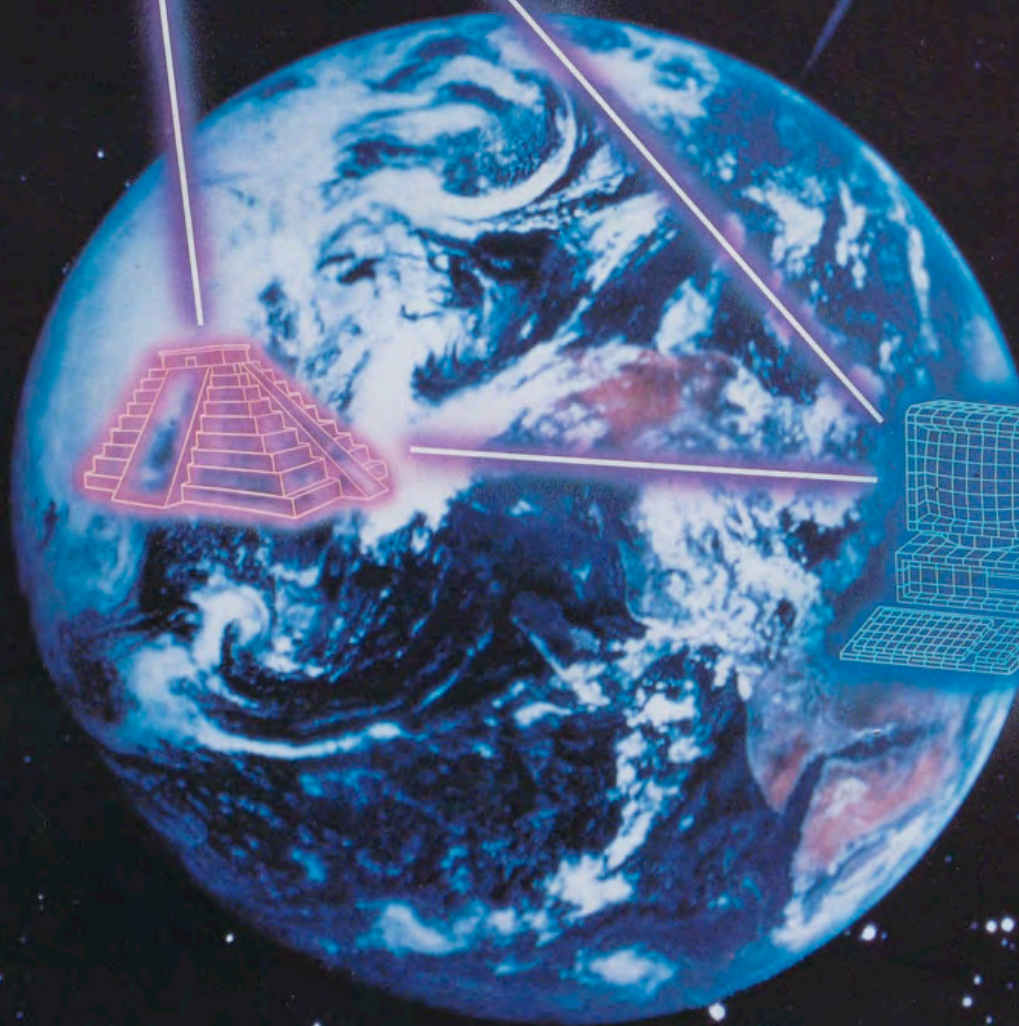
-  ABS.
-  Aire Acondicionado.
-  Dirección asistida de relación variable.
-  Llantas de aleación.
-  Columna de dirección ajustable en altura y distancia.
-  Elevalunas delanteros y traseros eléctricos.
-  Cierre centralizado de alta seguridad.
-  Ajuste eléctrico de asientos delanteros y traseros.
-  Radiocassette estéreo con 6 altavoces.
-  Ordenador de consumo.
-  Retrovisores exteriores con mando a distancia y térmicos.



Quinto Centenario todo un mundo de futuro.



Quinto Centenario le descubre todo un mundo de futuro. Un gran proyecto, promovido por España, en cuya órbita ya han comenzado a desarrollarse los más avanzados programas tecnológicos, científicos y culturales para impulsar el progreso de la comunidad Iberoamericana.



1492 - 1992

QUINTO CENTENARIO

Petromed
reunió a cuatro
Premios Nobel para
otorgar el
Premio Rey Jaime I
a la investigación



Petróleos del Mediterráneo, reunió a cuatro prestigiosos premios Nobel —Ochoa, Arber, Gajdusek y Jacob— para otorgar al científico Julio Rodríguez Villanueva el Premio Rey Jaime I de Investigación.

SU ALTEZA REAL EL PRINCIPE DE ASTURIAS, hizo entrega del galardón en un solemne acto celebrado en el Palacio de la Generalitat Valenciana



FUNDACION VALENCIANA
DE ESTUDIOS AVANZADOS



**EL PLACER DE CONDUCIR.
EL PLACER DE VIAJAR.**

GUIA BMW 1991. GASTRONOMIA Y TURISMO EN ESPAÑA.

En cada rincón de España hay algo que merece la pena ser disfrutado. BMW lo sabe bien y por eso le ofrece cada año un viaje a través de la gastronomía española, junto a los más pintorescos parajes y la riqueza de nuestro patrimonio cultural.

Un análisis objetivo y profesional que viene respaldado por la fiabilidad y el rigor característicos de la marca.

Un equipo de más de 40 expertos inspecciona los más destacados restaurantes de España para seleccionar sólo lo mejor. Desde la gastronomía lo-

cal a la alta cocina. Y, por supuesto, los más bellos entornos donde degustarlas.

Lleve siempre consigo la Guía BMW y disfrutará, allá donde vaya, de la otra cara del placer de conducir. El placer de viajar.



Guía BMW 1991. 10.241 direcciones de interés: 2.145 restaurantes, 1.184 hoteles y otras direcciones útiles, que incluyen museos, monumentos, centros de artesanía, compras gastronómicas, etc. Mapa de localización de los restaurantes más destacados.

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA
- 21 ESPADAS DEL SIGLO XVI EN LA REAL ARMERIA,
por Alfonso de Carlos.
En el siglo XVI se produce una transformación artística que se refleja en la construcción de armas blancas. En este estudio se realiza una descripción minuciosa de las espadas utilizadas para el combate o la guerra durante los reinados de Carlos I y su hijo Felipe II.
- 28 ISABEL II Y LA PINTURA DE HISTORIA,
por Carlos Reyero.
Durante el siglo XIX se produce un cambio de perspectiva en el encargo y coleccionismo de obras de arte, que adquieren un valor paralelo al de una sociedad en continua transformación. Las relaciones de Isabel II con la pintura y los pintores son muy estrechas, y a través de ellas puede seguirse un capítulo fundamental de la Historia.
- 37 TRATANTES Y PROVEEDORES DEL HOSPITAL DEL REY,
por Antonio Alonso Zimmerli.
El Hospital del Rey contó con un importante y elevado conjunto de rentas, fruto de su rico patrimonio, durante casi seiscientos años. Pero aunque su autonomía económica fue grande, tuvo que adquirir productos del exterior. Las actividades comerciales llegan a acaparar, con el paso del tiempo, la vida económica del Hospital, que se convierte, para muchos mercaderes, en una fuente segura de riqueza.
- 49 CODICES ILUMINADOS EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS,
por Joaquín Yarza Luaces.
El reciente descubrimiento de una colección de manuscritos celosamente guardados en el Monasterio de Las Huelgas ha permitido fundamentar ciertas hipótesis sobre el interés de la miniatura en Burgos y su entorno en la etapa de creación y consolidación del Monasterio.
- 57 LA TECHUMBRE DE LA CAPILLA MAYOR EN LA IGLESIA DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS,
por María Jesús Herrero Sanz.
La Capilla Mayor de la Iglesia posee la techumbre más rica y grandiosa de toda España. La autora de este estudio realiza un elaborado análisis estructural y estilístico de la misma.
- 65 «TRUJILLO DEL PERU» EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA,
por Daniel Restrepo Manrique.
Una de las obras más importantes de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid es la titulada «Trujillo del Perú», formada por nueve tomos de láminas que fueron enviadas por el Obispo de Trujillo a Carlos IV. Asimismo, en la Biblioteca Nacional de Colombia se encuentra un tomo de dibujos, cuidadosamente elaborados, de algunas de las láminas que aparecen en los mencionados volúmenes.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.



Empuñadura de la espada de Francisco Pizarro, con el pomo en atauja de oro, bastante desgastado.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos
Consejero-Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
Ramón Aguiló Munar, Luis Alcaide de la Rosa, J. Julio Feo Zarandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert, Agustín Rodríguez Sahagún y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Jesús Infante

Comité de Redacción:
Javier Bas Pascual, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Víctor Nieto Alcaide y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: **Begoña Mardones y Sol Semprún.**

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Diseño: **Nicolás Ortega**

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: **Francisco Rodríguez, Francisco Jesús Díaz y Antonio Ubeda Sánchez**

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL (Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXVIII. Núm. 107. Primer trimestre 1991. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00 28019 Madrid

NIPO: 006-91-004-9
Depósito legal: M. 11.160.—64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.





EDITORIAL

No responde este número de REALES SITIOS a una idea monográfica, como ha sucedido con alguno de sus predecesores y como acontecerá en diversos números futuros que venimos preparando hace meses.

Por el contrario, el presente número incluye trabajos con contenidos muy diversos, aunque dentro de la temática habitual de nuestra publicación.

La sección de "entrevistas" está dedicada a una larga conversación mantenida con el pintor Rafael Canogar, que recientemente ha cesado en el cargo de Consejero de esta Casa, después de una labor fecunda, que ha visto, como realización más importante, la iniciación de la Colección de Arte Contemporáneo del Patrimonio Nacional. Cuando Canogar nos despedía en la escalera de su estudio, cercano a la madrileña Plaza Mayor, nos decía afablemente: "¡Recuerdos a la Casa!", como queriendo manifestar que el Patrimonio seguía siendo su casa, con independencia de haber dejado el Consejo de Administración.

Alfonso de Carlos es un antiguo y habitual colaborador, especializado en temas castrenses, de heráldica y de simbología, que ahora nos habla de las espadas de la Armería en tiempos de Carlos V y Felipe II.

No se ha profundizado demasiado, salvo escasas aportaciones aisladas, alguna por cierto muy reciente, en la figura de Isabel II y su relación con el mundo del Arte. Carlos Reyero nos ilustra en estas páginas sobre el particular.

La faceta comercial que tuviera el Hospital del Rey de Burgos es estudiada y pormenorizada por Antonio Alonso Zimmerli, en un momento en el que el viejo Hospital se prepara para abrir sus puertas próximamente, si bien lo hará esta vez convertido en edificio universitario, esto es, en Facultad burgalesa de Derecho. En pocos meses, esta ilusión será realidad.

El artesonado mudéjar de Santa Clara en Tordesillas pasa por ser una de las mejores joyas españolas en su género. Recientemente restaurado dentro de una amplia campaña de actuación, cobra singular valor esta aportación de M.^a Jesús Herrero Sanz.

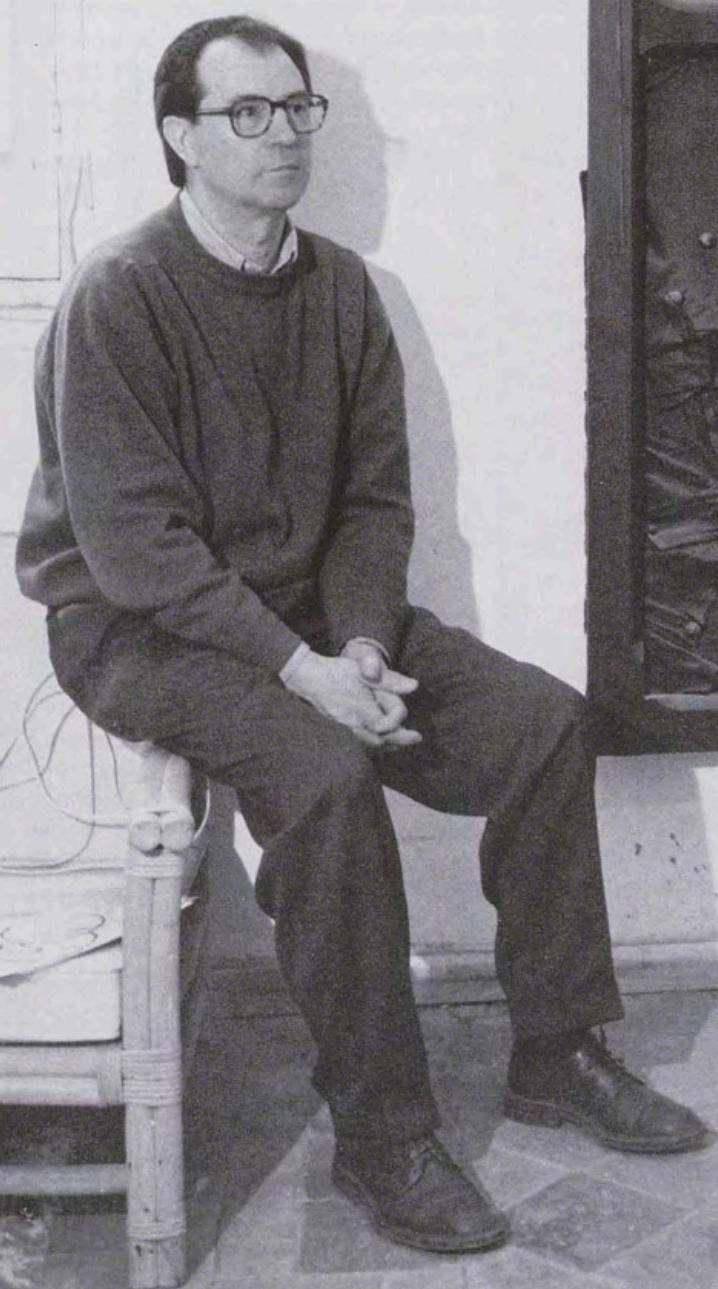
"Trujillo del Perú", obra soberbia que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, es la temática en torno a la cual gira la colaboración de Daniel Restrepo, en un intento de mantener, siempre que sea posible, la atención a la obra española en la querida América.

Finalmente, otro amigo de REALES SITIOS, el profesor Yarza Luaces, nos ofrece el artículo titulado "Códices iluminados en el Monasterio de Las Huelgas", tema que considera de su especialidad.

En efecto, el pasado año conversábamos con el profesor Yarza, y nos decía que, dentro del mundo del arte medieval, uno de los terrenos donde se encontraba más a su gusto era en el de la miniatura. Y así lo expuso en la entrevista que entonces publicamos.



Entrevista



RAFAEL CANOGAR
EL SENDERO
QUE SE BIFURCA

Habla Canogar despaciosamente, con voz quebrada, como refugiándose tras sus gafas en un gesto de cierta timidez, cuando en realidad tarda dos o tres minutos, no más, en romper esa primera sensación de lejanía para mostrarse como un cortés e interesantísimo conversador. Hace apenas cuatro meses que ha dejado su cargo en el Patrimonio Nacional, donde su principal aportación ha sido la puesta en marcha de la colección de Arte Contemporáneo español de nuestro Organismo. Pero dice que no es cosa suya, que es una labor de equipo, de todo el consejo directivo.

Estas son algunas de sus frases en el inicio de la charla:

... Claro, Feito y Genovés tenían que estar presentes...

... Arroyo es un pintor muy literario...

... ¡Pobre Sempere!, murió joven. No sé cómo pudo elegir esa casa de El Plantío con escaleras que ya no podía casi subir...

... Trabajó tanto en el Museo al Aire Libre de la Castellana...

... ¿Qué si me gustaría ser director del Museo del Prado? No, no, no creo que sirviera... Sí, ya sé que a Picasso le nombraron, pero no tomó posesión... Bueno, si lo pregunta por el reciente cese de Pérez Sánchez, diré que espero que pronto se calme la situación y pueda volver...

... El realismo americano tuvo su valor como tendencia, claro que sí, sucedió al abstracto y al pop-art, y se acercó mucho al hombre, con una visión como de cámara fotográfica...

... No, en el Arte no hay avances, hay tendencias, hay movimientos, hay renovaciones estéticas, pero las pinturas de Altamira en un último análisis son tan importantes como Goya.

Y una que repitió tres o cuatro veces:

... Yo como mejor me lo paso es pintando...

—En los comienzos de la biografía artística de Rafael Canogar se detecta una primera relación maestro-discípulo con una gran figura de la pintura española del siglo XX, que es don Daniel Vázquez Díaz. ¿Fue importante su influencia?

—Sí, lo fue. Pasé con él cinco importantes años y con él aprendí algo fundamental: la libertad frente a la obra de arte, la honestidad.



—¿Y desde el punto de vista académico?

—En este sentido, no tanto, pero porque él era muy poco academicista, era contrario a esa visión del arte. He abordado muchas veces este punto en conversaciones, entrevistas y reuniones, y siempre digo que tengo en mi obra un trasfondo estructural que pertenece al post-cubismo, y eso es algo que aprendí con Vázquez Díaz. De todos modos, mi personalidad y mi andadura pictórica comienzan cuando abandono su taller y entro en ese periodo abstracto conocido como el informalismo. Pero la base de este periodo la recibí sin duda de don Daniel.

—Cuando hablábamos de academicismo no nos referíamos al sentido puro del término, sino a lo que conlleva de disciplina el oficio de pintor, y en su caso, de pintor-pintor, más que de expresador...

—Aparte de que algunas personas podemos tener una mayor o menor facilidad para pintar, también me ha interesado mucho el oficio de pintor, y no solamente el aspecto especulativo y de investigación conceptual. El artista debe tener la capacidad técnica para poder realizar cualquier idea, por ello me he introducido resueltamente en aspectos puramente materiales que permiten pasar del campo pictórico al gráfico a través de técnicas como la serigrafía, la litografía, y tantas otras que permiten llegar al fondo de una determinada forma de expresión.

—¿Cómo se formó el grupo «El Paso»? ¿Quién fue el catalizador?

—El Grupo nació con la idea de Antonio Saura, que nos propuso su formación a un grupo de artistas que ya trabajábamos y exponíamos en Madrid. La galería de Fer-

nando Fe fue muy importante para el grupo de aquellos comienzos.

Yo era probablemente el miembro más joven, con 21 ó 22 años, pero el resto de artistas integrantes de aquel conjunto tenía ya su prestigio y resonancia. Con aquel motivo, Antonio Saura, desde París, y Manolo Millares, desde Canarias, se trasladaron a vivir a Madrid.

—También colaboró Viola...

—No, Viola se adhirió al grupo algo más tarde. Los primeros integrantes fuimos, a riesgo de olvidar alguno, Saura, Millares, el arquitecto Fernández Alba, Feito, Pablo Serrano, Juana Francés...

Viola y Chirino se incorporaron más tarde, hacia 1958, año en el que el grupo cuenta con la colaboración de Fernández del Amo, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo, que nos abrió dicho museo para determinadas actividades. Así fue posible inaugurar dos exposiciones tan importantes como «El Arte otro», y la del Museo de Arte Moderno de Nueva York, aquí en Madrid, y en cuyo montaje participó el grupo «El Paso».

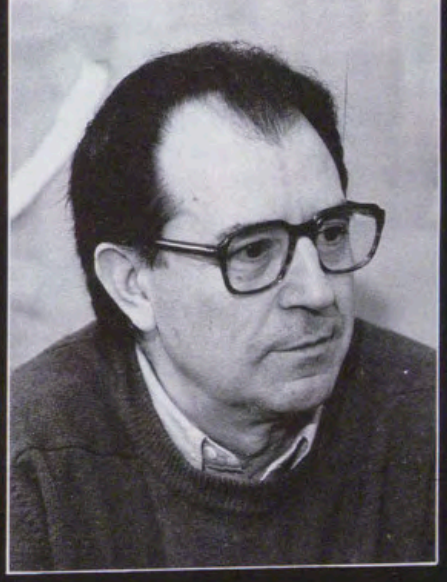
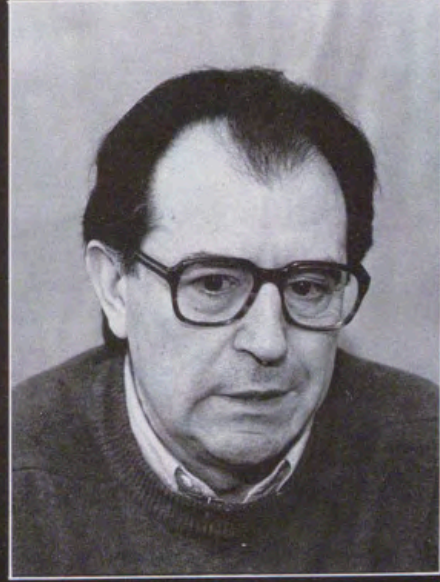
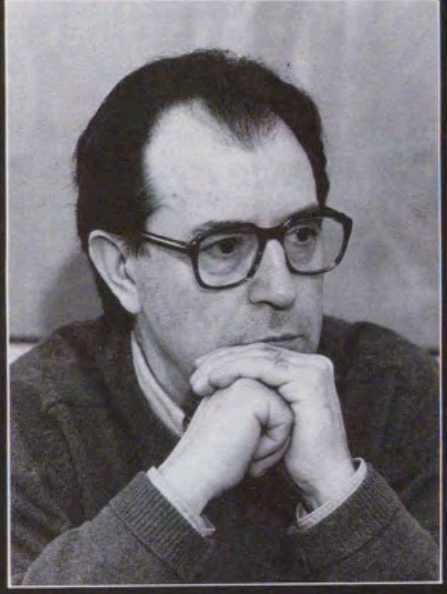
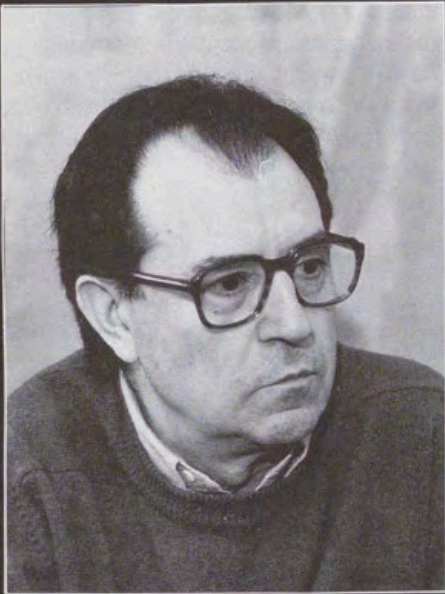
—Debió ser un gran impacto la colección del MOMA en el Madrid de 1958, ¿no?

—Fue una exposición importantísima, pero la vieron pocas personas. El sector social interesado en 1958 en ese tipo de arte era muy minoritario, pero en su ámbito fue todo un acontecimiento.

—Se ha dicho y escrito en muchas ocasiones que el verdadero conglomerante o elemento de unión del grupo «El Paso» era el inconformismo político, sin perjuicio de otras razones artísticas.

—Hubo varias causas, pero la más importante fue el deseo de renovación estética, y esa renovación estética tiene siempre muchos trasfondos; algunos, sin duda, de carácter político y social. No se puede dudar del hecho de que los defensores de un arte que pretendía ser nuevo y que quería conectar con las tendencias artísticas más contemporáneas y universales, estaban de lleno en ese trasfondo político y social de la libertad. En aquel entonces las galerías de arte, con sus exposiciones y sus reuniones, constituían auténticos reductos de gran libertad, de la que carecían otras actividades como el cine o la literatura, o al menos la poseían en menor grado.

—En su actividad pictórica se adivinan fácilmente dos apuestas: una por el abs-



tracto, y otra por caminos más formalistas, incluso abiertamente figurativos. ¿Ha sido fácil esta coexistencia, o ha sido a costa de sacrificios internos?

—Es una pregunta muy compleja y difícil de contestar en pocas palabras. Mi caso es el de un artista que ha intentado dejar testimonio del correr de su tiempo, del acontecer histórico en el que ha participado y ha vivido. Soy el tipo de artista en cuya obra influye mucho el entorno histórico. Hablo de períodos de tiempo relativamente largos, desde el informalismo de mis inicios, en los años cincuenta, pasando por una transformación posterior dictada por una necesidad ética de búsqueda de respuesta a situaciones sociales.

Quizá después del hermetismo que supone la abstracción, lo que yo buscaba era un encuentro más directo con el espectador, un encuentro a medio camino, con obras que, sin bajar el listón de la calidad, permitieran un diálogo más fácil y más abierto sobre los problemas del arte contemporáneo.

Yo no creo que la anterior etapa de abstracción fuera un mundo cerrado y subjetivo, pero tenía una cierta dificultad de entendimiento. De ello nació esa búsqueda de nuevos caminos de diálogo, pero con una sólida raíz ética.

—Era una forma de hacer más fácil el diálogo, a base de simplificar el lenguaje, ¿no?

—En cierto modo, sí, pero no sólo era eso. Había más cosas. El informalismo fue para mí una expresión muy espontánea, un grito de rebeldía muy directo de rompimiento con estéticas anteriores. Este estado anímico tan extremo y tan radical es muy difícil de mantener durante mucho tiempo. Se corre el peligro de caer en una pura retórica, sin ningún valor de aventura ni de búsqueda de formas nuevas, ni de autenticidad. Esto es lo que quizá explica mi evolución, o mi paso hacia la figuración.

—Al oír estas consideraciones sobre los motivos tan profundos de la pintura, se piensa en lo que la labor de la crítica pudiera tener de intrusismo, incluso de frivolidad.

—No, la crítica es necesaria y obligada, y yo la veo en dos funciones distintas según el público al que vaya dirigida. Existe el crítico de columna en la prensa diaria, cuya labor aclara el camino y proporciona pautas al espectador para ayudarlo en la compleja vida ciudadana, con tanta oferta dis-



par. Es decir, la crítica actúa ante el espectador medio arrojando una luz sobre los caminos del mundo del arte.

Otro grupo lo formarían los críticos especializados de las revistas de arte, que desarrollan una labor fundamental, porque el mundo artístico es enormemente complicado y con múltiples respuestas y aportaciones individuales. El crítico, en este caso, es el hombre capacitado profesionalmente para dar un sentido y armonizar esas diferentes aportaciones. Se trata casi de un trabajo de historiador y es imprescindible para el estudioso que se acerca a este mundo. Pero detrás de estos apuntes, lo que hay es una reflexión muy profunda sobre el papel fundamental de los medios de comunicación y su gran responsabilidad.

—Los canales del arte pasan, pues, por los medios de comunicación.

—Sin duda. También pasan por las galerías y por los museos, claro está, pero en los tres lugares la labor de orientación del crítico, aun a costa de algunos errores, es fundamental.

—Tiene Vd. decenas de premios, pero quizá habría que destacar aquel que consiguió hace ahora veinte años...

—Sí, el Gran Premio de la Bienal de São Paulo en 1971, pero los premios hay que dejarlos donde están. Son un reconocimiento a una labor, y por ello son siempre bien recibidos, pero no creo que tengan mayor trascendencia en el mundo del artista.

Los premios son atenciones hacia la obra de uno, pero no más.

—Un examen, si se quiere superficial, de su obra y del sentimiento de anonimato que la informa nos llevaría a pensar en un autor retirado, retraído, de cierto indivi-

dualismo. Y, sin embargo, su labor en puestos de carácter directivo o administrativo ha sido muy notable. Me refiero por ejemplo a su trabajo en la Junta Directiva de Bellas Artes o como Consejero del Patrimonio Nacional.

—La mejor labor que un artista o un creador puede hacer es dedicarse a su trabajo, en mi caso a pintar, que es para lo que realmente uno está capacitado y para lo que ha sido formado. Lo que más trascendencia puede tener para la sociedad es la propia obra específica del artista. Pero también es cierto que algunos nos hemos visto obligados a realizar una labor paralela, y esto viene dado por el hecho de que nuestro trabajo empezó en un momento muy difícil. En España en los años cincuenta apenas existía una estructura que permitiese el desarrollo del arte contemporáneo. Era un mal casi endémico, que hoy hemos olvidado, pero nuestras grandes figuras como Picasso, Juan Gris y Julio González tuvieron que buscar en París, décadas antes, lo que aquí no había. No existía esa plataforma de promoción, de reconocimiento y de ayuda a los artistas.

Nosotros en la década de los cincuenta tomamos la responsabilidad de intentar hacer esa labor, de formar esa estructura de galerías, crítica, museos... Este fue nuestro ideal de lucha y de trabajo, por lo que era frecuente desarrollar actividades paralelas en España, en Italia... Esto es lo que me llevó al Círculo de Bellas Artes, a la asesoría del Ministerio de Cultura, al Patronato del Museo de Arte Contemporáneo, o al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional.

Pero siempre he desempeñado estas funciones para ayudar a crear focos de interés hacia el arte. A algunos nos ha tocado en suerte realizar esta labor, a la cual me he sentido en cierto modo obligado, incluso con la convicción de estar robando un tiempo importante a mi obra pictórica.

—Desde su incorporación al Consejo del Patrimonio Nacional, este Organismo ha venido adquiriendo obra contemporánea, escultura, pero sobre todo pintura, que fue mostrada al público el verano de 1990 en una magnífica exposición en el Palau Solleric de Palma de Mallorca, inaugurada por SS.MM. los Reyes.

De hecho, la colección va en aumento y este año ya se han llevado a cabo nuevas adquisiciones. ¿Es difícil hacer la selección de obras que hay que comprar cada año?



—Creo que no lo es tanto. La colección ya es de una cierta importancia; lo difícil no ha sido la elección de los artistas, porque todos son conocidos y grandes figuras. Más laborioso ha sido seleccionar piezas de entre la obra disponible de cada uno de ellos, y algunos que todavía no figuran en la colección lo harán próximamente. Hay que pensar que la compra se realiza con arreglo a un presupuesto limitado.

Pero en fin, la aportación española a la pintura y a la escultura es formidable, y por tanto, hay donde escoger.

—¿No se ha quedado la escultura, hablo en general, un poco rezagada respecto de la pintura contemporánea?

—A mí parece que no. Lo que sucede es que el escultor tiene hándicaps, no así el pintor. El escultor maneja materiales muy caros, a veces grandes volúmenes, con problemas de transporte, y ello hace su actividad más compleja, y quizá esto explica que muchos escultores deriven hacia la pintura, por esa facilidad de realización, pero en general son dos canales de expresión relativamente próximos.

—Ese fenómeno no es infrecuente. Ahí están las esculturas de Antonio López García, o los formidables dibujos de Paco López, el escultor.

—Sí. Yo mismo he hecho escultura, pero siempre con la visión de pintor. Para mí la tercera dimensión fue una búsqueda expresiva. Pero, en fin, no es extraño poseer las dos facilidades y decantarse por una según las circunstancias, pero sin abandonar totalmente la otra.

—La generación heredera de ustedes, y que está constituida por jóvenes entre los treinta y los cuarenta años, ¿son ya valores sólidos, son algo más que promesas?

—Hay generaciones de artistas jóvenes con una enorme personalidad. En arte vamos muy deprisa, pero yo no sé si ellos se consideran herederos nuestros.

—Lo de «herederos» lo preguntábamos en sentido puramente cronológico, para dar continuidad temporal y evitar el bache, o el vacío...

—No, no hay bache. La generación de los años setenta que rompió con el informalismo tiene gran fuerza y valor artístico. Ahí están ya Barceló, Broto, Sicilia, Campano, y tantos otros... Pero en este punto yo destacaría un fenómeno curioso, y es



que estas generaciones recientes se solapan, es decir, tienen su espacio propio, pero conviven con generaciones anteriores en una superposición que enriquece el panorama artístico. Esta es una novedad que hace tres o cuatro décadas no tenía lugar, pues las generaciones tenían ciclos completos, inicio, cénit y caída, pero mucho más cerrados en sí.

Nosotros, en los años cincuenta y sesenta, formábamos parte de unas vanguardias que ocupaban unos espacios tan importantes que no permitían el nacimiento de otros movimientos, hasta que esos espacios estaban agotados o eran víctimas de un cierto cansancio.

En la década de los setenta, sin embargo, la crisis de las vanguardias hace posible la convivencia de muy diversas tendencias, tales como el realismo de Antoñito López, o las abstracciones o los reencuentros con el informalismo treinta años después.

—Precisamente Antonio López está trabajando ahora en el Palacio Real de Madrid, desde cuya fachada Oeste pinta un soberbio paisaje. Lleva ya algunos meses en ello...

—Sí, yo conozco ese proyecto, pero estará en sus inicios porque Antonio tiene un ritmo lento.

—Hay que producir con cierta rapidez, ¿no?

—No, no, cada uno tiene su ritmo. Cada artista es un universo, y para ser más coherente hay que llegar a conocerse lo mejor posible, y vivir más la realidad propia. Yo, por ejemplo, soy un artista de maduración conceptual algo lenta, pero de realización rápida.

—Hemos hablado al principio del com-

promiso personal de un artista con el medio político y social en el que se desenvuelve. Pero en su caso, al enfocarse este medio hacia formas democráticas, ¿no es como si le faltara tierra bajo los pies?

—Cualquiera que merezca el nombre de artista es persona comprometida con su tiempo. El compromiso puede, al menos aparentemente, ser doble: el de carácter político y social, que hemos tenido algunos en épocas pasadas frente a un sistema que deseábamos cambiar. Eso en primer lugar.

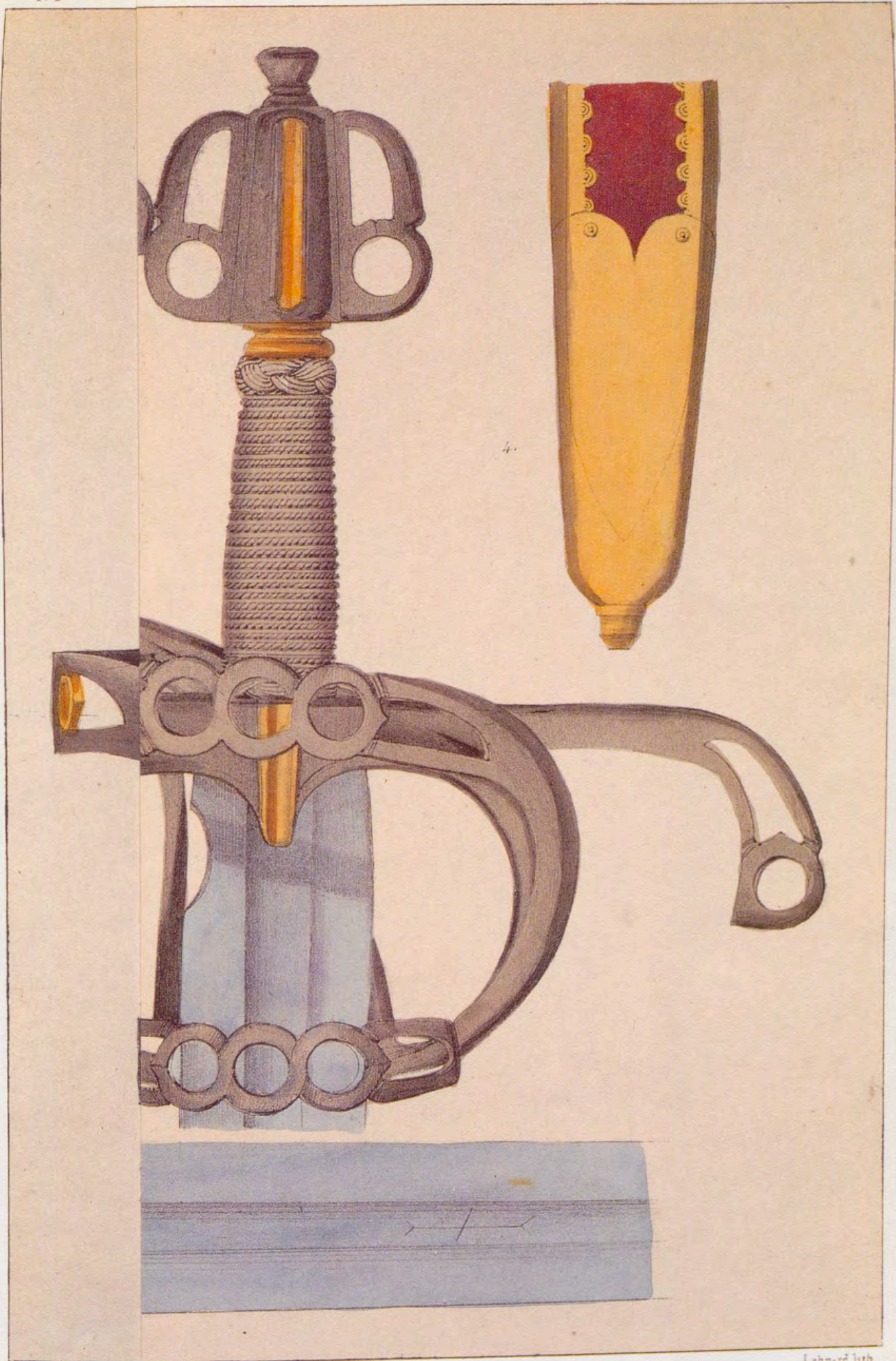
Pero hay un segundo compromiso con la estética de nuestro tiempo, y cuando ha desaparecido el primero, el político y social, inmediato y constatable, hay que dedicar nuestros esfuerzos al segundo, al compromiso estético, que es, si cabe, más importante que el primero. Es fundamental dar el primer paso para conseguir el segundo, porque el artista debe crecer y realizar su obra en un clima de libertad para poder aportar renovaciones estéticas.

—Sorprende el hecho, por cierto bastante frecuente, de que el artista, sea pintor, bailarín o literato, se asome poco a la sociedad por otros canales que no sean los normales de su obra. Por ejemplo, salvo algunas entrevistas en la prensa y una formidable en televisión hace trece o catorce años, de la mano de Joaquín Soler Serrano, en el programa «A fondo», la figura de Canogar se conduce casi exclusivamente a través de su obra, o a través de los medios especializados.

Sería bueno escuchar a un literato, a un coreógrafo y a un ceramista con más frecuencia y sobre todo con mayor difusión, ¿no?

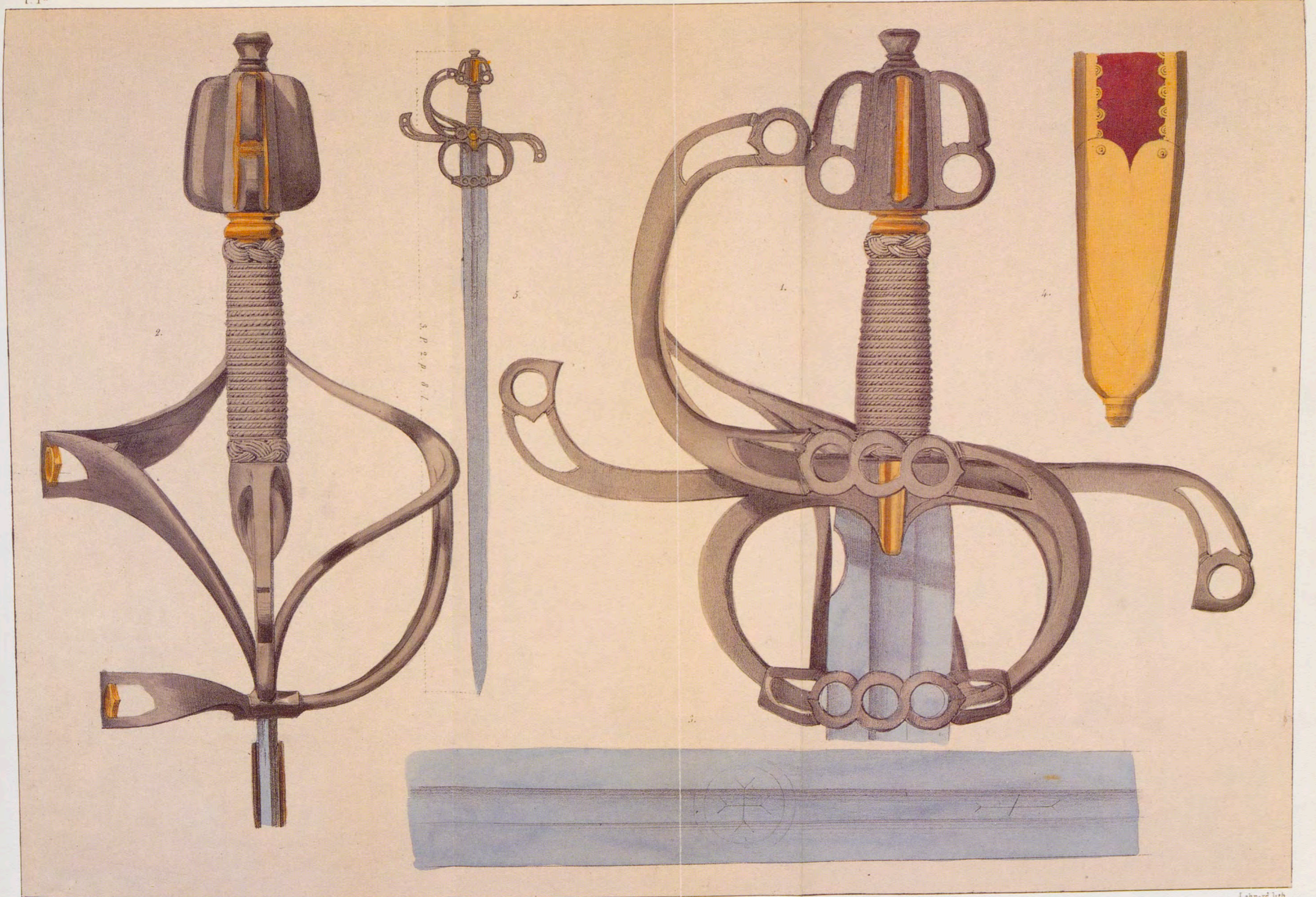
—Sí, efectivamente, hay artistas que tienen mucho que decir, aunque puede no ser mi caso. A mí me gusta más escuchar y leer que hablar. Pero como ya apuntaba antes, quizá esto es más una función de los medios de comunicación que de los propios artistas. Ahora bien, y por defenderme un poco, debo decir que lo que mejor sé hacer es pintar, y por ello necesito estar mucho tiempo a solas con mi obra. Si uno se multiplicase demasiado en otras actividades, supongo que la obra pictórica se resentiría.

Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO



G. Sensi del
Espada de lazo. U
coloreada a mano

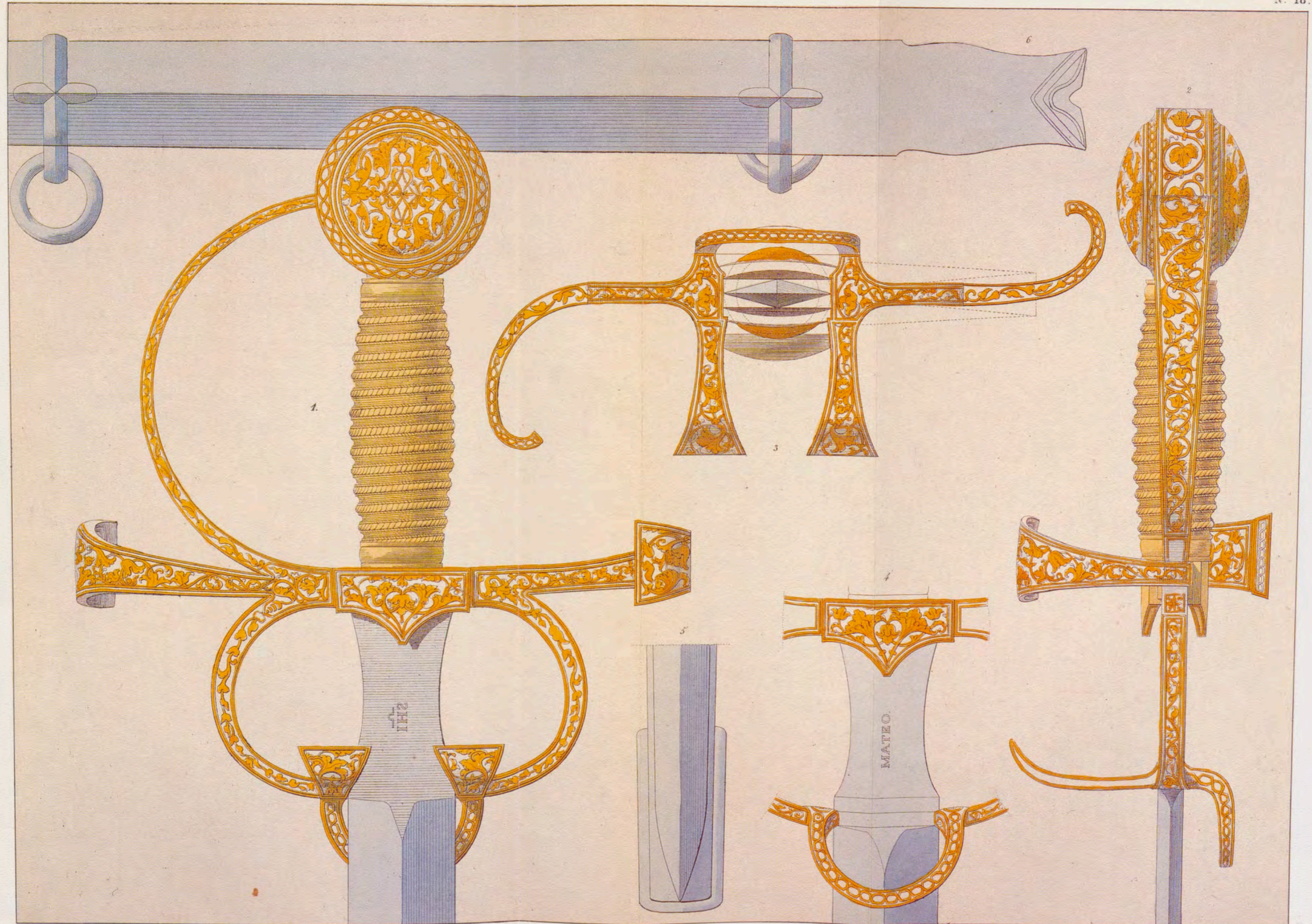
Lehnerd lith



G. Sensi del

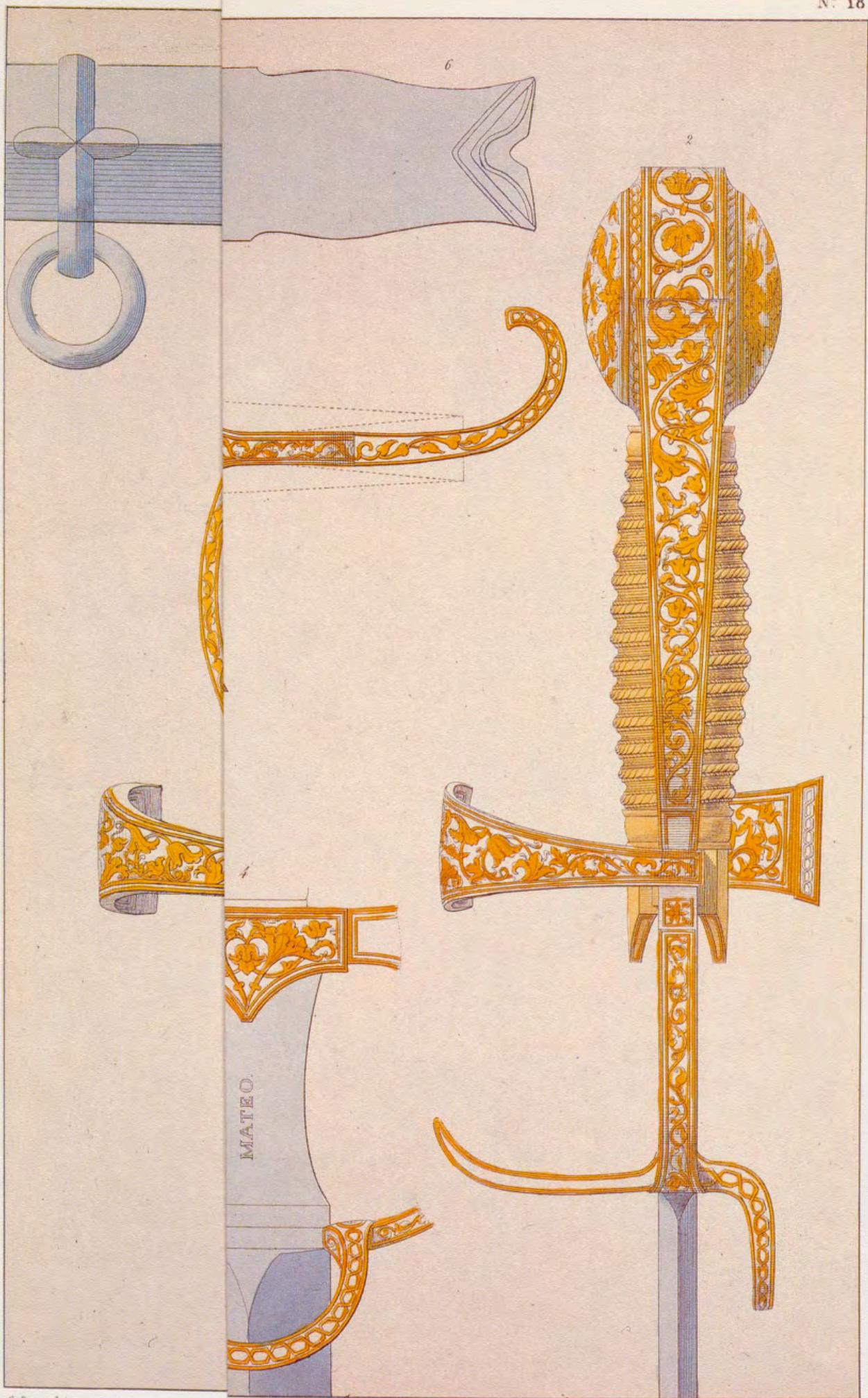
Espada de lazo. Ultimo tercio del siglo XVI. Litografía de Gaspar Sensi, coloreada a mano. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Lehnerd lith



Espada del conquistador del Perú Francisco Pizarro. Litografía de Gaspar Sensi, coloreada a mano. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

H. BOUTX. Sc.



G. Serrano del.

Espada del conquistador del
coloreada a mano. Biblioteca

H. Roux. Sc.

ESPADAS DEL SIGLO XVI EN LA REAL ARMERIA

Por Alfonso DE CARLOS

Las espadas y dagas de la Real Armería que analizaremos en este trabajo corresponden a los reinados de Carlos I y su hijo Felipe II; sus guarniciones están montadas generalmente sobre hojas de espaderos de Toledo como: Julián del Rey, Sebastián Hernández el Viejo, Silvestre Nieto, Miguel Cantero, Juanes el Viejo, Salvador de Avila, Lope de Aguado y Sarabal; algunas de ellas son de espaderos valencianos, como Mateo Duarte. No vamos a tratar aquí de las espadas de corte o imperiales, los estoques benditos, ni otras espadas de ceremonia, sino de las espadas de armas, las que se utilizaban para el combate o para la guerra; algunas de las que ya tratamos en nuestro trabajo sobre «Espadas Toledanas de la Real Armería. Siglos XVI y XVII», publicado en el número 39 de REALES SITIOS. Este artículo pretende ser el complemento de aquel.

Durante el siglo XVI se verificó una transformación artística que hubo de ejercer poderoso influjo en la construcción de las armas blancas. La espada llegó a ser el arma característica española, conservando merecido aprecio las famosas hojas de Toledo, y la daga contribuyó al desarrollo de la riqueza y

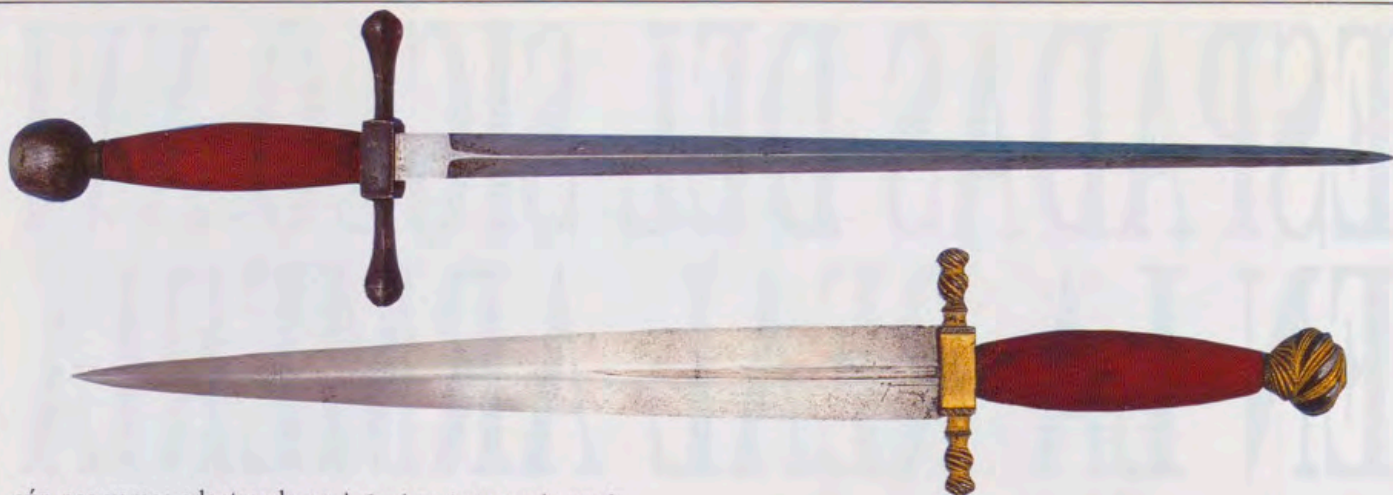
gusto desplegados en la construcción y ornato de las espadas, formando juego completo con ellas y preciada pareja del mismo estilo.

La espada española adquiere en el siglo XVI un carácter especial que da origen a la esgrima moderna. La cruz sencilla de la empuñadura se convierte en el característico «lazo» que dio nombre a las espadas del reinado de Carlos V (espadas del emperador o de lazo), aumentando las guardas y contraguarnidas que protegían la mano.

Las innovaciones fundamentales de la espada tenían lugar en la empuñadura y no en la hoja, ya que la preocupación fundamental en el siglo que tratamos consistía en la protección de la mano. Las empuñaduras de las espadas de lazo, se-



Empuñadura de la espada de Francisco Pizarro, con el pomo en atauja de oro, bastante desgastado.



gún nos vamos adentrando en el siglo XVI, adquieren una gran complejidad, evolucionando hasta mediados del siglo XVII, momento en el que la empuñadura ya se encuentra configurada plenamente dentro de la forma de lazo.

Así como la empuñadura o guarnición tiene por objeto proteger la mano —su cometido es, por tanto, defensivo—, la hoja servía para los ataques y paradas de la esgrima, cometido ofensivo. A medida que se transforma la esgrima de corte en la de punta las hojas se van estrechando y alargando. No obstante, las hojas anchas siguen conviviendo y se alternan con las estrechas durante todo el siglo XVI. En las espadas que

La daga, junto con la espada, fabricadas a juego desde principios del siglo XVI, constituían los aderezos defensivos y ofensivos del caballero.

tratamos aquí su anchura máxima —en el tercio fuerte, junto al recazo— llega a los 60 mm, y en la más estrecha a los 20 mm. La longitud de la hoja se acerca al metro y a veces sobrepasa esta medida, aunque la mayoría rondan los 90 cm.

En el siglo XVI los aceros templados por los espaderos toledanos ponían su ley en Europa y aumentaban los timbres de gloria nacionales con la conquista del Nuevo Mundo, de tal forma que hubo pocos puntos en el globo donde no llegara la reputación de las «toledanas» famosas por su temple y excelente calidad.

Para evitar los defectos en

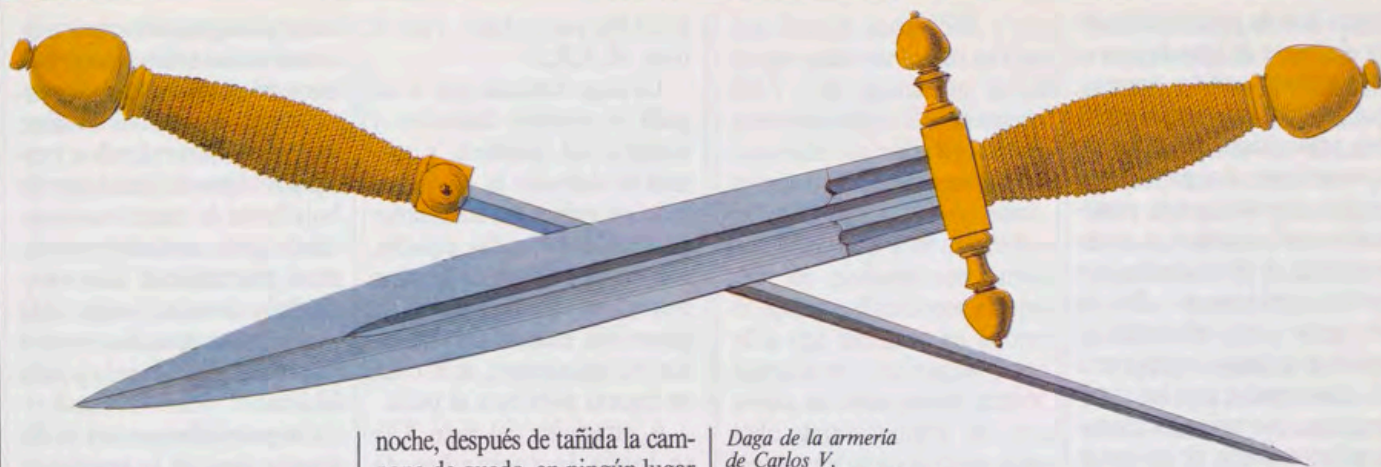
las hojas, las Ordenanzas de Espaderos de Sevilla de 1526 advertían lo siguiente: «ninguno no sea osado de picar pelo a espada ni guarnecella sin ser visto por el alcalde y veedor». El «picar pelo» a espada consistía en esconder el pelo, defecto que había sacado una hoja de espada al temprarla.

La verdadera firma del espadero era su marca o punzón, que normalmente estampaba en el recazo, aunque a veces la colocaba en la espiga, por lo que no se puede ver hasta que se desmonta la espada. La evolución de la espada sólo se puede detectar en la empuñadura y de ningún modo en la hoja, ya que las innovaciones funda-

Una de las espadas más antiguas del reinado de Carlos I. Tiene guarnición de acero dorado, con cruz de brazos rectos, remates y pomo elíptico.



Se conservan tres espadas de la armería de Carlos V, con guarnición de hierro dorado, en cruz y de forma sigmoidea.



mentales del arma se operaban en la guarnición, puesto que la preocupación fundamental de los esgrimidores consistía en la protección de la mano.

En la Novísima Recopilación el Emperador manda, en 1523, que: «cada uno en nuestros reinos y señoríos pueda traer una espada y un puñal, excepto los nuevamente convertidos del reino de Granada». Un año después ordena observar el capítulo de Cortes por el que se permitía el uso de puñal y espada en estos reinos. Y finalmente en 1525: «Que persona alguna no pueda traer las armas contenidas en la dicha ley de

noche, después de tañida la campana de queda, en ningún lugar que sea, la cual se tañe después de dadas las diez horas de la noche».

Espadas y dagas

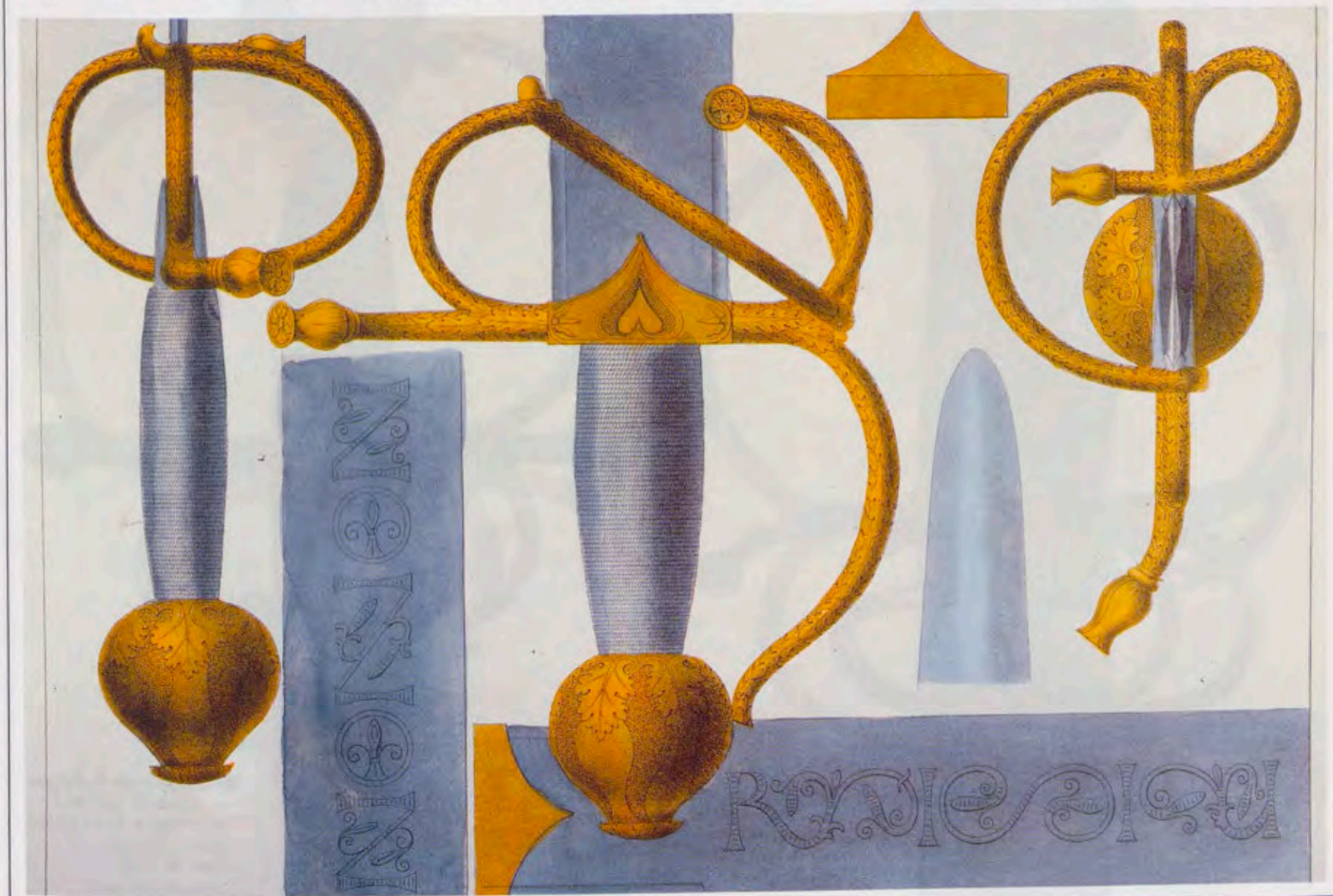
De principios del siglo XVI y de hoja de seis mesas, recazo rebajado y canal estrecho es la espada más antigua, a nuestro juicio, del reinado de Carlos I, de las que se pueden contemplar hoy en día en la Real Armería de Madrid. Su guarnición es de acero dorado en forma de cruz de brazos rectos, con remates y pomo elípticos y facetados; tiene dos patillas o

Daga de la armería de Carlos V, con guarnición de hierro, cruciforme, con el pomo y remates aovados. Litografía de G. Sensi. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

brazos de la empuñadura al recazo y dos puentes o anillos, uno grande exterior y otro pequeño interior.

Existen tres espadas de armas muy similares, procedentes, las dos primeras, de la armería del Emperador Carlos V, de acuerdo con el «Inventario Iluminado» que se completa con la «Relación de Valladolid»; una de ellas tiene hoja de cuatro mesas, acanalada desde la espiga al centro, y lleva la inscripción: «IOANNES ME FECIT», que pudiera corresponder al espadero Juanes el Viejo, de Toledo. La guarnición de

Espada del primer tercio del siglo XVI. Obra del espadero toledano Salvador de Avila. Litografía de Gaspar Sensi, coloreada a mano. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



hierro dorado y cincelado es de las de forma de cruz de brazos torcidos en sentido opuesto, que adoptan una forma sigmoidea, ensanchándose por los extremos; llevan dos patillas con pitones al recazo y una pontezuela o anillo interior; el pomo es circular, de dos fachadas, con estriás concéntricas. En la «Relación de Valladolid» se señala que había veinticuatro de estas espadas con hojas valencianas, que tenían las correspondientes dagas, de las que se conservan hoy en día ocho en la Armería.

De la misma forma y origen que la anterior es la espada de seis mesas, acanalada desde la espiga hasta el centro, donde se encuentra la marca de armero desconocido. De hoja rígida de cuatro mesas, con el recazo muy reforzado y escotado por ambos cantos, es la otra espada de armas que lleva grabado a cincel el nombre del célebre espadero de Carlos V, «Salvador de Avila» (que trabajó en Toledo hasta su muerte

Empuñadura de la espada-estoque, con guarnición de lazo de hierro, acerado blanco, que usó Hernán Cortés durante su estancia en Méjico (1519-1540).

en 1539), por un lado, y por el otro, «S.A.R.».

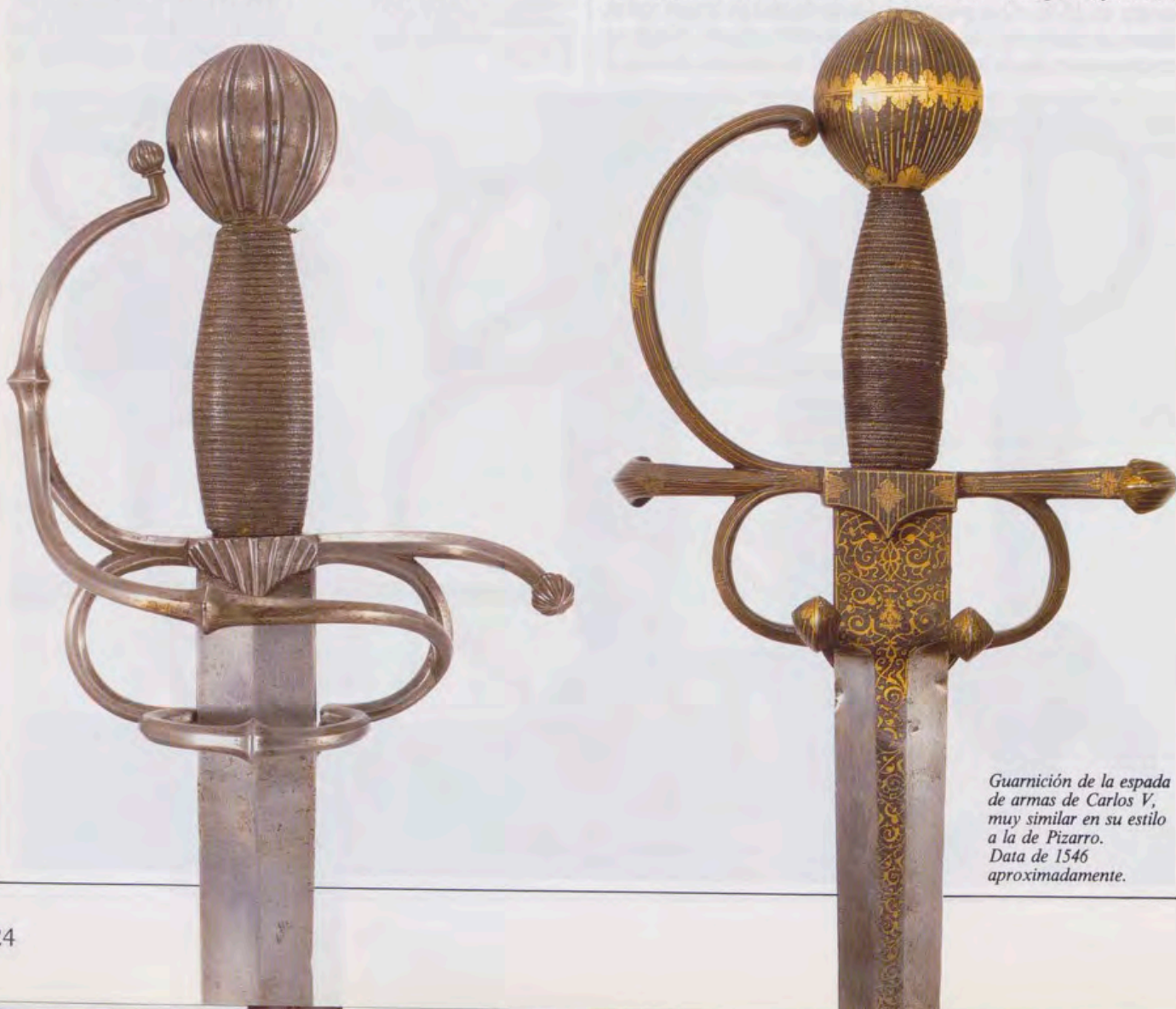
La daga formaba con la espada el aderezo defensivo y ofensivo del caballero, y además de defender la mano paraba los golpes del adversario. Las dagas, como las espadas, sólo en contados casos llevaban marcas en la empuñadura o guarnición, estando situadas entonces, casi siempre, en la cruz, en lugares próximos al puño.

A principios del siglo XVI se inicia la costumbre de «ayudar» a la espada con una daga, que se maneja con la mano izquierda y que generalmente hace juego con la espada, que se empuña con la mano derecha.

Los tres tipos de dagas de esta época, que se pueden contemplar hoy en día en la Real Armería de Madrid, pertenecen a la armería del Emperador Carlos V, y todas son de forma cruciforme en su empuñadura. Las ocho dagas de armas de la primera mitad del siglo XVI tienen hojas lisas en forma de

lanza y sus guarniciones son de hierro dorado, de cruz de brazos rectos, cuadrados por el centro y esféricos por los remates; sus pomos son redondos y estriados. Una de las dagas de hoja fuerte de cuatro mesas, estriada hasta cerca de la punta, tiene guarnición de hierro torneado y dorado, y cruz recta con remates aovados como el pomo, y el puño de seda y plata hiladas.

La guarnición que hoy en día lleva la hoja de la espada del siglo XIII, denominada «lobera» de San Fernando, corresponde al siglo XVI, que fue cuando se cometió la «herejía» de aplicar a una hoja del siglo XIII una empuñadura del XVI, limando los filos del «nuevo» recazo. Esta guarnición, que pertenece al primer tercio del siglo XVI, es obra del célebre espadero de Toledo, Salvador de Avila († en 1539), que colocó su marca, la «S», en el escudo de la empuñadura; y es de hierro dorado y cincelado con guardamano al pomo y un solo



Guarnición de la espada de armas de Carlos V, muy similar en su estilo a la de Pizarro. Data de 1546 aproximadamente.

gavilán vuelto hacia afuera, así como dos patillas enlazadas con un puente o guarda. El pomo esférico tiene forma de granada y el puño de madera conserva descolorido el terciopelo de que iba forrado.

Dos ejemplares de gran importancia histórica, al haber sido utilizados por dos de nuestros más importantes conquistadores, se pueden ver hoy en la Real Armería de Madrid. Se trata de la espada-estoque que usó Hernán Cortés durante sus años en Méjico (1519-1540), con guarnición de lazo de hierro acerado blanco, que lleva un gavilán vuelto hacia la hoja, guardamano al pomo y un rama- l o guarda de derecha, así como dos patillas y dos puentes al recazo. El pomo es elíptico estriado, con hoja, de cuatro mesas o de sección romboidal, que lleva la marca del «perrillo», del famoso espadero español Julián del Rey, el «moro de Zaragoza». La otra es la espada del conquistador del Perú, Francisco Pizarro,

Empuñadura de una espada española del siglo XVI, de lazo de hierro dorado con gavilán vuelto hacia la hoja y el otro de guardamano al pomo.

que data de hacia 1530, y que tal vez pudo ser regalo de Carlos V. Su guarnición es de acero pavonado. Está ricamente decorada con hojas y grecas de ataujía de oro, bastante desgastadas, sobre todo las del pomo, que es circular y de dos fachadas; los gavilanes son curvos en opuestas direcciones, con patillas que terminan en pitones ligeramente inclinados hacia arriba, así como puente interior, todo damasquinado en oro, siendo por tanto la típica guarnición de ataujía toledana en estilo florentino: oro y plata. La hoja es de seis mesas con recazo recortado por ambos lados.

Espada de armas del Emperador Carlos V, de bella y fuerte hoja de seis mesas, con arabescos desgastados de ataujía de oro que la decoraban desde el recazo hasta la punta. Se trata de un ejemplar, seguramente milanés, que data de hacia 1546, muy parecido en su estilo a la espada de Pizarro. La guarnición es de acero la-

brado de ataujía de oro y plata, a rayas verticales menudas, alternando con hojas de acanto, que se compone de arriaz de brazos torcidos en dirección opuesta, con dos patillas y pitones al recazo y guardamano al pomo, así como una pontezuela interior. El pomo es elíptico con facetas; el puño está revestido de seda y plata.

Espada española del siglo XVI, de hoja de seis mesas con recazo recortado y canal desde la espiga al centro, rellena de cobre por ambos lados. Su guarnición es de las de lazo de hierro dorado con un gavilán vuelto hacia la hoja, y el otro subiéndose del guardamano al pomo; ambos terminan en volutas; de la cruz salen dos patillas o brazos de la empuñadura, que bajan al recazo y se unen a una guarda o puente de derecha; el pomo es almendrado con ranura en el canto.

Del Emperador Carlos V es la espada de armas con hoja de cuatro mesas hasta la punta que tiene guarnición de lazo de



La espada que el Emperador llevó a su retiro de Yuste es de lazo de hierro barnizado de negro, con dos patillas y puente de recazo.

hierro, barnizado de negro con dos patillas y un «puente» o guarda que baja al recazo; el arriaz torcido por el gavlán de parada y por el otro, el de guarda, se prolonga como guardamano, al pomo; que es circular, de dos fachadas convexas con una ranura en el canto. Esta espada, que tiene una daga compañera, fue la que Carlos V llevó a su retiro del Monasterio de Yuste. Es del año 1556. La daga compañera de ésta, única que llevó el Emperador a Yuste, tiene hoja fuerte de cuatro mesas y grueso recazo; su guarnición es de hierro, barnizada de negro, con la cruz de brazos vueltos en direcciones opuestas y pomo en forma de lenteja estriado por el canto.

Reinado de Felipe II

La Novísima Recopilación recoge tres pragmáticas de Felipe II sobre armas blancas, la más antigua de ellas, de 1558, dice: «Que ninguna persona de cualquier calidad y condición que sea no sea osado de traer

ni traya espadas, verdugos, ni estoques de más de cinco quartas de vara de cuchilla en largo». En 1564 vuelve a insistir prohibiendo el uso de estas armas demasiado largas, y dos años después: «Que ninguna persona... no pueda traer ni traiga daga ni puñal, si no fuere trayendo espada juntamente».

Para Felipe II precisamente, el espadero toledano Miguel Cantero forjó en 1564 una hoja de espada con filos biselados y una ranura honda en cada orilla de la canal, que llega hasta la punta; y por cada uno de los lados de ésta las inscripciones en latín: «REGIS·PHILIPUS·ANI 1564» y «OPPUS·LAUDAN·ARTIFICEN».

De la segunda mitad del siglo XVI es una hermosa espada española de ancha hoja de seis mesas y punta recortada, con dos canales por cada lado en el tercio fuerte, y en ellos grabada la siguiente inscripción: «GREGORIO DE ARRIETA - IN DOMINO CONFIDO - LVPVS AGVADO - EN SAN

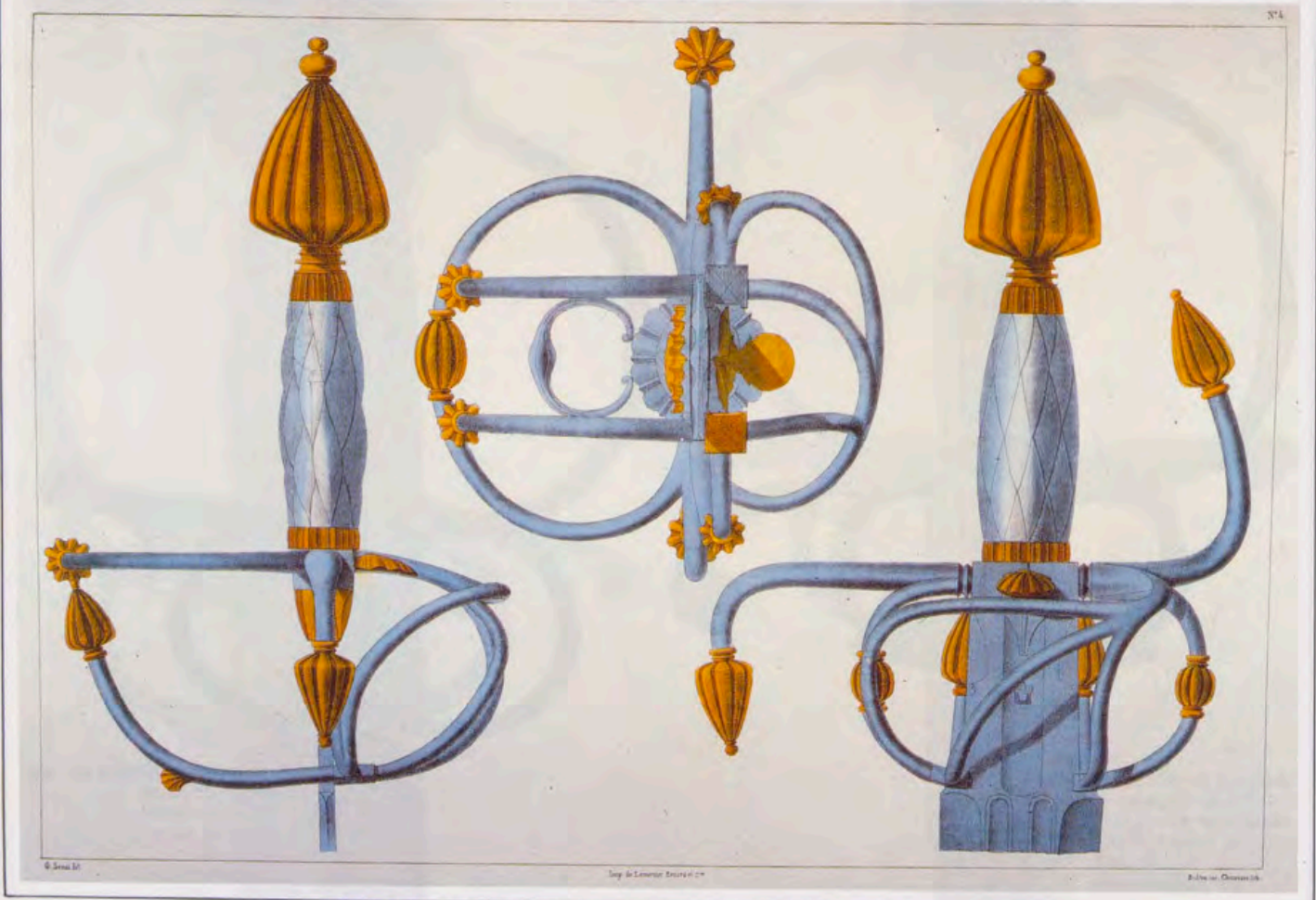
Daga compañera de la espada que eligió Carlos V para su retiro de Yuste con hoja fuerte de cuatro mesas y grueso recazo.



Espada de lazo de hierro acerado blanco. Segunda mitad del siglo XVI. Litografía de Gaspar Sensi, coloreada a mano. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

CLEMENTE». En el recazo lleva otra canal con el año 1567. La guarnición es de lazo de hierro acerado blanco, con pomo y remates piramidales, estriados y dorados, y gavilanes torcidos en direcciones opuestas; puente, dos patillas al recazo y cinco guardas para izquierda y derecha; estas dos últimas enlazadas por una anilla abierta. En la cara interior del escudo presenta un pitón giratorio en forma de concha, destinado a servir de apoyo al dedo pulgar. El puño va revestido de alambre de plata, labrado en losanges entre dos abrazaderas estriadas.

Del estilo de la anterior, pero a su vez distinta, es la espada atribuida a don Diego Hurtado de Mendoza, el historiador de la guerra de Granada (1503-1575), con guarnición de lazo de hierro plateado y grabado de fines del siglo XVI, que se compone de siete guardas a la izquierda y derecha, dos patillas al recazo y gavlán torcido hacia la hoja, con botones estriados en medio de las guardas, y en



los extremos, a semejanza del pomo, que es elíptico; por tener una anchura máxima de 60 mm en el tercio fuerte es una de las espadas con hoja más ancha de esta época.

En la Real Armería de Madrid se conservan hoy cuatro espadas con el característico trabajo español de los pomos formados por dos o cuatro cuerpos en ángulo recto, perforados con agujeros cilíndricos o dibujo irregular. La más famosa de estas espadas perteneció a Pedro Méndez de Avilés, el conquistador de La Florida, que murió en 1574; posee una hermosa y ancha hoja toledana de campo llano y filos biselados, y una canal y dos estrías en el tercio fuerte, en el que lleva escrito el nombre del espadero: «SEBASTIAN HERNANDEZ», y en el recazo, que es escotado, la marca del famoso espadero toledano, Hernández el Viejo. La guarnición es de las denominadas de lazo, con gavilanes torcidos, aplanados y calados por los extremos; tiene siete guardas para derecha e izquierda y dos patillas al recazo; el pomo es cónico, con dos resaltes a modo de eslabones perforados.

Otra de las espadas de estas características presenta en el primer tercio, o tercio fuerte, tres canales perforadas y la inscripción: «DE SEBASTIAN HERNANDEZ TOLEDANO». En el recazo, que es escotado y labrado por los cantos, está repetida la marca de Hernández el Viejo que trabajaba en el último tercio del siglo XVI. La guarnición de lazo de hierro dorado es muy parecida a la de la espada de Pedro Méndez de Avilés. La siguiente espada de este grupo lleva en la hoja una canal desde la espiga al segundo tercio, entre varios adornos toscamente burilados en época posterior, y la inscripción: «GARCIA DE PAREDES - MIS OBRAS POR TESTIGO». La guarnición, que no debe de ser la suya primitiva, es de acero blanco y de forma análoga a la del conquistador de La Florida. La última de estas espadas es de fines del si-

glo XVI y principios del XVII, con guarnición igual a la de Menéndez de Avilés, pero pavonada en azul, con los cantos dorados. La hoja estrecha de cuatro mesas y canal corta lleva grabado el nombre del espadero: «DE SILBESTRE NIETO, EN TOLEDO».

Tres hojas de espadas toledanas cierran este recorrido por las espadas del siglo XVI de la Real Armería; una de ellas, de seis mesas, presenta, en su canal corta, el nombre de «SARABAL», que, según Francisco Santiago Palomares (año 1762), era un famoso espadero toledano de mediados del siglo XVI; precisamente en el Inventario de la Real Armería de 1569 figura una espada de Sarabal, propiedad del Príncipe Carlos, hijo de Felipe II. La otra, también de seis mesas y canal corta, lleva el nombre de «SEBASTIAN HERNANDEZ» (el Viejo). Y finalmente, la última de ellas, también de seis mesas y canal profunda, lleva la inscripción «DE IONES EN TOLEDO», seguramente Juanes el Viejo.



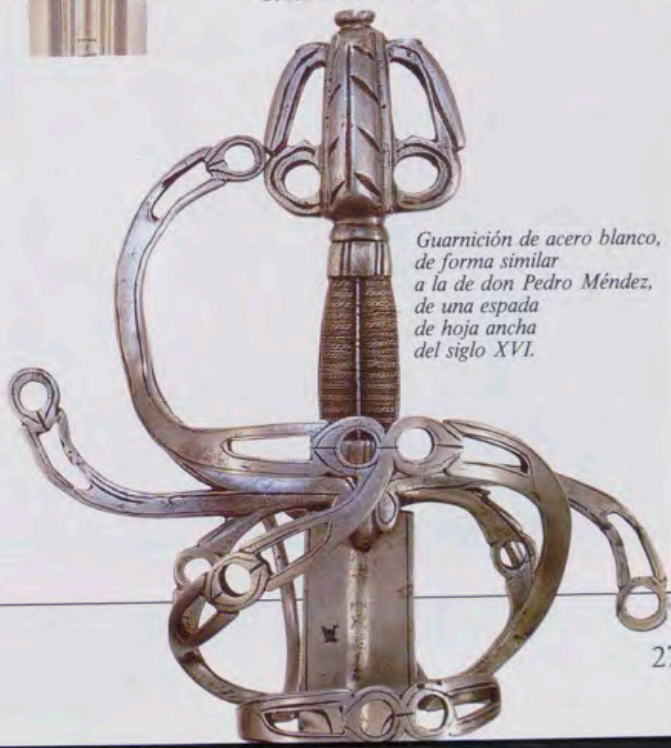
Espada atribuida a don Diego Hurtado de Mendoza (1503-1576).



Reverso de la espada del conquistador de la Florida don Pedro Méndez de Avilés (fallecido en 1574) con hoja del espadero toledano Sebastián Hernández.



Muy similar a la de Méndez de Avilés, con tres canales perforadas en el primer tercio de la hoja.



Guarnición de acero blanco, de forma similar a la de don Pedro Méndez, de una espada de hoja ancha del siglo XVI.

ISABEL II Y LA PINTURA DE HISTORIA

Por CARLOS REYERO

A lo largo del siglo XIX se produce un cambio de perspectiva en el problema del encargo y coleccionismo de obras de arte, de forma paralela al nuevo sentido que éstas tienen para una sociedad que está transformándose profundamente. Sería simplista reducir el papel sustitutivo de la Iglesia por el Estado, de la aristocracia de sangre por la burguesía adinerada, por hablar de lugares comunes, a un mero cambio de poder en las cúpulas artísticas: por qué y para qué estos nuevos clientes se

interesan por el arte no tiene, la mayoría de las veces, nada que ver con el interés de patronos y mecenas del pasado. Ni probablemente la obra de arte sea ya lo mismo de forma definitiva. Ni la del presente ni la del pasado.

Como todas las transformaciones históricas que tienen lugar en el siglo XIX, la del encargo y coleccionismo se produce, paradójicamente, justificándose en la lectura contemporánea de aspectos pretéritos, con el fin de dar validez a una actuación que nada tiene que ver con la historia.

Boda de Adalberto
de Baviera y María Amalia de Sajonia,
de José Galofre.
Sala de Recuerdos
del Palacio de Riofrío.



Ello hace creer que los problemas están conectados, cuando no lo están siempre, o no de la misma manera por lo menos. En el encargo y el coleccionismo —como en las referencias estilísticas que se localizan en las obras de arte— hay una descontextualización de los elementos que las determinaron en el tiempo y en el espacio, que se dirigían a fines que en el pasado se generaban de modo ininterrumpido desde el inicio del proceso creador. La culpa de todo la tiene la apreciación estética.

En esta encrucijada, la Corona, como institución que pervive del Antiguo Régimen, pero con misiones específicamente nuevas, resulta un patrón artístico en el que convergen todas las contradicciones del pasado, cuando se mantienen fuera de tiempo, junto a las posibilidades de un mercado artístico moderno, moduladas en función de una aureola de regia exquisitez que no siempre se posee.

Los veinticinco años del reinado personal de Isabel II, entre 1843 y 1868, son el período de tiempo más extenso en que permanece un Jefe del Estado en el poder a lo largo del siglo XIX, circunstancia que, teniendo en cuenta los vaivenes de la institución, como de toda la vida política española del siglo, habrá que aceptar que resulta una paradójica —aunque precaria— continuidad, lo que ha servido para hablar de «era isabelina» y extender así el calificativo a todas las manifestaciones culturales, incluidas las artísticas, en aras de encontrar un término nacionalista que equiparase las etapas con las vividas en Francia —segundo Imperio— o Reino Unido —era victoriana—. No creo que, aparte de las siempre justificables facilidades impositivas para aceptar la denominación del monarca reinante, para aplicarlo a una época, puedan rastrearse tantas coordenadas que unifiquen la España isabelina como las que se encuentran en los citados períodos de nuestros vecinos. De todos modos, hay una incuestionable: la propia Reina.

El primer pintor de cámara durante los primeros años del reinado de Isabel II es Vicente López¹. Este hecho explica no sólo algunas de las preferencias estéticas de la Corona, sino la pervivencia del atemperado barroquismo académico de la pintura española hasta bien entrado el siglo XIX, del que los supuestos adalides del neoclasicismo español —José de Madrazo, Juan Antonio de Ribera, José Aparicio— no se liberan la mayoría de las veces. Su hijo Bernardo López y Antonio Gómez Cros —herederos directos del valenciano— siguen exhibiendo entre sus méritos la condición de pintores de cámara. Hasta 1857 no es elevado a la condición de primer pintor de cámara Federico de Madrazo —sucesor de su padre, que lo había sido

después de la muerte de López— aunque, desde el mismo año de la muerte de Vicente, formaba parte de la esfera de artistas palaciegos². Ello pone de relieve una vez más el carácter retardatorio que la Corona manifiesta desde un punto de vista estilístico. El encumbramiento definitivo de Federico de Madrazo en la Corte se produce cuando tiene más de cuarenta años y ha retratado a una buena parte de la sociedad madrileña de su tiempo. Existe, por lo tanto, en el caso de los dos más importantes pintores —Vicente López y Federico de Madrazo— un evidente desfase entre los favores reales y el reconocimiento social que les precede, que, cuando tiene lugar, es asimismo bastante poco renovador si lo comparamos con lo que se estaba pintando al mismo tiempo fuera de nuestras fronteras.

Las relaciones de Isabel II con la pintura y con los pintores son, como puede suponerse, estrechas. A través de ellas puede seguirse un capítulo fundamental de nues-

tro siglo XIX. La referida mención a los pintores de cámara es sólo el marco más amplio sobre el que profesionalmente se fundamentan dichas relaciones, pues cabe imaginar en ellos un ascendente sobre la voluntad regia, pero les trasciende con mucho, lo mismo que le sucede a su posible intervención en los encargos y adquisiciones de la Corona, que alcanza a todo tipo de géneros y artistas. La pintura de historia, por su condición preeminente y por su frecuente utilización ideológica, nos ofrece una posibilidad excepcional para ser estudiada en relación con todos estos problemas.

ENCARGOS

En marzo de 1848, Isabel II adquiere seis óleos de Jenaro Pérez Villaamil, encargados previamente, después de haber sido tasados por José de Madrazo y Vicente López³, uno de ellos, *Alvar Fañez de Minaya después de la conquista de*

Los sueños de Calpurnia, de Luis Álvarez Catara. Real Sitio de Aranjuez.



El suspiro del moro, de Joaquín Espalter. Real Sitio de Aranjuez.



Cuenca, está tratado, como ya se ha señalado, «con una concepción global paisajista que enmarca la anécdota histórica»⁴, lo mismo que varias pinturas de Brugada, también conservadas en el Patrimonio Nacional⁵, por lo que escapan al género que ahora nos ocupa. A través del diario *La Epoca* sabemos que Francisco de Paula Van Halen tenía expuesto en su estudio el lienzo *La rendición de Granada* que «había sido hecho por encargo del Rey, a cuyo cuarto estaba destinado»⁶. Aunque, en este caso, la noticia no es una presunción del artista, pues el pintor había presentado el boceto al comitente antes de su matrimonio, en septiembre de 1846, bajo cuya protección seguiría vinculado a la Corte, tales noticias forman parte del servicio de propaganda de los artistas que, como bien se sabe, utilizan la prensa para darse a conocer. Por otra parte, nada mejor podía garantizar su calidad que «anunciarse» como «proveedor de la Real Casa»⁷. Así, por ejemplo, en el documento conservado en el Archivo del Palacio Real sobre el pago de 70.000 reales a Francisco de Mendoza por «el cuadro que representa el momento en que la Reyna Doña Isabel la Católica admite las proposiciones de Cristóbal Colón para el descubrimiento del Nuevo Mundo» se especifica que el pintor, al reclamar el dinero, «decía haber pintado de orden de S.M. la Reyna»⁸.

Uno de los pintores de cámara de Isabel II, que acceden al cargo al amparo del omnipresente Vicente López, es el también valenciano Antonio Gómez Cros. «El 1.º de Enero de 1853 se remitió una cuenta importando 40.000 reales, valor del cuadro pintado por dicho Gómez que representa la Batalla de Pavía y por R.O. de 13 de marzo del mismo año se mandó librar la citada cantidad a favor de Gómez»⁹. Antonio Gómez Cros pinta también para la reina la *Batalla de Otumba*, realizado simultáneamente, pues así se hace saber a Palacio el 28 de octubre de 1852¹⁰, pero, a diferencia del antes citado, tiene problemas con su pago, según se desprende de un escrito dirigido a Intendencia el 10 de noviembre de 1854¹¹. Posteriormente, el 27 de junio de 1855, el pintor vuelve a dirigirse a Palacio para que le permitan hacer fotografías de los cuadros pintados¹².

El 24 de mayo de 1853 se le pagan 51.000 reales a Francisco Cerdá «por un cuadro que ha ejecutado de orden de S.M., el cuadro representa la entrega que hace la Reina Doña Isabel la Católica a Boabdil del hijo de éste dejado en rehén hasta verificada la entrada de los cristianos en Granada»¹³.

El 21 de enero de 1854 se libran 120.000 reales a José Galofre¹⁴ «por valor de un cuadro que ha pintado por encargo de S.M. y representa a Isabel la Católica firmando las segundas capitulaciones de Gra-

nada»¹⁵. Respecto a este cuadro y a otro del mismo autor, también en Palacio —los Desposorios de la Infanta Amelia con el Príncipe de Baviera—, es curiosa la instancia que el pintor dirige en 1875 reclamando, al cabo del tiempo, mayor consideración para su obra cuando las reticencias sobre el reinado isabelino se suponen asumidas por la historia¹⁶. El cuadro de Galofre sobre el episodio de la guerra granadina y la conquista del Nuevo Mundo figuró en la Exposición Universal de París de 1855, cuya autorización se concede al mismo tiempo que para otros cuadros de historia y pinturas variadas, hasta un total de trece. Entre éstos figura *El suspiro del moro* de Joaquín Espalter que, según Osorio, fue pintado por encargo del rey consorte Francisco de Asís, lo mismo que el titulado *La primera entrevista de Colón con los indios*, del mismo autor, que se presume formaría pareja¹⁷.

ADQUISICIONES

Antes de que la Corte tomase la decisión de adelantar en noviembre de 1843 la mayoría de edad de la reina, Van Halen envía a Palacio su cuadro sobre *La proclamación de Isabel la Católica en Segovia*, por el que recibe 6.000 reales, cantidad bastante escasa si se compara con otras recibidas



Episodio de la Conquista de Málaga, de Rafael Tejeo.
Palacio Real de Madrid.



Don Rodrigo Calderón conducido al Cadalso, de Carlos Luis de Ribera. Palacio Real de Madrid.

por sus contemporáneos, aunque es cierto que se trata de un ofrecimiento particular, hecho que vuelve a repetirse en 1847 con *La batalla de los siete condes*. Entonces no consigue sino 12.000 reales que, aún siendo el doble, sigue resultando una cantidad inferior a la de otros cuadros adquiridos por la misma época¹⁸. Así, el año siguiente, José de Madrazo tasa en 22.000 reales *La defensa de Tarifa* de José Utrera: aunque se trataba de un cuadro famoso por la prensa, y la inesperada muerte del pintor conmovió a los hombres de su tiempo, no parece que la diferencia económica revele mucha mayor calidad¹⁹.

En 1846 y 1847 llegan a Isabel II dos cuadros de historia de los dos pintores cortesanos más importantes de su tiempo, tasados en la misma cantidad, 30.000 reales. Se trata de *Don Rodrigo Calderón conducido al cadalso*, pintado por Carlos Luis de Ribera²⁰, y de *Godofredo de Bouillon* de Federico de Madrazo²¹, ambos pintados en París.

En los primeros años de la década de los cincuenta se adquieren un buen número de cuadros de historia; entre otros, debió comprarse el *Colón ante los Reyes Católicos* de Lino García que, fechado en 1852, forma parte de las colecciones del Patrimonio Nacional²², y los de Tomás Palos, sobre los que hasta ahora existía una con-

fusión: *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca*, por el que el pintor recibe 13.000 reales de vellón el 14 de septiembre de 1852, aunque había pedido 20.000²³; *La batalla de Alcoraz*, «tasado en cinco mil reales por los dos primeros pintores de cámara» el 13 de diciembre de 1855²⁴; y el *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca*, cuya tasación se solicita al director del Real Museo de Pinturas el 29 de diciembre de 1857²⁵.

Por las diferencias existentes entre las fechas y los títulos que indican los documentos, es obvio que se trata de tres cuadros distintos, pero la inmediatez de los acontecimientos representados y la localización de uno sólo de los cuadros me llevó a identificarlos, cuando en realidad no es así. Tomás Palos forma parte de los artistas que «ceden» sus obras a Su Majestad, provocando el consiguiente trasiego de peticiones económicas, lo mismo que Van Halen. Este continúa también su política de ofrecimientos, alguno, como el de *La batalla de las Navas de Tolosa*, presentado al Rey en 1852, tal vez no llegara nunca al Patrimonio de la Corona²⁶. Otros sí consta que fueron adquiridos: en 1855 se pagan 7.000 reales por *La entrada de Isabel I en campo cristiano* y 5.000 por *El combate de Garcilaso o triunfo del Ave María*²⁷. También solicita que le sea comprado su

Boabdil en la batalla de Lucena, que figuró en la Exposición Nacional de 1856, al precio de 5.000 reales con marco dorado, cantidad escasa para la fecha, que la Tesorería rechaza²⁸.

En la relación de cuadros autorizados para ser enviados a París con motivo de la Exposición Universal de 1855 figura el de Rafael Tejeo, *Episodio de la conquista de Málaga*, pintura que no era reciente, pues había figurado ya en la Exposición de la Academia de San Fernando de 1839²⁹. En este sentido, algunos cuadros de historia de las exposiciones nacionales serán adquiridos por la Corona, convirtiéndose la institución en un cliente particular, aunque es difícil aventurar que fuese sólo uno más, ya que los artistas tenderían presumiblemente a identificar la Monarquía con el Gobierno y con el Estado. Se ha señalado ya el caso de Van Halen, que coincide con el comienzo de las Nacionales en 1856. De la exposición de 1858 pasa a las colecciones reales *La muerte del príncipe don Carlos* de Antonio Gisbert³⁰. En la Nacional de 1860 Isabel II adquiere los cuadros de Eusebio Valldeperas, *Isabel I visitando a los heridos de Loja*; Francisco Sans, *Libertad e Independencia. Cádiz, 1812*, y Víctor Manzano, *Los Reyes Católicos administrando justicia*. Los tres artistas dejan el precio «a su soberana voluntad» y final-

mente se pagan 60.000 reales a Sans, 50.000 a Manzano y 30.000 a Valldeperas³¹.

En la Nacional de 1862 la Reina adquiere otro cuadro de Eusebio Valldeperas, *La toma de Loja por Fernando el Católico*, y uno de Benito Mercadé, *Carlos V en Yuste*³². En esa misma exposición había figurado *Los sueños de Calpurnia* de Luis

Godofredo de Bouillón,
de Federico Madrazo.
Reales Alcázares de Sevilla.



Alvarez Catalá, que el pintor había solicitado sacar del Real Palacio el 11 de septiembre de 1862 para exhibirlo. El 12 de marzo de 1863 se habían librado «10.000 reales de vellón por el tercer plazo de igual suma a buena cuenta de los cuarenta mil reales de vellón en que ha sido tasado su cuadro»³³.

De la Exposición Nacional de 1864 pasan a Palacio varios cuadros. El más importante es, sin duda, *La batalla de Bailén* de Casado del Alisal, que se unió posteriormente a los fondos de pintura del siglo XIX del Museo del Prado³⁴. Continúa la adquisición de cuadros de Eusebio Valldeperas: en esta ocasión *Vasco Núñez de Balboa tomando posesión del mar del Sur*,

que «se ha dignado S.M. elegir» y por el cual el pintor pide 30.000 reales el 24 de marzo de 1865³⁵. También se compran *La primera entrevista entre Isabel y Fernando* de Francisco Díaz Carreño y *Los últimos días de Carlos V* de José María Herrero, por los que se libran 15.000 reales por cada uno el 8 de abril de 1865³⁶.

ISABEL II EN LOS ACONTECIMIENTOS CONTEMPORANEOS

Es difícil asegurar que cualquier representación de asunto histórico contemporáneo tuviese un carácter de pintura de

historia. Al menos no lo tenía en el mismo sentido que la que evocaba sucesos del pasado. Por eso no se ha hecho mención de las obras encargadas a Joaquín Sigüenza sobre la llegada de las tropas vencedoras de Marruecos a Madrid que siguen en el Palacio Real, aunque desde nuestra perspectiva admitamos su inclusión dentro del género sin mayores problemas. Más complicado es discernir sobre otros sucesos del reinado isabelino: unos, porque la presencia de personajes históricos es tan irrelevante que roza lo costumbrista; otros, porque se refieren a sucesos de la vida privada en los que los individuos posan como si fuesen a ser retratados. Entre estos últimos están, por ejemplo, el ya citado de *la Boda de Adalberto de Baviera y María Amalia de Sajonia* que pintó Galofre³⁷ y las diversas presentaciones o bautizos de infantes, Isabel, Alfonso, y los de sus primas, una futura condesa de París y otra reina de España, Mercedes, hijas de Luisa Fernanda, cuadros pintados por Benjumea³⁸, autor de escenas de parecido tono como *Los reyes Isabel II y Francisco de Asís adorando el Lignum Crucis en el patio de Reyes del Escorial*³⁹.

Este tema, que pone de relieve la piedad de la reina, es más significativo ideológicamente por su intención en ese sentido. Hay otro en el Museo Municipal de Madrid que representa a *La reina Isabel II y su esposo visitando el monumento de Jueves Santo en la iglesia de Santa María*³⁹, pintado por Ramón Soldevila, que también incide sobre esos aspectos píos. Pero más propagandísticos, desde el mismo punto de vista, son los que pintan José Roldán y Eduardo Cano, porque aluden —como en el caso de su antepasada Isabel la Católica— al cuidado de pobres y enfermos: el primero se titula *Isabel II besando la mano del pobre más antiguo del Hospital de la Caridad de Sevilla*⁴⁰; el de Cano, *Isabel II visitando enfermos*⁴¹.

Mientras el período isabelino es pródigo en acontecimientos políticos de distinta relevancia, las pinturas de este carácter en las que aparece la reina son escasas: de su minoría de edad el cuadro más célebre es el *La reina María Cristina revisando las tropas*, de Fortuny⁴², alusivo a las guerras carlistas, pintura en la que los valores narrativos son menores frente a la calidad pictórica del lienzo. La proclamación cuenta con varias imágenes pictóricas, tal vez porque el Ayuntamiento de Madrid convocó un concurso público en 1844 en el cual fue premiado el boceto de José Castelar y Perea⁴³.

La presencia de la reina en actos públicos es constante como representación de la más alta magistratura del Estado. De sus viajes hay constancia pictórica, generalmente de

una entidad menor⁴⁴. Mayor calidad tienen las pinturas que evocan actos concretos: Bernardo López pintó el muy conocido cuadro de la *Coronación de Quintana*⁴⁵, auténtica galería de celebridades contemporáneas y exaltación culta de la Monarquía. Isabel II está presente también en la puesta en marcha de algunas de las actividades socioeconómicas propias del siglo que los pintores encuentran dignas de ser perpetuadas en el lienzo: Genaro Pérez Villaamil ya había representado a su madre en la *Inauguración del ferrocarril de Langreo*⁴⁶, aunque, dada la visión global de la pintura, no se reconoce a la reina, como tampoco en *La inauguración de la traida de aguas a Madrid* de Eugenio Lucas⁴⁷, tema que también pinta José Carol, comprado por Palacio el 8 de mayo de 1857 en 4.000 reales⁴⁸.

rales de la nación tuvieran parecidas intenciones. Esta íntima relación pasado-presente queda puesta de manifiesto a través de los siguientes conceptos:

La legitimidad sucesoria

Esta idea —como casi todas las restantes— está fortalecida, sobre todo, por el paralelismo constante que se establece entre los reinados de Isabel la Católica e Isabel II, cuya explicación última es la justificación de una mujer en el trono. José Güell y Renté escribe que «nubes y nieblas se agrupan, es cierto, alrededor del trono de la joven Isabel, pero más densa oscuridad cubrió al país en los primeros años de la ilustre predecesora de su nombre»⁴⁹. De forma más explícita se dice que ambas fueron «educadas al lado de su madre santa-

mente mientras la Corte hervía en intrigas» y ambas proclamadas sucesoras en vida de quien a la sazón ostentaba la Corona, una por su padre, otra por su hermano Alfonso⁵⁰. Este es el pasaje que pinta Van Halen. Pero hay más cuadros que recogen parecidas inquietudes: Tomás Palos pinta el *Juramento tomado por Sancho Ramírez a sus dos hijos* cuando se hallaba moribundo en el cerco de Huesca; y *La batalla de los siete condes* también es una defensa heroica del infante heredero por don García, defensa que sin duda se vio reflejada en las vicisitudes pasadas en palacio por las niñas Isabel y Luisa.

El matrimonio como cuestión de Estado

Güell escribe respecto a Isabel la Católica que «todos intrigaban por su casamiento (...); pero doña Isabel tenía fijos sus ojos en el infante don Fernando, su primo (...). Así como doña Isabel I pensó que el casamiento con su primo le salvaría de grandes compromisos (...), se decidió doña Isabel II a unir su mano a la de su primo el infante Don Francisco de Asís, joven militar, virtuoso y sin pretensiones ningunas a su real mano; (...) sin que su corazón tuviera otro sentimiento que el de patriotismo y amistad por su noble primo»⁵¹. Díaz Carreño pinta *La primera entrevista entre los Reyes Católicos*.

La unidad de España bajo la Corona

También aquí se establece un paralelismo con el reinado de los Reyes Católicos al comparar la política matrimonial y guerrera de aquellos con la unificación constitucional y la división provincial y administrativa y «lo que faltaba para coronar la obra, acaba de hacerlo hoy su descendiente con sus leyes y la inauguración de los ferrocarriles»⁵². Son numerosos los cuadros que se han citado en relación con la guerra de Granada, varios protagonizados por la Reina, casi siempre asociados a la religión —leyenda del Ave María, entrada en campo cristiano—, aunque el argumento de la unidad de España se busca también en otros periodos históricos, como la batalla de las Navas de Tolosa.

El imperialismo triunfalista español

Es una de las más crudas paradojas del reinado. Ante la imposibilidad de encontrar un Colón en el siglo XIX, Güell escribe: «si no ha tenido la suerte esta noble y buena reina de que un marino extranjero haya venido a ofrecerle el descubrimiento de un nuevo mundo, si hubiera llegado cualquiera a su trono con esa pretensión u otra grande y civilizadora, de seguro que no hubiera pasado los trabajos de Colón antes de ver



ISABEL II Y EL USO DE LA PINTURA DE HISTORIA

El problema más interesante que plantean las pinturas de historia es su utilización ideológica en relación con los vaivenes políticos del siglo. Uno de los lugares comunes sobre el que tanto los contemporáneos como los historiadores posteriores vuelven una y otra vez es el paralelismo de los episodios del reinado isabelino con otros de la historia. Esta cuestión trasciende con mucho a las pinturas aquí reseñadas, pero parece fundamental puntualizarla desde la específica dimensión personal de la reina, con independencia de que el propio gobierno y determinadas esferas sociocultu-

Colón ante los Reyes Católicos, de Lino García. Cuartel General del Ejército del Aire.



protegida y amparada su colosal empresa (...). Doña Isabel ha subsanado en parte el error lamentable con que sus predecesores miraron la cuestión de los pueblos conquistados, reconociendo su independencia y admitiendo los representantes de la mayor parte de esas repúblicas con una consideración y bondad infinitas»⁵³. Hay varios cuadros relativos no sólo al período de los Reyes Católicos, sino al de los sucesivos conquistadores que, en ocasiones, trasciende el marco americano, como la batalla de Pavía. Ese mismo triunfalismo llega hasta los tiempos modernos con los temas de la guerra de Marruecos.

La vinculación del liberalismo a la independencia y a la Corona

Es una de las preocupaciones más obsesivas de la ideología progresista en aras de justificarse a sí misma en relación con lo que pudieran parecer ideales conservadores. Pero tampoco es ajena a ellas la propia institución monárquica, que está precisamente protegida por los liberales. La Corona adquiere *La rendición de Bailén de Casado*, que es una triunfal proclama de independencia, pero escasamente comprometida, a diferencia del cuadro de Sans, que tiene más de arenga popular en la que participa hasta el clero y que significativamente se titula *Libertad e Independencia. Cádiz, 1812*. Tampoco faltan, en relación con el habitual paralelismo histórico, conexiones con los Reyes Católicos y su reforma de la administración de justicia. Cuando Víctor Manzano expone su cuadro de *Los Reyes Católicos administrando justicia*, un crítico dice: «Esa monarquía democrática de los Reyes Católicos, esa honrosa excepción en la cronología de nuestros monarcas, ese celo por el bien público (...)

Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca, de Tomás Palos. Cuartel General del Ejército del Aire.

Los últimos días de Carlos V, de José María Herrer. Cuartel General del Ejército del Aire.



que dejaba formular peticiones al monarca, ha sido expresada por el señor Manzano»⁵⁴.

De la emotividad al pintoresquismo de la historia

Además de los valores ideológicos señalados y de los derivados de la admiración que la pintura de historia pueda producir como obra de arte, estos cuadros encierran una dimensión sentimental que procede del atractivo general que el Romanticismo siente hacia la historia, no sólo desde un prisma positivista, acrecentado con el siglo, sino únicamente pintoresco. Por encima de los paralelismos históricos entre *Isabel la Católica visitando a los heridos de Loja* e *Isabel II visitando al enfermo más antiguo del Hospital de la Caridad de Sevilla* existe la condición humana de los personajes históricos que se pone de relieve a través del sentimiento. Este factor cuenta de manera más o menos relevante en muchas pinturas, desde *La presentación de Juan de Austria a Carlos V* hasta *La defensa de Tarifa*, aunque aquí sea de una crueldad irremediable. A veces la historia proporciona anécdotas cuya representación está en lo insólito de la actitud de sus protagonistas más que en los elementos heroicos o patrióticos de las mismas: nos asombra el orgullo de don Rodrigo en la horca y nos conmueven sin triunfalismo —como acaso al rey Francisco— las lágrimas que derrama Boabdil al contemplar por última vez Granada, lágrimas que seguramente el Rey no repitió en su exilio.

NOTAS

¹ MORALES Y MARÍN, J. L.: *Vicente López*, Zaragoza, 1980, pág. 38.

² GONZÁLEZ LÓPEZ, C.: *Federico de Madrazo y Kuntz*,

Barcelona, 1981, págs. 63 y ss. Desde el 19 de agosto de 1850 es segundo pintor de cámara.

³ ARIAS ANGLÉS, J. E.: *J. Pérez Villamil*, La Coruña, 1980, págs. 10 y 14-95; ID.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil*, Madrid, 1886, pág. 135.

⁴ ARIAS ANGLÉS, J. E.: «Los orígenes del "fenómeno" de la pintura de historia del siglo XIX en España», *Academia*, 1986, n.º 62, pág. 206.

⁵ ARIAS ANGLÉS, J. E.: «Antonio Brugada, pintor de la mar», *REALES SITIOS*, n.º 61, 1979, pág. 49.

⁶ MAÑAS CANO, C., y ARIAS ANGLÉS, J. E.: «El pintor Van Halen en el Patrimonio Nacional (Su vida y su obra)», *REALES SITIOS*, n.º 64, 1980, pág. 25.

⁷ A este respecto debo manifestar mis dudas en el sentido de que la reina Isabel II encargase a Carlos Luis de Ribera el cuadro de *La rendición de Granada* (Burgos, Catedral). La noticia de prensa dice escuetamente: «Ha sido recibido por Su Majestad Isabel II el pintor de historia D. Carlos Luis de Ribera, que le ha mostrado el boceto de un cuadro que se titula *Dos de enero de 1492*» (*La Nación*, febrero de 1853), lo que debe interpretarse como un ofrecimiento más que como un encargo, término que sólo utiliza su yerno en una nota manuscrita. El cuadro no se firma hasta 1890, lapso de tiempo que «supera con mucho cualquier plazo razonable», lo que sirve a Pilar de Miguel para deducir que, al ser destronada la autora del encargo, Isabel II, en 1868, «restaría la lógica motivación en Carlos Luis de Ribera» (MIGUEL EGEA, P.: «Un cuadro de historia en la catedral de Burgos», *Archivo Español de Arte*, 1983, págs. 224-225). También pudiera ser —teniendo además en cuenta que incluso los encargos se tasaban a su entrega y algunos pintores reclaman constantemente dinero— que el propio Carlos Luis de Ribera perdiese interés en su obra si no había recibido dinero en firme, pues por muy dilatada que fuese la ejecución de un cuadro de historia, entre 1853 y 1868 sigue pareciendo un período de tiempo excesivo.

⁸ El mencionado documento lleva fecha de 23 de diciembre de 1852. También se pagan 3.200 reales al autor del marco, cantidades que se libran por R.O. de 15 de marzo de 1853. Es uno de los trece cuadros de propiedad real que se autoriza para ser enviado a la Exposición Universal de París de 1855 (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39).

⁹ Previamente —el 1 de diciembre de 1852— el pintor había presentado una cuenta por la misma cantidad en la que también se especifica el «valor del cuadro que dice ha pintado de orden de S.M. la Reyna N.ª Señora» (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39). El cuadro (ol./l., 2,66 × 3,50 m.) se conserva en mal estado en las colecciones del Patrimonio Nacional (REYERO, C.: *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, págs. 344-345) y existe una copia en el Museo del Ejército de Madrid. El 1 de abril de 1856 se solicita permiso para que el cuadro viaje a la Exposición Nacional, lo cual se desaconseja para no sentar precedente, pero se concede (*Catálogo de las obras de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado y Litografía presentadas a la Exposición General de Bellas Artes de 1856*, Madrid, 1856, pág. 14).

¹⁰ En esa misma fecha se da cuenta de que «S.M. la Reyna N.ª S.ª había ordenado se hiciesen dos marcos tallados y dorados para los cuadros que estaba pintando por encargo de S.M. D. Antonio Gómez, y que el coste de aquéllos ascendía a 9.600 reales» (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39). El cuadro (ol./l., 2,70 × 4,40 m.) se encuentra en mal estado en las colecciones del Patrimonio Nacional (REYERO: *Ob. cit.*, págs. 320-321) y existe una copia en el Museo del Ejército de Madrid.

¹¹ «Don Antonio Gómez, Pintor de Cámara honorario, tiene el honor de manifestar a V.E. que por encargo de S.M. la Reyna mereció la honrosa distinción de pintar para su Real Palacio un cuadro de grandes dimensiones que representa *La batalla de Otumba*, para cuyo pago solo ha recibido hasta ahora en dos distintas ocasiones la cantidad de 50.000 reales a cuenta de su libramiento expedido a su favor por la suma de 80.000 reales. El

exponente, que no cobra sueldo alguno, ni cuenta más que con el fruto de su trabajo, como un artista no puede menos de hacer presente a V.E. el tiempo transcurrido desde que concluyó dicha obra, y los dispendios que tuvo que hacer para llevarla a cabo con toda la propiedad que su asunto requería; y si todo eso unido a más de dos años de trabajo es un motivo justo para que se le atienda, se atreverá a molestar la atención de V.E., suplicando se sirva mandar que le sean abonados los 50.000 reales que se le adeudan por el concepto expresado. V.E., con su ilustrada justificación no dejará de apreciar en lo que es debido esta súplica, si quiera por la protección que las artes merecen» (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39).

¹² «Señora: / Don Antonio Gómez, Pintor honorario de Cámara de S.M., deseando conservar un recuerdo exacto de los detalles y estudios que hizo en los dos cuadros de la Batalla de Otumba y de Pavia que tuvo la honra de pintar por encargo de S.M. y cuyos asuntos fueron de V. Real elección. / Suplica a V.M. se digne permitirle sacar unas pruebas fotográficas por medio del daguerrotipo, de los dos referidos cuadros, durante la próxima permanencia de V.M. en los Reales Sitios. / Gracia que espera merecer de la notoria protección que V.M. dispensa a los artistas. / Dios guarde a V.M.» (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39).

¹³ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. El cuadro fue cedido para la Exposición Universal de París de 1855. Se trata de un óleo sobre lienzo que mide 2,20 × 2,30 m. conservado en las colecciones del Patrimonio Nacional (REYERO: *Ob. cit.*, pág. 255, donde por error aparece la cifra 15.000 en lugar de los cincuenta y un mil que se pagaron).

¹⁴ ARIAS ANGLÉS, J. E.: «Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor», *Actas del II C.E.H.A.*, Valladolid, 1978, págs. 190-205.

¹⁵ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. También autorizado para ser expuesto en París, se conserva en mal estado en las colecciones del

Patrimonio Nacional (ol./l., 2,98 × 4,80 m.) (REYERO: *Ob. cit.*, pág. 252, donde por error aparece la cifra de 12.000 reales en lugar de los 120.000 que se pagaron).

¹⁶ «Señor: / Hace 23 años que pinté el cuadro grande de las Capitulaciones de Granada por los Reyes Católicos, expresamente pintado para colocarse en el testero de frente de la Escalera principal de este Palacio. Hoy sin embargo continúa colocado en una pequeña pieza de las oficinas del Patrimonio donde no tiene vista, ni distancia, y como si no existiera.

En igual condición y en los cuartos bajos del Ministerio de Ultramar se encuentra oscurecida otra obra mía que representa los Desposorios de la Infanta Amelia con el príncipe de Baviera, en la cual están de tamaño natural los principales personajes del reinado de la Augusta Madre de V.M., muchos de los cuales ya han fallecido.

Y como único favor después de tantos años que dejé las Bellas Artes, y única recompensa y premio en lo que me queda de vida,

Suplico a V.M. que esta obra de los Desposorios sea colocada en buena luz en la Antecámara de sus Reales habitaciones, no por mí, sino por el asunto que representa y por ser el solo cuadro verdaderamente de familia del largo reinado de D.ª Ysabel II; y que el otro cuadro se digne V.M. disponer que sea colocado en dicho testero, a cuyo efecto las figuras son mayores que el natural, y que representan los dos hechos más grandes de nuestra historia, o sea la Rendición de Granada y la inmediata marcha de Colón en busca de un nuevo continente. Bien merece el asunto que esté siempre a la vista, y los restos de los Reyes Católicos que están en Granada así como los de Colón que están en Valladolid, en su mudo silencio agradecerán a V.M. este recuerdo.

A los R. P. de S.M.

quede siempre su humilde súbdito

José Galofre

Madrid 17 de julio de 1875.

¹⁷ OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág.



La muerte del Príncipe don Carlos, de Antonio Gisbert. Real Sitio de El Escorial.

200. El cuadro de *El suspiro del moro* (ol./l., 2,91 × 1,97 m.) está en el Palacio Real de Aranjuez (REYERO: *Ob. cit.*, pág. 259). Se desconoce el paradero del otro.

¹⁸ MAÑAS ARIAS: «Art. cit.», págs. 22 y 24.

¹⁹ El Archivo del Palacio Real conserva el informe de José de Madrazo que por su interés se transcribe: «Todo en este cuadro respira cualidades propias del asunto histórico que representa, a excepción de la figura de la mujer de Guzmán, cuyo defecto consiste sólo en la

ejecución poco feliz, y de ningún modo en el sentimiento de la expresión que es muy propia; pero este pequeño lunar se disipa cuando se contempla al héroe lleno de dignidad y de nobleza, en que se ve personificado el triunfo del amor de patria sobre el amor paternal, sin que por esto deje de manifestar en su actitud y en su rostro el dolor acerbo que se siente en su alma como padre, cuyo doble afecto es muy difícil de expresarse con el acierto que lo ha hecho el joven Utrera, por lo que su memoria merece los mayores elogios. El resto del cuadro, y principalmente el grupo de soldados,

Carlos V en Yuste,
de Benito Mercadé.
Sala de Recuerdos
del Palacio de Riofrío.



todos con la expresión análoga del asunto, está pintado con verdad y valentía y robustez de tintas, revelando esta obra las más brillantes disposiciones para ser un gran pintor, si desgraciadamente la muerte no le hubiera arrebatado tan joven a las artes y a la gloria de su país. / Atendiendo a todo lo expuesto soy de dictamen que el cuadro de Dn. José Utrera vale veinte y dos mil reales de vellón con lo que dejó evaluado en sus dos puntos el informe que V.E. se ha servido pedirme. / 21 de noviembre de 1848 / José de Madrazo» (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39). El cuadro se conserva en mal estado en el Monasterio del Escorial (ol./l., 3,66 × 3,50 m.) y fue presentado, tras su realización en 1847, en la Academia de San Fernando.

²⁰ En un oficio de 20 de diciembre de 1846 la reina quiere «manifestar de una manera ostensible su protección a las Bellas Artes y el distinguido aprecio que le merecen los profesores que las cultivan con aprovechamiento propio y gloria de su país» (Archivo del Palacio Real. Isabel II. C.ª 208. Expediente n.º 5). El cuadro estuvo expuesto en el Liceo Artístico y en la Academia de San Fernando (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39). Es un ol./l., 2 × 2,24 m. (MIGUEL EGEA. P. de: *Carlos Luis de Ribera, pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983, págs. 97-98).

²¹ Archivo del Palacio Real. Isabel II. C.ª 208. Expediente n.º 5 y Sección Administrativa. Legajo 39. El cuadro (ol./l., 2,82 × 2,12 m.) se conserva en los Reales Alcázares de Sevilla. González López añade que fue adquirido por Francisco de Asís como regalo de bodas (Ob. cit., pág. 143).

²² El cuadro (ol./l.) mide 1,40 × 2,80 m. y se conserva en el Ejército del Aire en Madrid (REYERO: Ob. cit., pág. 277).

²³ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. Supongo que éste es el cuadro que se conserva en el Palacio de Riofrío de Segovia catalogado como *Muerte de Sancho IV* cuando desde luego describe la de Sancho Ramírez que efectivamente murió en el sitio de Huesca. Anteriormente fue citada como obra anónima (REYERO: Ob. cit., pág. 107).

²⁴ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. Del cuadro nos informa Ossorio (Ob. cit., pág. 509) y no debe de tratarse de ningún error como supuse (REYERO: Ob. cit., pág. 108) al confundirlo con el *Juramento tomado por Sancho Ramírez en el cerco de Huesca*.

²⁵ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. Este cuadro es el que se conserva hoy en el Ejército del Aire en Madrid.

²⁶ MAÑAS-ARIAS («Art. Cit.», págs. 26 y 29) suponen que es el mismo cuadro que se conserva en el Senado (*El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, pág. 139). Sería entonces el que se expuso en la Nacional de 1864 (*Catálogo de la Exposición Nacional de 1864*, Madrid, 1864, pág. 74), es decir, doce años después de ser pintado.

²⁷ MAÑAS-ARIAS: «Art. cit.», pág. 27.

²⁸ MAÑAS-ARIAS: «Art. cit.», pág. 28.

²⁹ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. *Exposition Universelle de 1855*, París, 1855, pág. 72. PARDO CANALIS, E.: «La Exposición de la Academia de San Fernando en 1839 vista por Ceferino Araujo», *Revista de Ideas Estéticas*, 1973, pág. 337. El cuadro se conserva en las colecciones del Patrimonio Nacional.

³⁰ En una instancia de fecha 22 de octubre de 1860, «D. Antonio Gisbert pide se le abone el importe del cuadro que pintó en Roma representando a Felipe 2.º en el acto de bendecir a su hijo el príncipe Don Carlos, el cual fue premiado con la medalla de primera clase

en la exposición de 1858 y elegido por S.M. para la Galería» (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39). El cuadro se conserva en el Palacio Real de Madrid (REYERO: Ob. cit., págs. 378-379).

³¹ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. Los cuadros de Manzano y Valdeperas se conservan en el Palacio Real, éste en restauración (REYERO: Ob. cit., págs. 227-229 y 249). El cuadro de Sans fue reproducido en *El Museo Universal*, 1862, pág. 53.

³² Valdeperas pide 30.000 reales el 9 de febrero de 1863 y Mercadé 20.000 (Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39). El primero (ol./l., 1,96 × 1,30 m.) se conserva en los Reales Alcázares de Sevilla. El segundo (ol./l., 1,18 × 1,66 m.) está en el Palacio de Riofrío de Segovia (REYERO: Ob. cit., págs. 248 y 363).

³³ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. El cuadro (ol./l., 2,38 × 2,45 m.) se conserva en la Casita del Labrador de Aranjuez.

³⁴ *La España y La Epoca*, 6 de julio de 1864. Con anterioridad fue expuesto en el Teatro Real de Madrid, adonde acudieron a contemplarle los Reyes (*La Epoca*, 28 de junio de 1864). Sobre el pintor véase: PORTELA SANDOVAL, F. J.: *El pintor José Casado del Alisal*, Palencia, 1986.

³⁵ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. El cuadro se conserva en mal estado en el Palacio Real de Madrid (REYERO: Ob. cit., pág. 314).

³⁶ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39. El cuadro de Herrero se conserva en el Ejército del Aire en Madrid (REYERO: Ob. cit., págs. 234 y 357).

³⁷ El cuadro se conserva en el Palacio de Riofrío de Segovia (ol./l., 2,80 × 3,95 m.).

³⁸ *La época de Alfonso XII*, Sevilla, 1980, pág. 43; VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, págs. 71-72.

³⁹ *Madrid, testimonios de su historia*, Madrid, Museo Municipal, 1979, pág. 351.

⁴⁰ VALDIVIESO: Ob. cit., pág. 52.

⁴¹ PÉREZ CALERO, G.: *El pintor Eduardo Cano de la Peña*, Sevilla, 1979, pág. 154.

⁴² GALLEGO, J.: «Fortuny en el Casón», *Goya*, 1971, n.º 103, págs. 90-97; PARDO CANALIS, E.: «En los comienzos de la primera guerra carlista. Una evocación de Fortuny», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VIII, 1972, págs. 395-400.

⁴³ Se da por seguro que este boceto es el que se conserva en el Museo Municipal de Madrid (*Madrid, testimonios...*, ob. cit., pág. 344). También se cita otro desaparecido de Leonard Alenza, y otro más que representa la Jura de Isabel II como princesa heredera al trono, de Pedro Kuntz.

⁴⁴ Se conocen o citan varias pinturas que representan pasajes de sus viajes a Valencia, Barcelona, Palma de Mallorca y Alicante.

⁴⁵ *El Palacio del Senado*, ob. cit., pág. 104.

⁴⁶ El cuadro (ol./l., 1,09 × 1,40 m.) se conserva en el Ministerio de Obras Públicas (ARIAS ANGLÉS, 1986, pág. 259).

⁴⁷ ARNAIZ, J. M.: *Eugenio Lucas. Su vida y su obra*, Madrid, 1981, pág. 448.

⁴⁸ Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa. Legajo 39.

⁴⁹ GUELL Y RENTÉ, J.: *Paralelo entre las reinas Católicas Doña Isabel I.ª y Doña Isabel II.ª*, París, 1858, pág. 5. El autor sigue diciendo que tenían «las mismas condiciones, el mismo carácter, la misma bondad, la misma elevación y el mismo nombre» (pág. 6); y en otro lugar ve hasta parecido físico: «igual en altura, igual en color, igual en los ojos, igual en esbelteza, igual en valor» (pág. 26).

⁵⁰ GUELL: Ob. cit., págs. 26 y 27.

⁵¹ GUELL: Ob. cit., págs. 29-30.

⁵² GUELL: Ob. cit., pág. 49.

⁵³ GUELL: Ob. cit., págs. 103-106.

⁵⁴ PALET Y VILLAVA, J.: «Bellas Artes. Exposición de 1860», *La Iberia*, 16 de octubre de 1860.



TRATANTES Y PROVEEDORES DEL HOSPITAL DEL REY

Por Antonio ALONSO ZIMMERLI

«El cambista y su mujer», por M. C. van Reymerswaele. Monasterio de El Escorial.

Del amplio, y no menos heterogéneo, conjunto de actividades llevadas a cabo en el Hospital Real en época medieval y moderna, especial atención merecen, por la naturaleza de éste, centro domanial a la vez que sanitario, las actividades económicas y comerciales. Un buen ejemplo de la importancia que para estos establecimientos tiene este tipo de actividades, base de todas las demás, lo constituye el Hospital del Rey, de Burgos. Fundado a finales del siglo XII o en los albores del XIII, por el rey Alfonso VIII y su esposa, Leonor de Inglaterra, el Hospital del Rey es, sólo unos años después, a la par que una construcción piadosa, donde se recoge a los pobres y enfermos y se alberga a los peregrinos que recorren el Camino de Santiago, un vasto «emporio» económico, nacido a la sombra del Monas-

terio de Las Huelgas¹. Durante casi seiscientos años —aproximadamente el tiempo transcurrido entre las últimas décadas del siglo XIII y las Desamortizaciones del XIX—, el Hospital contará con un importante y elevado conjunto de rentas, fruto de un rico y complejo patrimonio, que, reunido con la «legítima» intención de hacer frente a sus necesidades, sin duda, reporta a sus comendadores beneficios más que considerables².

Por todo lo dicho, su autonomía económica será grande, pero nunca total; bien es verdad que, gracias a sus muchas rentas, y en especial a sus rentas en especie, producirá la mayor parte de lo que consuma —carne, cereales, vino, etc.—, pero otros productos, igualmente necesarios, como, por ejemplo, el pescado, la cera, las drogas o la ropa para los enfermos, deberá adquirirlos en el exterior.



Puerta de la iglesia (Hospital del Rey).

De esta manera, es muy posible que el Hospital recurriese, por primera vez, al comercio, para tratar de remediar los desequilibrios que afectaban a su producción, y no sólo por defecto. La continua expansión que experimenta el Hospital durante sus primeros años de existencia, años, por otra parte, de abundancia y crecimiento económico, así como las ventajas que obtiene de privilegios y exenciones reales, generan los primeros excedentes (entre ellos, uno que muy pronto será «crónico»: la lana)³. Pero cuando esta vez recurra al comercio, no lo hará ya por necesidad, sino por afán meramente mercantilista, para embolsarse, como si de un mercader corriente se tratase, un dinero extra.

Tres siglos más tarde, estas mismas actividades comerciales acaparan la vida económica del Hospital del Rey; de la nueva situación dan cuenta las anotaciones del veedor del Hospital: en el Libro Mayor del año 1590, por ejemplo, se describen pormenorizadamente hasta 300 operaciones diferentes, entre compras y ventas; más de cincuenta años después, en 1646, el número total de transacciones es, al menos, de 650, y todavía un centenar de años después, en 1743, de 400⁴.

A la vista de estas cifras, no es aventurado suponer que el Hospital del Rey era, para muchos mercaderes de la época, una fuente segura de riqueza. Dos son los negocios que atraen especialmente la codicia de los comerciantes: la adquisición de la Provisión de Cuaresma y la venta de las lanas.

La mejor definición de aquélla se encuentra, quizás, en un libro del tesorero del Hospital, del año 1515; debajo de una partida de gastos, fechada en el mes de marzo, se lee: «lo qual todo fue para la probisyon desta casa para la quaresma deste presente año e para el probeymiento de los señores comendador e freyles e freylas e capellanes e criados e raçoneros e para las limosnas de las mesas de los romeros e para las limosnas que en esta casa se dan a los monesterios e pobres e

personas envergonçadas e para todos los otros gastos desta casa»⁵. La compra, por la naturaleza de los géneros incluidos en ella y la cuantía de sus portes, se realiza en una ciudad próxima a Burgos, probablemente Bilbao, a cuyo puerto suelen acudir con frecuencia, durante los siglos XVI y XVII, oficiales y representantes del Hospital, encargados de hacer la Provisión⁶.

La contratación de ésta se efectúa, generalmente, con un mayorista del puerto, aun cuando en el mismo trato y en el posterior envío de las mercancías, intervienen también un pescador, varios porteadores, e incluso un corredor de lonja⁷. Pocos son, sin embargo, los mercaderes burgaleses que logran vender directamente los géneros de la Cuaresma al Hospital, pero, en cambio, son numerosos los casos de corresponsales o apoderados que actúan de intermediarios entre sus representados en Bilbao y el Hospital del Rey⁸.

Con los gastos de la Provisión, el Hospital satisface las necesidades materiales impuestas por la observancia de la Cuaresma. Estas necesidades son, en primer lugar, alimenticias; durante siete semanas, prohibida la carne, las mesas del Hospital se llenarán de pescado: pescado curadillo, pescado ceccial, pescado mediano, pescado crecido, pescado blanco, pescado truchuela, pescado de Irlanda, pescado de la Virginia, mielga curado, congrio seco, sardinas de Galicia, salmón de Escocia, besugos, arenques, lampreas...⁹. En el siglo XVI, acompañando a los asientos de pescado, se encuentran partidas de garbanzos, higos y aceite, y a partir del XVII, de especias, azúcar y cacao¹⁰.

Las demás necesidades son de vestuario: En 1648, llegan al Hospital, entre las cargas de la Provisión, dos piezas de Bretaña «para acavar de açer las sobrepelizes a los cappellanes», en 1677, dos piezas de bayeta dealconcher blancas y seiscientas varas de lienzo de Angulema «para las enfermerias», y finalmente, en 1691, ciento sesenta y cinco varas de presilla, seis varas de pelo de camello, diecinueve varas y una pieza de sempiterna, una piel y cuatro piezas de bayeta blancas¹¹.

La venta de las lanas se realiza unos tres meses después, coincidiendo con la llegada del verano. Los primeros testimonios sobre la cabaña del Hospital se remontan al siglo XIII; hacia 1290 moviliza, además de importantes cantidades de ganado vacuno, porcino y caballar, un total de 30.000 ovejas, la mayoría propias¹².

A mediados del siglo XVII, sus rebaños producen, cada año, cerca de 3.000 arrobas de lanas «mayores y menores»¹³. Por entonces, la venta de las lanas es una práctica reglamentada, hasta en los más mínimos detalles, por la costumbre: en una primera fase, entre los meses de noviembre y marzo, los comendadores del Hospital reciben las ofertas que hacen, de viva voz, los tratantes de lanas¹⁴; más adelante, en el mes de junio, y en presencia tanto de los comendadores como del comprador, se cierra la venta con un acto en el que lo ritual se confunde con lo puramente comercial: «aunque se han hecho diligencias y apregonado y apercebidos el remate habiendo para ello encendido un cabito de cera y porque se acabo sin parecer perssona que las pujasse que sus mercedes davan y dieron por rematadas las dichas lanas en los susso dichos en la dicha quantia y con las condiciones dichas que viene a quedar de paga a este dicho hospital a veinte y nueve reales el arroba y ducientos ducados de prometido»¹⁵; el trato, sin embargo, no se da por concluido hasta que el comprador, una vez que le han sido entregadas las lanas «a vellón cerrado», no hace efectivo el pago del precio fijado en

el remate¹⁶. A diferencia de lo que sucede con la Provisión de Cuaresma, el negocio de las lanas del Hospital es prácticamente un monopolio burgalés, del que, sólo en contadas ocasiones, se beneficia un pequeño grupo de mayoristas bilbaínos¹⁷.

Así pues, en Burgos y Bilbao se concentran la mayor parte de los mercaderes que negocian, en estos años, con el Hospital del Rey. Este hecho, unido a la existencia de importantes lazos económicos y personales entre los comerciantes de ambas ciudades, explica, precisamente, el protagonismo de burgaleses y bilbaínos en este índice.

Unos y otros, proveedores de Cuaresma o tratantes de lanas, pertenecen a un grupo privilegiado, el de los grandes mercaderes. Formado por miembros del patriado urbano y por pequeños nobles o burgueses ennoblecidos, como Juan Quintano, un mercader burgalés del siglo XVII, a quien un documento, fechado en el año 1659, reconoce como «señor de la villa de Moriana»¹⁸, esta auténtica oligarquía urbana controla, a la vez que el poder económico, la vida política de las ciudades del Antiguo Régimen¹⁹. En Burgos, además, se da la circunstancia de que algunos de los grandes mercaderes son antiguos judíos o descendientes de antiguas familias judías; éste sería el caso de García y Garcilópez del Peso, dos famosos tratantes que comercian con el Hospital entre los años 1597 y 1626, y seguramente también de Juan Bautista de la Moneda, apelativo bajo el que bien pudiera ocultarse un mercader converso²⁰.

Torre
de la iglesia
(Hospital del Rey).



Junto al nombre de cada comerciante y la referencia de si éste es proveedor de pescado, es decir, de Cuaresma, o tratante de lanas, figuran en el índice su lugar de residencia, los años en que realiza sus negocios con el Hospital del Rey y los tratos hechos en compañía o en representación de otros comerciantes; operaciones como las cerradas por Juan de Valdivieso y Martín de Aranguren, Juan Quintano y Juan de Larragoiti o Manuel de Valdivieso y Juan Antonio de Norzagaray²¹, en las que se asocian, *de facto*, tratantes de lanas burgaleses y bilbaínos, serán práctica frecuente a lo largo de los siglos XVII y XVIII y contribuirán a reforzar, aún más, la política de alianzas existente entre los grandes mercaderes.

NOTAS

¹ Sobre los orígenes del Hospital y los primeros siglos de su historia, véase el magnífico trabajo de L. MARTÍNEZ GARCÍA: *El Hospital del Rey de Burgos. Un señorío medieval en la expansión y en la crisis (siglos XIII y XIV)*, Burgos, 1986.

² Según L. Martínez García, trece son los religiosos que con el nombre de freyres (o comendadores), administran el Hospital del Rey, bajo la autoridad de la Abadesa de Las Huelgas; *Op. cit.*, págs. 58-73.

³ L. MARTÍNEZ GARCÍA: *Op. cit.*

⁴ Libros mayores de la Veeduría, años de 1590, 1646 y 1743, y Libros de cuentas de la Despensa, años de 1646 y 1743 (la consulta de estos últimos llena, a partir del siglo XVII, el vacío que se abre en las cuentas de la Veeduría, al pasar, de semanales a semestrales, las partidas de gastos de las Enfermerías), Archivo General del Palacio Real, Fondo Huelgas y Hospital del Rey.

⁵ Libro de cargo y data de la Tesorería, año de 1515, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

⁶ Véanse Libros mayores de la Veeduría y Libros de cargo y data de la Tesorería, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

⁷ Id.

⁸ Véase este Índice.

⁹ Libros mayores de la Veeduría y Libros de cargo y data de la Tesorería, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Libros mayores de la Veeduría, años de 1648 y 1677, y Libro de cargo y data de la Tesorería, año de 1691, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹² L. MARTÍNEZ GARCÍA: *Op. cit.*, págs. 218-229.

¹³ Por contraposición a las lanas de oveja o «mayores», reciben el nombre de «menores» o «añinos», las lanas de corderos de menos de un año; respecto a la producción lanera del Hospital, véase el título *Rentas y arrendamientos*, así como los Libros mayores de la Veeduría y de cargo y data de la Tesorería, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹⁴ *Rentas y arrendamientos*, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹⁵ Libro de protocolos de la Escribanía del juzgado y cuentas, años de 1618-1621 (el texto es del año 1620); sobre el remate de las lanas, véase también *Rentas y arrendamientos*, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹⁶ *Rentas y arrendamientos*, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹⁷ Véase este Índice.

¹⁸ Arriendo de las lanas, año de 1659, *Rentas y arrendamientos*, C.º 80, exp. 7, A.G.P., Huelgas y Hospital del Rey.

¹⁹ Sobre la oligarquía urbana, en general, y la burgalesa, en particular, véase el libro de C. ESTEPA, T. F. RUIZ, J. A. BONACHÍA e H. CASADO: *Burgos en la Edad Media*, Valladolid, 1984, págs. 365-369.

²⁰ Véase lo que sobre estos comerciantes dice J. A. CABEZAS: *Madrid y sus judíos*, Madrid, 1987, págs. 104-105.

²¹ Véase el Índice.

INDICE

AGÜERO, Juan de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1566 y 1577).

AGUIRRE, Manuel, y Andrés FRAILE: Proveedores de pescado, vecinos de Bilbao y Burgos (1774).

ALONSO DE HUIDOBRO, Juan: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1639).

ALONSO DE PRADO, Gregorio (en nombre de Franco Agustín Ayrolo, residente en Madrid): Tratante de lanas, vecino de Burgos (1641).

ANGULO, Juan de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1558).
 ARANGUREN, Martín de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1664).
 ARANGUREN, Martín, y José de VALDIVIESO: Proveedores de pescado (1665 y 1666).
 ARANGUREN, Martín: Tratante de lanas. (Véase VALDIVIESO, José de.)
 ARCOS, María Antonia de los, y Francisco de la INFANTA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1757 y 1760).
 BARBACHANO, Francisco de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1764).
 BARBACHANO, Francisco de, y Lorenzo de BARBACHANO: Proveedores de pescado (1751-1752, 1753 y 1755).
 BARBACHANO, Herederos de Francisco de: Proveedores de pescado, vecinos de Bilbao (1766).
 BARBACHANO, Lorenzo de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1761).
 BARBACHANO, Lorenzo de, y Francisco de BARBACHANO: Proveedores de pescado (1751, 1752, 1753 y 1755).
 BARBACHANO, Nicolás de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1724, 1725, 1729, 1730, 1731, 1732 y 1733).
 BARBACHANO, Viuda e hijos de: Proveedores de pescado, vecinos de Bilbao (1735, 1736, 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1743, 1744, 1745 y 1746).
 BÁRCENAS, Juan de las: Tratante de lanas, vecino del Hospital del Rey (Burgos) (1685).
 BARONS, Guillermo: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao? (1674).
 BARROETA, Manuel de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1720 y 1721).
 BERGARECHE, José de: Tratante de lanas, vecino de Bilbao (1817 y 1829).
 BURGOS, Pedro de: Proveedor de pescado, vecino de Burgos (1587).
 CARRANZA, Bruno: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1824).

CARRANZA, Bruno, y Juan CARRANZA: Tratantes de lanas (1826).
 CARRANZA, Bruno, y hermanos: Tratantes de lanas (1823).
 CARRANZA, Juan, y Bruno CARRANZA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1826).
 CARRERA, Felipe: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1711, 1712, 1713, 1717, 1718 y 1724).
 CARRERA, Felipe, y Manuel de VALDIVIESO: Tratantes de lanas (1719).
 CARRERA, Felipe (en nombre de Leonardo Fellingier): Tratante de lanas (1691).
 CARRERA, Felipe (en nombre de Diego Prieto, vecino de Carranza): Tratante de lanas (1709).
 CARRERA, Felipe (en nombre de Pedro Quartier): Tratante de lanas (1689 y 1692).
 CARRERA, José: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1721, 1722 y 1728).
 CASABAL TAMAYO, José de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1688 y 1693).
 CASTILLO, Juan del: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1701 y 1703).
 COMPAÑÍA DE COMERCIO DE SAN CARLOS DE BURGOS: Tratante de lanas (1768).
 CHAVARRÍA Y DÚO, José de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1785).
 ECHAVARRI, Alejandro de, y GARCÍA DEL PESO: Proveedores de pescado, vecinos de Bilbao y Burgos (1602).
 ECHAVARRÍA Y DÚO. (Véase CHAVARRÍA Y DÚO.) ECHEBERRI, Alendio de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1604).
 ECHEBERRÍA Y ZAMARRIPA, Juan Bautista de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1794, 1796, 1797 y 1804).
 EGUÍA, Domingo de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1698).
 EGUÍA, Francisco de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1768).

EGUILUZ, Juan de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1611).
 EREÑO y OZAMIZ: Proveedores de pescado, vecinos de Bilbao (1805).
 ESPIGA, Miguel: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1827, 1828 y 1831).
 ESPINOSA, Pedro de, y Diego de ESTRADA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1585).
 ESTRADA, Diego de, y Pedro de ESPINOSA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1585).
 FELLINGIER. (Véase FELLINGER.) FELLINGER, Leonardo: Tratante de lanas, residente en Bilbao. (Véase CARRERA, Felipe.)
 FERNÁNDEZ DE VELASCO, Juan: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1723 y 1725).
 FERNÁNDEZ DE VELASCO, Juan, y Santiago NÚÑEZ MONEDERO: Tratantes de lanas (1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1736 y 1738).
 FRAILE, Andrés, y Manuel AGUIRRE: Proveedores de pescado, vecinos de Burgos y Bilbao (1774).
 FUENTE, José de la: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1714).
 GALLO, Feliciano: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1816, 1818, 1819, 1820 y 1821).
 GARCÍA DEL BARCO, Sancho: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1598).
 GARCÍA DE SAGREDO, Andrés: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1671 y 1690).
 GARCÍA DE SAGREDO (en nombre de José de Horcasitas, vecino de Orduña): Tratante de lanas (1669).
 GONZÁLEZ, Francisco: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1740).
 GONZÁLEZ «EL MOZO», Juan (en nombre de Gregorio de Villamor Peña): Tratante de lanas, vecino de Burgos (1636).
 GONZÁLEZ DE OTEO, Juan: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1640 y 1643).
 GONZALO, Rafael, y hermanos: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1791, 1795, 1796 y 1797).

GUTIÉRREZ, Isidro: Proveedor de pescado, vecino de Burgos (1757 y 1762).
 HERRERA, Lorenzo de, y Gracián del PINTRE: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1621).
 HIERRO DE OLAVARRÍA, José: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1776).
 HUCHINES. (Véase HUTCHINGS).
 HUTCHINGS, Nicolás: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693 y 1700).
 IBARRA: Proveedor de pescado, vecino de Burgos (1558).
 IGARZA, José de (en nombre de José González de Echávarri, vecino de Vitoria): Tratante de lanas, vecino de Burgos (1748).
 ILLERA, Bernardo de la (en nombre de la Real Compañía Universal de San Carlos y Santa Bárbara de Ezcaray): Tratante de lanas, vecino de Burgos (1774).
 INFANTA, Francisco de la: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1751, 1756, 1759, 1763, 1764, 1766, 1767, 1769 y 1774).
 INFANTA, Francisco de la, y María Antonia de los ARCOS: Tratantes de lanas (1757 y 1760).
 INFANTA, Isidro (de) la: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1698).
 JAUREGUI Y BEITIA, Juan Antonio de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1694, 1695, 1696 y 1697).
 LANDA, Francisco de, y Antonio LÓPEZ RODRÍGUEZ: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1660).
 LAREDO, Manuela: Proveedora de pescado, vecina de Burgos (1807).
 LARRAGOITI, Juan de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1663).
 LARRAGOITI, Juan de, y Juan QUINTANO: Proveedores de pescado (1667 y 1668).

Vista de Burgos (1612) en «Civitates Orbis Terrarum», G. Braun y F. Hogenberg. Biblioteca del Palacio Real de Madrid.



BURGOS celebris et antiqua Hispaniæ civitas, quæ Aurca, Brauum, Masburgi, Licontiurgis, nomina habet

20x en la Alhaya y Julio 29 de 1688

Nicolas Hutchings

Nicolas Hutchings

Autógrafo de Nicolás Hutchings, proveedor del Hospital (1684). Archivo del Palacio Real de Madrid.

- SALAMANCA, García de, y Miguel de SALAMANCA: Tratantes de lanas (1558).
- SALAMANCA, Miguel de, y GARCÍA DE SALAMANCA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1558).
- SANTA CECILIA, Domingo de: Tratante de lanas, vecino de Bilbao. (Véase QUINTANO, Juan).
- SANTA COLOMA, Tomás de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1647, 1649 y 1674).
- SANZOLES, Juan de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1515).
- SARAZAGA, Joaquín de, y Juan MATÍAS: Proveedores de pescado, vecinos de Bilbao (1749).
- SARRIÁ, Antonio: Tratante de lanas, vecino de Bilbao (1753).
- TOBÍA, Juan de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1696, 1697 y 1701).
- TOMÉ, Fernando, y Pedro TOMÉ: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1752).
- TOMÉ, Juan Manuel: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1749).
- TOMÉ, Pedro: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1726 y 1727).
- TOMÉ, Pedro, y Santiago NÚÑEZ MONEDERO: Tratantes de lanas (1742 y 1745).
- TOMÉ, Pedro, y Fernando TOMÉ: Tratantes de lanas (1752).
- TORIBIO, Venancio: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1830).
- TORRE, Gabriel de la, y Juan LÓPEZ DE LEYVA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1590).
- TORRE, Gabriel de la, y Juan ORTEGA DE BURGOS: Tratantes de lanas (1560 y 1561).
- UCHINES. (Véase HUTCHINGS).
- UNCETA, Andrés de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1625).
- UNSUETA. (Véase UNCETA).
- URETA, Andrés de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1628 y 1633).

«Deben» de la cuenta del mercader García del Peso. «Libro mayor de un mercader burgalés». Archivo del Palacio Real de Madrid.

Asiento de lanas de 1603. «Libro mayor de un mercader burgalés». Archivo del Palacio Real de Madrid.

- VALDIVIESO, José de, y Martín de ARANGUREN: Proveedores de pescado, vecinos de Burgos y Bilbao (1665 y 1666).
- VALDIVIESO, José de (en nombre de Martín de Aranguren): Tratante de lanas (1664 y 1665).
- VALDIVIESO, José de (en nombre de Ignacio Navarro, vecino de Madrid): Tratante de lanas (1666).
- VALDIVIESO, Manuel de, y Felipe CARRERA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1719).
- VALDIVIESO, Manuel de (en nombre de Juan Antonio de Norzagaray): Tratante de lanas (1715 y 1716).
- VALMASEDA, Andrés de: Proveedor de pescado, vecino de Burgos (1558 y 1560).
- VIAL Y JARABEITIA, Nicolás de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1759, 1760 y 1763).
- VILLACHICA, Manuel de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1771, 1778, 1779, 1780, 1781, 1782, 1785, 1786 y 1788).
- VILLAMOR, Gregorio de, y Gregorio de VILLAMOR PEÑA: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1627 y 1631).
- VILLAMOR PEÑA, Gregorio de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1628).
- VILLAMOR PEÑA, Gregorio de, y Gregorio de VILLAMOR: Tratantes de lanas (1627 y 1631).
- VILLAMOR PEÑA, Gregorio de: Tratante de lanas. (Véase GONZÁLEZ «EL MOZO», Juan).
- VILLARÁN, Gaspar de, y Pedro MARTÍNEZ DE CAMPO: Tratantes de lanas, vecinos de Burgos (1623).
- VILLEGAS, Juan de: Tratante de lanas, vecino de Burgos (1642).
- VILLEGAS, Juan de (en nombre de Sebastián Enriquez, vecino de Madrid): Tratante de lanas (1644).
- VINUESA, Faustino: Proveedor de pescado, vecino de Burgos (1790).
- VITORIA, Juan de: Proveedor de pescado, vecino de Burgos (1558).
- ZABALA, Pedro: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1674).
- ZÁRATE, Domingo de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1640, 1642 y 1645).
- ZUBIAUR, Juan de: Proveedor de pescado, vecino de Bilbao (1590).

anos comprados en las tercias de un...
 90
 69
 60
 12
 151



Folio 72v del Maritirologio.





Detalle del folio 76 del Antifonario.



Detalle del folio 76 del Antifonario.



CODICES ILUMINADOS EN EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS

Por Joaquín YARZA LUACES

Folio 1 del Leccionario.

Aún no hace mucho tiempo, cualquiera que pretendiera relacionar el Monasterio de Las Huelgas (Burgos) y los manuscritos iluminados con miniaturas, tenía que acudir al Beato que conserva la John Pierpont Morgan Library de Nueva York. Se trataba del último en el tiempo de todos los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana que se completó con un rico conjunto de apropiadas ilustraciones y que, desgraciadamente, hacía mucho tiempo que había emigrado de España para formar parte de la más extraordinaria colección de exquisitos manuscritos occidentales que se hubiera reunido nunca, al margen de las grandes bibliotecas nacionales¹. Naturalmente, existían noticias de otros libros que en un tiempo u otro habían sido propiedad del Monasterio. Entre ellos, un Martirologio con Regla de San Benito de la Biblioteca Nacional de Madrid² de fines del si-

glo XIII, al que se había cosido un fragmento de Antifonario algo anterior que incluía una curiosa y lastimada composición de arquerías bajo las que se contaba el martirio de Santa Catalina. Igualmente interesante, pero sin ninguna miniatura, es un Misal cisterciense de la misma biblioteca, fechado entre 1270 y 1295³.

Pero, muy recientemente, surgió la sorpresa, cuando se dio a conocer un grupo de manuscritos cuidadosamente guardados en el mismo Monasterio, cuya riqueza de adornos y variedad de procedencias obligaban a replantear todo lo que se había dicho al respecto y permitían fundamentar con mayor solidez ciertas hipótesis sobre el interés de la miniatura en Burgos y su entorno en la etapa de fundación y asentamiento del Monasterio⁴. Se trataba de los siguientes: un excelente *Leccionario*, enriquecido con un notable número de pequeños dibujos coloreados alusivos al texto o marginales a él. También de los restos

de lo que había sido una importante *Biblia*, que allí se calificaba de *Antigua*, y conservaba sólo una mínima parte de las iniciales que originalmente debía haber tenido. Un deslumbrante *Martirologio*, sin precedentes conocidos en todos los reinos peninsulares, prescindía casi por completo de las historias, pero desplegaba un conjunto de ornamentadas iniciales de una riqueza y calidad excepcionales. Cierta similitud ornamental se encuentra en un lujoso *Antifonario* más o menos contemporáneo. De menor calidad, aunque curioso y con el «retrato» del escriba de nombre Martino, un *Comentario de los Salmos* reflejaba la herencia de la miniatura anterior con mayor modestia. Finalmente, un *Colección* cuyo mayor interés reside en el adorno de piezas de calendario y cómputos diversos. Únicamente voy a referirme, y con cierta brevedad, a los cuatro primeros.

Hoy en día no causa sorpresa encontrar



en una fundación cisterciense manuscritos de lujo en los que, si bien predomina la inicial de gran aparato sin figuras, éstas no faltan cuando los textos las permiten. Dejando a un lado la etapa primera bien conocida, estudiada y justificada⁵ cuando Esteban Harding, el inglés aficionado a la ilustración de manuscritos, que encargó una Biblia famosa por ello, dirigía la orden reformada, pasamos a una etapa más austera, pero que tendrá poca duración y no incluye toda la producción libraria, en la que se percibe la huella de San Bernardo. Ya en el último cuarto de siglo y comienzos del siguiente, justamente la etapa de creación, construcción y dotación de Las Huelgas, muchos de los grandes monasterios de la orden encargan o realizan manuscritos de uso obligado de bastante tamaño y adornados con iniciales o ciclos iconográficos importantes. Es el caso, por ejemplo, de



Folio 47v del Leccionario.

Pontigny, donde consta la presencia de una Biblia en cinco volúmenes. Actualmente, la Biblioteca Nacional de París conserva unos folios sueltos que parecen corresponder a un códice de estas características con una larga «I», al inicio del Génesis, en la que en medallones se representan los días de la Creación⁶; y en una colección particular están dos iniciales que se supone que proceden de allí, una «H» y una «V», correspondientes al comienzo del Exodo y Levítico, espléndidamente adornadas, donde la única figuración se reduce a dos leoncillos de la «V»⁷. No son la Biblia o los manuscritos litúrgicos, como Antifonarios o códices afines, como Pasionarios, Martirologios, Leccionarios, etc., los únicos textos copiados e ilustrados con generosidad en uso en nuestros monasterios, sino que en estos tiempos y, con más razón, en otros posteriores se copian Comentarios al Cantar de los Cantares, Sermonarios y obras edificantes⁸, en los que no falta una temática variada apropiada. En los reinos de Castilla y León, sobre todo en el primero, todo sucede igual. Y la primera muestra de ello está en Las Huelgas.

El Leccionario cisterciense

Con toda seguridad no es el llamado *Leccionario cisterciense*⁹ el códice más deslumbrante del Monasterio, pero, sin embargo, ninguno incluye un número tan alto de iniciales historiadas o adornadas. Además, su descubrimiento fue una sorpresa, porque el ilustrador es un miniaturista ya conocido o, en todo caso, sería discípulo suyo. Se trata del segundo artista de la Biblia de Burgos (Biblioteca Provincial, Burgos)¹⁰. Esta magnífica obra de la que, hasta ahora, sólo se conservaba el primer volumen, fue iluminada en una parte mínima



Folio 65v del Leccionario.

por un miniaturista probablemente procedente de Inglaterra¹¹, quien, no sabemos por qué, únicamente intervino en el folio (fol. 12v.) en que se desarrolla un ciclo iconográfico muy rico. Dejó todo lo demás en manos de un pintor menos hábil, más local, capaz de aciertos en algunas iniciales siempre que predominara lo ornamental o que sólo hubiese una figura. Donde muestra una incapacidad difícil de entender en quien en otro momento obtiene buenos resultados es en las composiciones donde se exige la presencia de varias personas, como en la simbólica Epifanía del inicio (fol. 8v.) o en la zona baja de la gran escena que realiza con el otro artista. En el *Leccionario* sucede lo mismo. Así, en la «H» relacionada con San Esteban (fol. 1) dispone de una pequeña superficie para contar el martirio del santo, que llena con multitud de personajes. Son seis los verdugos que empuñan piedras y mazas cortas, a los que añade el propio martirizado y todos están en la zona baja de la letra, confundidos. Especialmente es torpe el cuerpo del santo. Más ponderada aparentemente es la Presentación o Purificación de la Virgen (fol. 32), pero cuando se pretende ver con cierta exactitud qué historia se cuenta, se pone de manifiesto la incomodidad con que coloca a los actores. Seguramente es la Virgen quien entrega el Niño al sacerdote mitrado, pero ningún elemento espacial o mueble ayuda a ordenar la escena. Debajo, surgiendo del límite de la inicial, una cabeza puede identificarse con San José, mientras sobre la del Niño está la ofrenda de las palomas, cuando lo usual es que sea aquél su portador. A su vez, el portador de la candela recuerda mucho al que cumple la misma misión en la zona baja del ciclo del Génesis antes citado (fol. 12v.).

Por el contrario, resulta mucho más grata una inicial más simple, como la de la



Folio 153v del Leccionario.

Anunciación (fol. 47v.). Se ha creado una arquitectura sencilla con una arcada doble, que presta un elemento de articulación compositiva en la que encajan perfectamente la Virgen y el ángel. Tanto aquí como en las otras miniaturas, es evidente que predomina la línea, como era habitual entonces, pero luego se colorea muy escasamente. Destacan fondos, en rojo o azul, como superficies más llamativas cromáticamente, pero apenas un trazo en rojo, un tono débil amarillo en sitios muy concretos y poco más, vivifica las historias. Es en esto en lo que presenta diferencias más fuertes con las miniaturas de la Biblia de Burgos.

¿Se trata del mismo artista en ambos casos? La similitud es tal en los tipos humanos, en la torpeza compositiva, en la reiteración de actitudes, en la limitada gesticulación y hasta en detalles secundarios, como la mitra de los obispos o el reborde de la túnica, que es difícil no admitir que fue la misma persona la que llevó a cabo los dos manuscritos. Sin embargo, falta la presencia cromática y, pese a todo, el autor del Leccionario se diría que es algo menos hábil que el otro. De lo que no cabe duda es que, o estamos ante una misma personalidad, o uno es discípulo muy directo del otro. Cabría, quizás, que el Leccionario hubiera sido una obra hecha con mayor precipitación y, por ello, con más descuido.

El tema es de importancia secundaria en relación a otro más definitivo. Hace ya tiempo que planteé la realidad de un notable «scriptorium» activo en el Monasterio de San Pedro de Cardeña, de donde saldrían la Biblia de Burgos y el Beato de San Pedro de Cardeña (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, y otros lugares)¹². La argumentación se apoyaba sobre la casi certeza de que el Beato procedía de allí y la Biblia se aproximaba a él estilísticamente, al tiempo que una tradición indicaba que

Folio 8v del Martirologio.



también venía del mismo lugar. La existencia de una hoja con inicial en la Colegiata de Covarrubias, similar a la Biblia, aumentaba el número de obras que podían tener en Cardeña su origen. Ahora, el descubrimiento en Las Huelgas, próximo a Cardeña, del magnífico Leccionario realizado por artistas de la misma procedencia refuerza la tesis y pone además de manifiesto que el «scriptorium» fue más activo y trabajó allí o en un lugar próximo. Aunque tiempo atrás supuse que la Biblia era de fines del siglo XII, la semejanza de estilo del miniaturista inglés con obras anteriores me lleva a creer hoy que se haría después de 1165 y antes de 1185. El Leccionario vendría inmediatamente después. En 1187 se nombra la primera abadesa. Si el códice es realmente un Leccionario cisterciense, pensado para uso del Monasterio, debió ser encargado en estos primeros años.

La Biblia

La Biblia de Burgos estaba incompleta. Comenzaba con el Génesis y continuaba con otros libros del Antiguo Testamento, pero no alcanzaba ni a los Profetas. ¿Indicaba esto que era un proyecto incompleto o, simplemente, que habíamos perdido los restantes volúmenes? Un nuevo hallazgo en Las Huelgas nos permite contestar esta pregunta. Cosido en el folio 130v. de la Biblia Antigua, había un trozo de pergamino con una gran «P» iluminada y un texto del prólogo a todas las Epístolas de San Pablo. El estilo de la miniatura es absolutamente igual —y aquí no caben dudas— al que corresponde al miniaturista de amplia trayectoria del que hablábamos antes. La organización de la letra, con una suerte de atlante semimonstruoso (cuerpo humano cuya parte baja termina en cola de pez a modo de sirena *sui generis*), sosteniendo la cola de un dragón que dobla su cuerpo componiendo el trazo curvo de la letra y mordiendo el tronco del atlante, se repite en otras varias, con diferencias normales, de la Biblia. Incluso el marco de la letra se ensancha en la zona baja, como allí. Entre todas las iniciales ninguna tan próxima como la del folio 104v. La paleta es la misma. No creo que deba existir ninguna duda: estamos ante los restos del último volumen (esta parte falta en lo conocido hasta ahora) de una Biblia monumental en dos o, quizás, tres volúmenes iluminados verosíblemente, salvo la citada excepción, por el miniaturista local.

Es en la llamada Biblia Antigua donde se cosió la miniatura. Otro códice descubierto y un título desconcertante: ¿Es que hubo otra Biblia posterior? De haber existido, no es la Biblia de Burgos, porque ésta es algo anterior. Lo que quiero indicar



Folio 23v del Martirologio.



Folio 52 del Martirologio.



Folio 64v del Martirologio.

es que si por un momento pudiera llegar a pensarse que este manuscrito no procede de Cardaña, sino de Las Huelgas, dado que también aquí queda el fragmento citado, sobre la base de la denominación de la Biblia Antigua (junto a otras razones) hay que desechar tal idea.

Desgraciadamente, estamos lejos de conservar una Biblia completa. El manuscrito sufrió mucho, no cabe duda, y se conserva solamente una parte pequeña. Los 230 folios de que consta incluyen bastante menos de la mitad del texto¹³. El orden en que se ha recompuesto es caótico. Comienza con el libro del profeta Ezequiel (a partir del folio 1). Más adelante está Daniel (fol. 49), al que sigue Isaías (fol. 75). Se conservan partes de las Epístolas de San Pablo (fols. 131, 146v. y 171), pero a continuación se ha colocado el Génesis con el que debía comenzarse (fol. 176). Finalmente, se vuelve a los libros proféticos con Jeremías (fol. 218). Al margen, se han añadido algunos textos ajenos a la Biblia.

Debió ser un gran ejemplar bíblico en varios volúmenes, aunque no de gran tamaño¹⁴. Tuvo un tipo de iluminación muy característico del románico, con iniciales al comienzo de cada libro iluminadas con temas alusivos a él o meramente ornamentales. Aunque sea producto de la casualidad, lo cierto es que, salvo el Génesis, se han conservado partes completamente diferentes que las de la otra Biblia, lo que dificulta cualquier comparación inmediata entre ellas. Sin embargo, es evidente que se trata de algo distinto. El estilo de las miniaturas nos lleva hacia el arte de 1200, tan profundamente influido (una vez más) por el mosaico y la miniatura bizantinas. En España es una época especialmente feliz en cuanto a riqueza, calidad y variedad de obras. Una tendencia muy arraigada está especialmente representada por el grupo

Folio 72v del Martirologio.



de manuscritos realizados para San Isidoro de León por Santo Martino y su equipo¹⁵ y continuado luego, pasado ya 1200, en el Libro de las Estampas de la Catedral de León¹⁶. También tardío es el magnífico folio con Alfonso IX de León que se encuentra en el Tumbo A de la Catedral de Santiago de Compostela. Aunque se trata de obras distintas, producto de diferentes talleres, existe un clima común a ambas. La ilustración de la Biblia Antigua pertenece también a él. Es ajeno a las transformaciones que sufre el grupo de manuscritos de Cardaña unos años después de la Biblia y es bastante próximo al otro grupo. Se diría que los miniaturistas se han alejado algo de la línea suave o el volumen pleno de los grupos citados y han endurecido el trazo, mientras volvían a reducir a esquemas geométricos lo que en los otros era convincentemente naturalista. Hay ciertas

desigualdades de ejecución que no creo que signifiquen manos distintas. Tal vez la inicial más espléndida corresponde a la II Epístola a los Corintios (fol. 166), donde un ser de cuerpo humano y cabeza de animal indefinido forma el trazo vertical de la letra, mientras el siempre presente dragón, devorado y devorador, lo hace con el curvo. Los pies del ser son mordidos por un cuadrúpedo. Son muchísimas las «P» de notable tamaño que se semejan a la de la Biblia Antigua en el entorno de 1200. Entre ellas no se debe olvidar que la Biblia de Burgos, de San Pedro de Cardaña, también presenta estructuras similares, aunque el estilo sea completamente ajeno. En esta miniatura únicamente se ponen de manifiesto las virtudes del artista, sobre todo en el delicado tratamiento de telas a base de líneas y toques de blanco sobre el fondo azul.

El comienzo de Isaías (fol. 75), por el contrario, es menos feliz. No sabemos cómo sería su modelo, pero lo cierto es que el pintor se embarcó en una aventura compositiva que no consiguió resolver satisfactoriamente: aparentemente, el profeta está sentado en una silla de modo que el cuerpo debía mirar a la derecha, pero gira con violencia hacia atrás en una torsión infrecuente (tal vez por ello, torpe) entonces. El menudo personaje al que se vuelve está de perfil, actitud anormal en el románico, pero que es del agrado del miniaturista de la Biblia de Burgos. Pese a los inconvenientes señalados y a ciertas zonas lastimadas, no cabe duda que seguimos con el mismo artista. Al margen de la paleta similar, es perceptible el uso de la línea blanca o el sistema de pliegues en verde sobre fondo blanco semejantes a lo visto.

En las Biblias románicas los profetas suelen ir precedidos de sus «retratos» al comienzo de sus libros. Si acaso, algunos



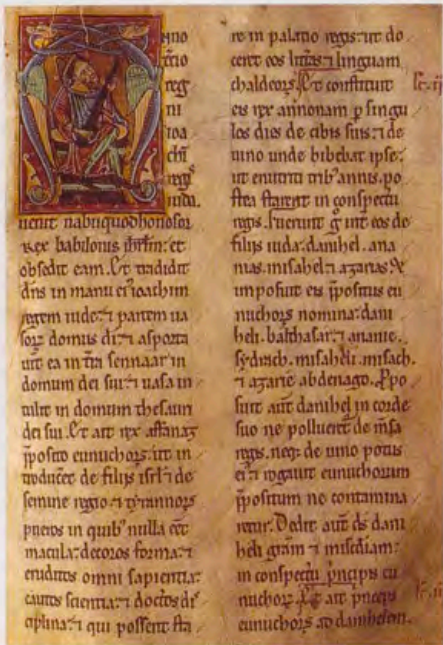
Folio 92v del Martirologio.



Folio 103v del Martirologio.



Folio 112v del Martirologio.



más populares, como Daniel e Isaías, se encuentran en relación con alguna historia apropiada a su texto o de origen apócrifo. Es más difícil que la imagen de Jeremías se sustituya por una escena alusiva. Es el caso de la Biblia Antigua (fol. 218), donde se encuentra un personaje de difícil definición, aparentemente coronado, que parece asediado o increpado por dos jóvenes vistos de perfil. No importa tanto la identificación ahora¹⁷, como señalar que este tipo de composiciones coinciden con las de iniciales de la Biblia de Burgos. Es el caso concreto del folio 192 del prólogo de San Jerónimo a Esdrás, donde un rey (¿Ciro?) está en postura similar ante dos personajes de perfil, aunque uno es positivo¹⁸. En ambas circunstancias se trata de una «V». Esta y alguna otra similitud compositiva me sugieren que tal vez no sean casuales. ¿Sería disparatado creer que los miniaturistas de

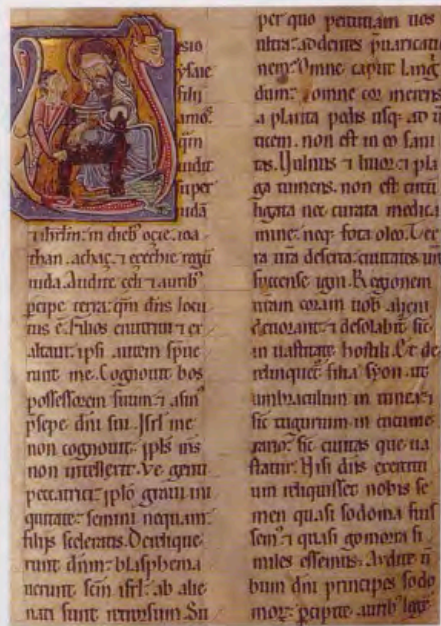


Detalle del folio 49 de la Biblia Antigua.

la Biblia Antigua vinieron, ya a comienzos del siglo XIII, de algún lugar, como León, y se les encargó una Biblia para la que se les propuso como modelo la hoy desmembrada de Burgos?

La dificultad mayor está cuando se comparan las dos únicas miniaturas que ilustran el mismo texto: Génesis. En la Biblia de Burgos la historia, como se dijo, ocupaba todo el folio y es una de las más relevantes de la poco conocida miniatura románica hispana. En la Biblia Antigua (fol. 176) todo queda reducido a una inicial más, una «I» con la imagen de Cristo portador del libro, enmarcado por un arco. Es una de las mejores pinturas, destacando tanto la precisión del dibujo y lo adecuado del uso de las manchas blancas, como el que se repita una imagen torsa: Cristo parece andar hacia la izquierda, pero la cabeza se vuelve completamente a la derecha. Evidentemente, nada que ver con el otro códice, pero cabría la posibilidad de que lo excepcional del programa del folio 12v., resultara irreplicable, siendo en las iniciales donde la influencia se dejara sentir.

En definitiva, se propone aquí una fecha ya en los inicios del siglo XIII, se hace, al artista responsable, próximo a los que trabajan en Compostela y León, tal vez con recuerdo de obras italianas, y se sugiere que se pudo haber tomado como modelo la Biblia de Burgos, en cuanto a composiciones. Tan fragmentada como se conserva, la presencia de la ilustración del Génesis, de los Profetas y de las Epístolas de Pablo, permite tener la certeza de que era una Biblia completa en varios volúmenes. También podemos conjeturar que era una obra de lujo, con iniciales pintadas sobre lámina de oro, por lo que hubo de hacerse para un lugar importante, como podía ser el Monasterio de Las Huelgas.



Folio 75 de la Biblia Antigua.

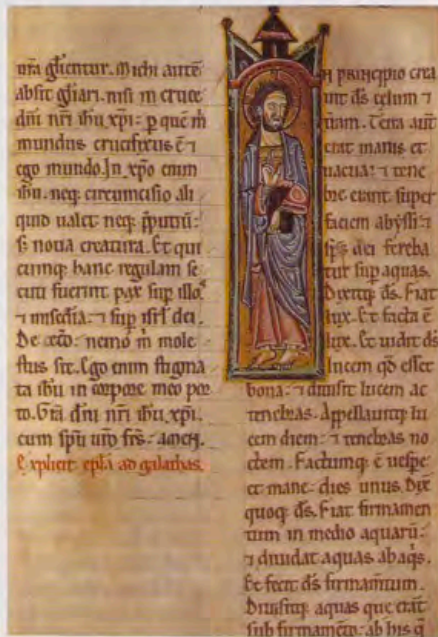
El Martirologio

Sin embargo, es otro el manuscrito más llamativo, más bello y más espectacular de la colección descubierta. Es el llamado Martirologio, tampoco excesivamente grande, adornado con 23 iniciales de extraordinaria calidad. En él lo figurativo se refugia, salvo en una ocasión, en el capricho del ornamento. Los fondos de los enmarcamientos de las letras (fol. 52) se colorean de azul, y en éstas la maraña de lo vegetal y de la figura monstruosa oscurecen los trazos identificadores. La flora incluye hermosas «hojas de pulpo», como suele llamarse en la miniatura inglesa, con la que se mezclan los seres monstruosos, cuadrúpedos con cabeza humana, los pequeños leoncillos de cuerpo flexible y los dragones que, como seres míticos, distorsionan su cuerpo en favor del juego lineal que buscan los artistas. La seguridad en el trazo, la complejidad sin desfallecimiento de la trama ornamental, el uso de colores contrastados y nunca estridentes, convierten cada letra en una pequeña obra maestra. Si la línea marca fuertemente la composición, también es verdad que se utiliza con trazos de grosores muy distintos, de modo que los perfiles de ciertos seres se recalcan, mientras en los rasgos de la cara y de la cabeza se llega a una finura notable. Los trazos dobles se colorean con dos tonos, como sucede en todo lo que tiene que ver con el 1200. Sin embargo, en los rostros ha desaparecido casi el recuerdo de un arte volumétrico, indicio de fechas que han de sobrepasar, necesariamente, aquella fecha.

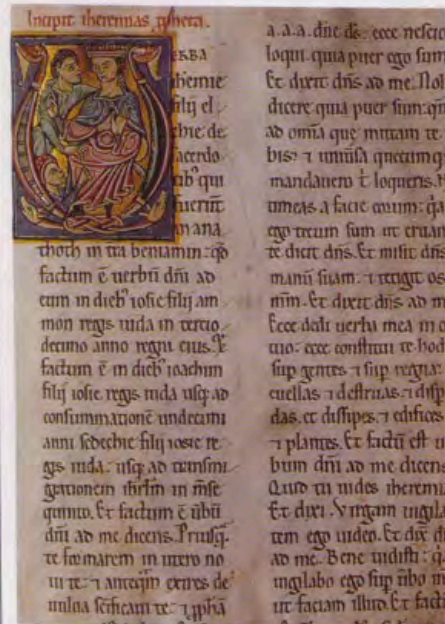
Todavía no estamos en situación de asegurar si se trata de un Martirologio cisterciense¹⁹. Desde luego contrasta con los otros códices en el tipo de adorno, en el que apenas existe nada especial que tenga un sentido temático. Esto se busca en el



Detalle del folio 75 de la Biblia Antigua.



Cister en los ejemplares de lujo destinados a uso litúrgico normal, como pueden ser los Antifonarios y los Martirologios, a partir de 1150-1165. Entre todos ellos destacan los últimos, porque se crea un tipo nuevo calificado de Martirologio cisterciense²⁰. ¿Estamos ante un libro de esta clase? Habrá que examinarlo con calma. Por lo pronto, el códice que conservamos es algo más que un Martirologio. Desde el comienzo al folio 146 se incluye todo lo que le corresponde como tal. Entre el folio 147 y el 149 contiene la Regla de San Benito, precedida de una gran inicial del mismo grupo que las anteriores. Desde aquí hasta el final (fol. 226) hay otros textos, pero desaparecen las iniciales. Por tanto, se diría que en origen se determinó copiar un Martirologio al que se añadió la Regla de la orden. La Biblioteca Nacional guarda un códice procedente de Las Huelgas posterior al nuestro



Folio 218 de la Biblia Antiqua.

(año 1246, parece ser)²¹ que también presenta la Regla a continuación del Martirologio.

La única ocasión en que se incluye una imagen apropiada al momento es al inicio, cuando se habla del Nacimiento de Jesús. Es en una «I» gigante de casi 30 cm., que cruza toda la altura del folio (fol. 8v.), donde en mitad de la increíble maraña ornamental y colorista se dispone y aísla un rombo en cuyo interior está el Nacimiento, de acuerdo con un sistema en uso, en el que el Niño parece que está sobre un altar, premonición de su futuro martirio. También es el momento en el que se puede analizar mejor la manera de hacer del miniaturista. Se descubre algo ya sugerido antes: pese a que todo apunta a un robusto estilo 1200, las figuras tienen mucho de la fragilidad que será corriente desde 1215-1220 en Francia e Inglaterra, aunque en este último país se detecta ya en el Salterio Westminster²².

Se trata de un códice sin antecedentes, ni en Las Huelgas, ni en Burgos, ni en España. Ha de ser forzosamente importado o, lo que es más difícil, porque ninguna obra suya o donde haya dejado su huella se conoce, traer de fuera a un artista para que lo hiciera. Estamos ante un momento en el que los mejores manuscritos de esta clase se iluminan en Inglaterra. Un grupo importante está en la British Library, en él sólo las iniciales, como las numerosas de nuestro códice (fol. 103v.), componen su ornamento. Son los mismos dragoncillos de cabeza a veces leonada, el mismo tipo de hojas, etc., los que se ven en ambas partes. ¿Es inglés, por tanto, el códice de Las Huelgas? Es probable que así sea, pero quedan las dudas, porque la relación entre un lado y otro del Canal de La Mancha determinan lo que se ha llegado a llamar «estilo Canal» («Channel style»), y aún cier-



Folio 130v de la Biblia Antiqua.

tas obras inglesas influyen en una parte de la miniatura parisina²³.

Hay que ser cautos, por tanto, máxime teniendo en cuenta que tampoco es fácil encontrar, ni en Inglaterra, ni en Francia, unas iniciales aproximadamente iguales a las del Martirologio. En ocasiones, algunas se repiten en él, signo de que el artista no debía tener inconveniente en partir de modelos previos, como es el caso del folio 112v., muy similar al folio 64v. en cuanto a estructura general. Otras veces, hay creaciones aún menos comparables, como en el folio 23v., en el que se rompe el equilibrio usual y se crea un ritmo tenso, provocado por la audacia del trazo de la letra.

En definitiva, el códice es una obra excepcional, que merece un estudio textual y estilístico más detallado del que en estos momentos se puede hacer. No se arriesga mucho diciendo que es inglés, o en todo caso francés influido por Inglaterra, realizado hacia 1210-1220, que pudo ser importado, como consecuencia de la relevancia del Monasterio y de las relaciones que a partir del matrimonio de Alfonso VIII con Leonor de Aquitania se establecen con Inglaterra y Aquitania.

El Antifonario

En un primer momento, el gran *Antifonario* con el que completamos esta breve aproximación a los códices de Las Huelgas, podía ponerse al lado del Martirologio por el sistema de iluminación y el parentesco estilístico. Pero en seguida se descubre que estamos ante un clima artístico e ideológico similar, pero que la manera de los miniaturistas es bastante diferente. El comienzo del manuscrito es deslumbrante (fol. Iv.). Únicamente en Inglaterra es posible encontrar iniciales tan complejas y grandes,



Folio Iv del Antifonario.

con esquemas como éste. La génesis es sencilla. Seis gloriosas flores de caprichosas tonalidades están en el origen de otras tantas líneas espirales que acaban envolviéndolas. De abajo arriba, cada espiral se integra en la otra, menos las superiores que acaban devoradas por bocas de dragones de cuerpos inmensamente largos que, al curvarse, definen la letra que finalmente se enmarcará en un cuadrado²⁴.

No todo es igual en el Antifonario. Existe una mayor desigualdad de empeños y de calidad de ejecución que en el Martirologio. Ciertas letras, como las «S» (fol. 121), se encuentran con frecuencia en otros lugares, lo mismo que la «Q» del folio 62v. Contrastan calidades notables, con cierta inseguridad en marcar los límites compositivos (fol. 107). Pero estamos de nuevo ante un códice soberbio adornado con 24 iniciales de desigual importancia y un nivel medio de ejecución espléndido, en el que apenas asoma la figuración. Resulta muy conveniente para una comunidad cisterciense del 1200. Sólo en una ocasión añade la figura humana al ornamento vegetal y animal, en una «V» (fol. 76) que no lo requería. Se prolonga fuera del marco, abajo a la derecha, un rasgo que termina en una cabeza de perfil, también con paralelos antiguos en lo inglés²⁵.

El Antifonario podría ser importado de Inglaterra en unas fechas ligeramente anteriores a las del Martirologio y, quizás, de otro «scriptorium» distinto. Queda por analizar el texto o la música, que ayudaría a despejar incógnitas.

Una rápida revisión a partir de lo visto y de otros manuscritos nos llevaría a plantear diversos asuntos sobre los que continuaré insistiendo en futuros e inmediatos estudios. En primer lugar, el hallazgo del Leccionario y de la hoja de la Biblia de Burgos refuerza la idea de la existencia en

San Pedro de Cardeña de un importante «scriptorium» productor de manuscritos propios, pero atendiendo también a una clientela más amplia del entorno, que incluye a las monjas de Las Huelgas. La actividad de este taller debe comenzar hacia 1170 y no cesa hasta comienzos del siglo XIII²⁶. A partir de ese momento, la comunidad cisterciense recurre a otros proveedores que atienden su demanda de una Biblia. Los autores pueden proceder de algún lugar de Castilla, o mejor, León o Galicia. Pero para las necesidades más inmediatas de la liturgia importan dos manuscritos de Inglaterra, el Martirologio y el Antifonario. En 1215, la sede episcopal de Burgos la ocupa Mauricio que, muy probablemente, viene de Toledo y mantiene buenas relaciones con Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo toledano. En este momento, el «scriptorium» de Cardeña ha dejado de trabajar. El nuevo proveedor es ahora Toledo, donde trabajan pintores murales y miniaturistas²⁷. La obra más significativa es el Beato de Las Huelgas, hoy en Nueva York, del que sabemos que se hizo en 1220.

Pero, naturalmente, es posible aventurar estas hipótesis a partir de lo que conservamos. ¿Cambiaría todo si conociéramos la colección completa de códices que debió existir en Las Huelgas? Probablemente no en lo sustancial, pero ayudaría mucho a enriquecer nuestra visión del Monasterio en su etapa de creación y consolidación. Lo que parece que hay que mantener es que la diferencia entre las diversas obras es tal y las relaciones se establecen con suficiente firmeza, como para que casi debiéramos asegurar que en el propio cenobio no existió nunca un taller de monjas miniaturistas, aunque esto ocurre en otros momentos y lugares, sino que los manuscritos se adquirieron siempre fuera. Si

Folio 107 del Antifonario.



acaso, para alguna obra, como la Biblia, cabría un encargo más puntual que pudo hacerse excepcionalmente aquí. Es indudable que, por un sistema y otro, Las Huelgas poseyó un grupo de extraordinarios manuscritos, como no se sospechaba antes de los últimos hallazgos. Con él incluso queda la puerta abierta a nuevos descubrimientos que permitan completar nuestro conocimiento sobre un capítulo tan destacable y deslumbrante de nuestro arte medieval.

NOTAS

¹ Se trata del Ms. 429. Contiene 112 miniaturas y fue hecho en 1220. Poco estudiado durante mucho tiempo, le ha dedicado recientemente una tesis doctoral David S. RAITZMAN: *The late Morgan Beatus (Ms. 429) and late romanesque illumination in Spain*, Ann Arbor, 1983.



Folio 62v del Antifonario.



Detalle del folio 62v del Antifonario.

² Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17820, analizado por J. JANINI y J. SERRANO: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*, n.º 155, Madrid, 1969, págs. 188-189.

³ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 20324, también en JANINI-SERRANO: *Op. cit.*, n.º 166, págs. 198-199.

⁴ Noticia primera de todos ellos en S. HERRERO: *Códices miniados en el Real Monasterio de Las Huelgas*, Madrid, 1988.

⁵ La bibliografía sobre manuscritos de Cîteaux, en primer lugar, y de otros lugares del Císter, es progresivamente mayor. El primer estudio global, Ch. OURSEL: *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque de Dijon*, al que siguieron del mismo autor: *La miniature du XII^e siècle l'abbaye de Cîteaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon, 1926, y *Miniatures cisterciennes*, Maçon, 1960. Añadir, J. PORCHER: *Manuscrits*, en *L'art cistercien*, La-pierre-qui-vire, 1962, págs. 317-329. Muy recientemente, Y. ZALUSKA: *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII^e siècle*, Cîteaux, 1988.

⁶ W. CAHN: *La Bible romane*, n.º 91, Fribourg (Suiza), 1982, pág. 278.

⁷ En un catálogo de exhibición, S. HINDMAN: *Medieval and Renaissance miniature painting*, n.ºs 2 y 3, Akron (Ohio) y Londres, 1988.

⁸ Varios estudios en *Studies in Cistercian Art and Architecture*, III, ed. M. P. Lillich, Kalamazoo (Michigan), 1987, especialmente los estudios de L. M. C. RANDALL y W. B. CLARK.

⁹ Acepto provisionalmente la identificación hecha de los manuscritos, ya que hasta ahora sólo he tenido ocasión personal de un examen superficial, centrado sobre todo en las miniaturas.

¹⁰ J. YARZA LUACES: «Las miniaturas de la Biblia de Burgos», en *Archivo Español de Arte*, XLII (1969), págs. 185-203. Una revisión de todos los problemas sobre fechas y «scriptorium» en J. YARZA: «La miniatura románica en España. Estado de la cuestión», en *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, II (1990), págs. 9-25, que es más detallado en «La miniatura en los reinos de León, Galicia y Castilla en tiempos del maestro Mateo», en *O Pórtico da Gloria e a Arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, 1988, en prensa.

¹¹ YARZA: *La miniatura románica*, pág. 14; IDEM: *La miniatura en los reinos*.

¹² YARZA: *Las miniaturas de la Biblia*; IDEM: «En torno al Beato del Museo Arqueológico Nacional», en *Archivo Español de Arte*, XLIV (1971), págs. 112-114; IDEM: «La peregrinación a Santiago y la pintura y la miniatura románicas», en *Compostellanum*, XXX, n.º 3-4 (1985), págs. 369-393.

¹³ Ver S. HERRERO: *Op. cit.*, pág. 81.

Detalle del folio 76 del Antifonario.



¹⁴ Según S. HERRERO: *Op. cit.*, pág. 81, mide 340 x 230 mm.

¹⁵ YARZA: *La peregrinación*, págs. 388 y ss.; E. FERNÁNDEZ: *Abecedario-bestiario de los códices de Santo Martino*, León, 1985.

¹⁶ Es lo que propongo en YARZA: *La peregrinación*, pág. 389.

¹⁷ Pese a que pretende una valoración global y que ha de examinar los ciclos, es bastante decepcionante la información que proporciona sobre la ilustración de los profetas W. CAHN: *Op. cit.*, págs. 191 y ss., y no permite ser más claro respecto a paralelos.

¹⁸ YARZA: *Las miniaturas de la Biblia*, pág. 191, fig. 14.

¹⁹ Simplemente se habla de Martirologio. Habría que decir que este tipo de obras es poco frecuente que se ilumine en manuscritos de lujo ingleses, detalle que colabora poco a demostrar este origen propuesto desde una perspectiva estilística.

²⁰ J. DUBOIS: *Les Martyrologes du Moyen Âge latin*, Turnhout, 1978, págs. 64-66, cita varios desde el primero de 1173-1174, pero los que serían más o menos de las fechas que corresponden a Las Huelgas son pocos y todos franceses. De aquí el interés en analizar el contenido de nuestro ejemplar.

²¹ JANINI-SERRANO: *Op. cit.*, págs. 188-189, no explican las razones de que el manuscrito sea de Las Huelgas originalmente, sino que, según una nota del XVI entonces estaba allí. Se ha cosido una hoja de guarda procedente de un Antifonario que está iluminada con un ciclo dedicado a Santa Catalina que atribuyen al siglo XII. Es interesante, pero entiendo que se trata de una obra del siglo XIII y estilísticamente por completo ajena a todo lo que estamos viendo.

²² Discuto esto más detenidamente en *La miniatura en Galicia...* Cito el Salterio Westminster (Londres, British Library, Royal Ms. A.2.XXII, fol. 15), pero aludo asimismo a miniaturas francesas que BRANNER fecha hacia 1212-1218.

²³ C. de HAMEL: *Glossed books of the Bible and the origins of the Paris booktrade*, Woodbridge, 1984. Muy interesante al respecto, F. AVRIL: «À quant remontent les premiers ateliers d'enlumineurs laïcs à Paris», en *Les dossiers de l'archéologie*, n.º 16 (mayo 1976), págs. 36-44.

²⁴ Por ejemplo la «B» (fol. 31) del Salterio de Munich (Munich, Bayerische Staatsbibl., Clm. 835, o el *Salterio Glazier* (Nueva York, J. Pierpont Morgan L., Ms. Glazier 25, fol. 5v.), de h. 1220-1230, también en una «B» gigante.

²⁵ YARZA: *La miniatura en Galicia...*

²⁶ Es muy importante señalar la situación real del Monasterio, cosa que analizo en el citado estudio *La miniatura en Galicia*, que hace factible la existencia de un notable «scriptorium» en las fechas propuestas. Es importante indicar también que otro monasterio cisterciense notable, el de Santa María de Huerta (Soria), dispuso de una espléndida colección de manuscritos adornados, algunos de los cuales habían pertenecido antes a la colección de Rodrigo Ximénez de Rada y que se conservan, parcialmente, en la Biblioteca Provincial de Segovia. Entre ellos, un Gradual cisterciense, con una «S» (fol. 3) exactamente igual a otra del Beato de San Pedro de Cardaña. Ver T. ROJO ORCAJO: «La Biblioteca del Arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada y los manuscritos del Monasterio de Santa María de Huerta», en *Revista Eclesiástica*, I (1929), págs. 208-209, aunque no es seguro que el manuscrito 13H haya sido suyo. Ver también J. M. IZQUIERDO: «Románico», en *Historia de Soria* (dir. J. A. Pérez-Rioja), I, Soria, 1985, pág. 294, con ilustración. Es un terreno al que volveré en otra ocasión.

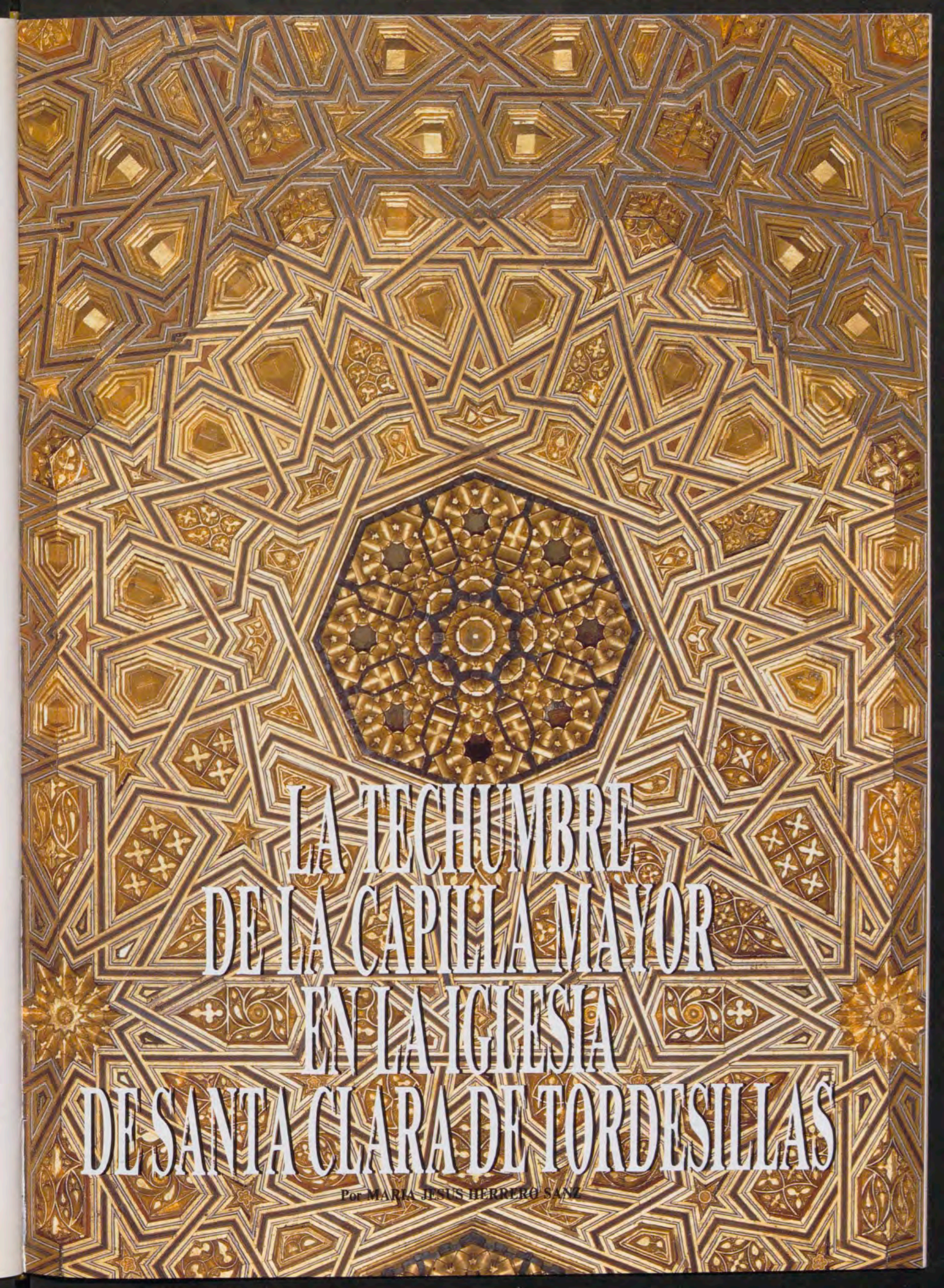
²⁷ El problema está lejos de resultar claro. Ver mi citado trabajo sobre la miniatura en los reinos de Galicia, León y Castilla en tiempos de Mateo, la ponencia de Williams en el mismo congreso y los trabajos de Raizman citados en nota 1.



Ornamentación del folio 76 del Antifonario.



Folio 76 del Antifonario.



LA TECHUMBRE
DE LA CAPILLA MAYOR
EN LA IGLESIA
DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS

Por MARIA JESUS HERRERO SANZ



Interior
de Santa Clara
de Tordesillas.
Retablo
de alabastro.

Consta en auténticos documentos que el magnífico templo del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas se erigió en los soportales que había en el Palacio llamado de la «Palea de Benimerin», en conmemoración de la batalla del Salado, ganada por el rey Alfonso XI el 30 de octubre de 1340 frente a Tarifa¹.

En esta villa vivía la reina madre, el año 1354, cuando vino a visitarla su hijo, el rey Don Pedro I de Castilla, y aquí mismo el rey habitaba unas casas principales con doña María Padilla, señora juzgada por la crítica histórica de los tiempos pasados con sumo rigor, pese a que el mismo rey don Pedro le llamó su esposa y las Cortes de Sevilla la aclamaron como tal, aunque fuera después de muerta.

Alfonso XI y Pedro el Cruel se hicieron construir palacios moriscos, en los cuales albergaron a sus favo-

ritas, porque estos reyes, crueles y sensuales, más parecieron sultanes de Oriente que príncipes cristianos. En la construcción del Palacio de Tordesillas intervinieron seguramente albañiles y carpinteros moriscos de Sevilla y Toledo. Si el siglo XIII es, dentro del panorama artístico hispano, una centuria europea, en la que se construye en el más puro gótico francés, el siglo XIV, época de luchas civiles, retorna hacia la constante oriental, latente siempre en el fondo del alma hispana².

Como tantísimas veces, palacios reales y nobiliarios, casas de placer o de descanso, se transformaron, por deseo y voluntad de sus dueños, en cenobios. Parece como si queriendo rescatar sus almas de los pecados que lleva consigo la molicie y el refinamiento de una vida holgada, disculparan su pasado con esta ofrenda y purificaran los mismos lugares que habían sido su lujoso escenario³.

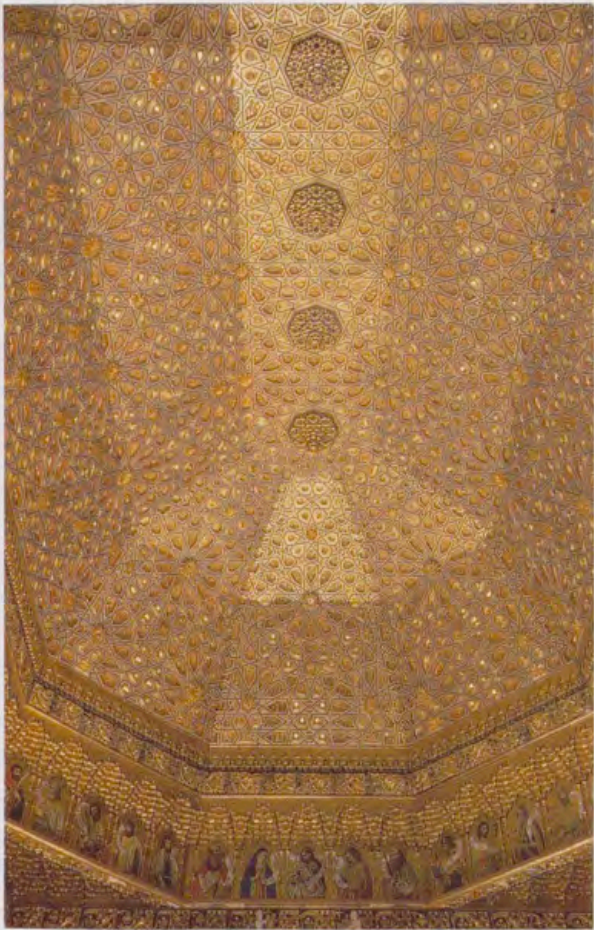
El rey Pedro I tuvo tres hijas de doña María Padilla: Beatriz, Constanza e Isabel. Fue la infanta Beatriz la que, a «instancia y ruego de su señor padre», ordenó la fundación del convento el 2 de enero de 1363, si bien en el testamento otorgado por Pedro I en Sevilla, el 18 de noviembre de 1362, se dice textualmente: «E otrosí mando que las casas é palacios de la morada de Oterdesillas que las fagan Monesterio de Sancta Clara, e que haya y treinta Monjas, é que ayan para su mantenimiento las rentas é pechos é derechos del dicho lugar de Oterdesillas é de su termino; é mando so pena de mi maldición á la dicha Infant Doña Beatriz, mi fija, cuyo es el dicho lugar de Oterdesillas que faga facer el dicho Monesterio é consienta en eso»⁴.

El 3 de febrero de 1363, el obispo de Palencia, Don Gutierre, daba la licencia para la construcción del Monasterio, y el 27 del mismo mes y año, el papa Urbano confirmaba su fundación. Tras la muerte de su padre en el castillo de Montiel en 1369, Beatriz se retiró al Monasterio de Tordesillas, perdidas las esperanzas del enlace regio con el heredero de Portugal. Constanza se casó con el duque de Lancaster, e Isabel con el duque de York, hermano del anterior.

Queda pues fuera de toda duda que el Monasterio de Santa Clara tuviera su núcleo original y material en «las casas é palacios» de la morada del rey don Pedro en Tordesillas. Entre los «palacios» del rey, había uno diferente a los demás, y se sospecha que no había sido construido por el Justiciero, o no le había pertenecido en su origen, pues llevaba un nombre especial. Al leer los documentos de la fundación surge un dato de capital importancia: la iglesia se había de construir, según el mandato de doña Beatriz, en los pórticos «del palacio de la Palea de Benamarin», y el prelado de Palencia, en un documento algo posterior, dice que asigna dichos portales «para que de ellos sea fecha Egleſia para dicho Monasterio», y es en el estudio de la iglesia y en su cubierta donde queremos detenernos.

LA IGLESIA

En conjunto es obra gótica de la segunda mitad del siglo XIV, puesto que los documentos de su fundación son de 1363, aunque se concluiría en la primera mitad del XV. Se trata de una construcción de ladrillo, mampostería y sillería. Tiene una sola nave, de cinco tramos, con bóvedas de crucería y terceletes. En el lado del evangelio se abren capillas entre contrafuertes; en el de



*Techumbre
de Santa Clara
de Tordesillas.*

la epístola destaca la bellísima capilla fundada por el contador de don Juan II, Fernando López de Saldaña, construida entre 1430 y 1435: toda la zona baja está ocupada por arcos sepulcrales con bellísimas tracerías que cobijan estatuas yacentes de los fundadores y otros nobles.

La Capilla Mayor de la Iglesia posee la techumbre más rica y grandiosa de toda España, en opinión del señor Lampérez. Es de planta rectangular, cubierta por una armadura de madera de paños quebrados, con motivos de lacería y grandes piñas de mocárabes; adopta planta octogonal sobre limas y el arrocabe está ricamente decorado con arquería estaláctica dorada, en cuyos vanos se disponen cuarenta y tres pinturas de santos de medio cuerpo sobre fondo dorado.

Enmarcan esta galería de santos dos franjas de hojas de cardo talladas y doradas. Hay que destacar la riqueza decorativa de la primera de estas franjas, donde se intercalan numerosas figurillas de animales monstruosos: dragones, arpías, raposas, cerdos, y diversos pájaros como golondrinas y jilgueros, todos ellos perfectamente diferenciados.

También aparecen figurillas antropomorfas que representan ángeles portadores de escudos y libros abiertos entre sus manos, e incluso San Miguel venciendo al diablo.

Estos detalles no son perceptibles desde el suelo, pero el andamio que se ha colocado para la restauración de la techumbre ha permitido contemplar cada uno de los pormenores de esta magnífica armadura.

*Uno de los faldones
mayores
de la techumbre
de Santa Clara.
Quiebro
en dos planos
distintos
de los paños.*



Clasificación estructural de la techumbre

Las techumbres o armaduras leñosas se definen como organizaciones de carpintería destinadas a cubrir un edificio⁵. Para designar tal concepto no debe emplearse la palabra artesonado, cuya justa significación es la de techo o bóveda decorada con artesones o espacios rehundidos cuadrados o poligonales, sean éstos de madera o no.

En principio, las techumbres de madera pueden dividirse en dos grupos: las de estructura plana o adintelada y las de estructura a dos aguas, de las que derivan directamente las de sección trapezoidal. Dentro de las armaduras de sección trapezoidal existen dos tipos, las de par y nudillo y las de limas⁶.

Las armaduras de limas o de artesón invertido están integradas por cuatro paños o faldas inclinadas, en vez de los dos paños de las simples armaduras de par y nudillo. En la intersección de estos cuatro paños surgen cuatro aristas oblicuas, donde se disponen los maderos llamados limas, de ahí el nombre de armaduras de limas. Estas pueden ser de dos clases: de limabordón o lima única en cada arista, y de limas moamares o dobles⁷. Ambos tipos de techumbres pueden clasificarse a su vez en diferentes grupos, según como sea el «almizate» o «harneruelo» que forma la superficie plana.

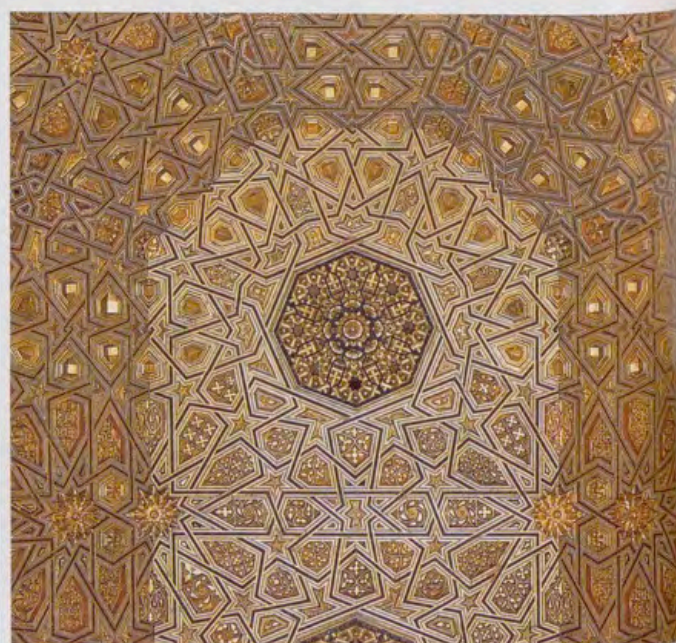
La techumbre de la Capilla Mayor de Santa Clara de Tordesillas, dentro del tipo de armadura de limas, pertenece al grupo de «armaduras ochavadas», que tienen ocho paños, debido a que cada uno de los paños menores de la techumbre rectangular se quiebra en tres, sugiriendo cada ángulo del techo dos limas o dos calles de limas. Cubre una estancia rectangular, y el paso de esta planta a la forma ochavada se consigue con la disposición bajo los cuatro paños menores correspondientes a los ángulos de la estancia de cuatro tableros triangulares. Si dichos tableros van decorados con lazo reciben el nombre de pechinas; si no lo llevan se denominan cuadrantes.

Según el tipo de construcción y la decoración, la techumbre que nos ocupa es una armadura «ataujerada», pues la auténtica construcción queda oculta, ya que la tablazón se clava por el intradós; su decoración es de

Tabla que representa a San Bernardino en el arrocabe de la techumbre de Santa Clara.



Estructura ochavada de la armadura de Santa Clara de Tordesillas, y detalle de uno de los mocárabes y decoración flamígera en los miembros o polígonos de la techumbre.



lazo, llamado ataujerado, y resulta sobrepuesta al ser clavado éste sobre la estructura.

La composición decorativa de este tipo de techumbres está constituida por «lacierías», es decir, por adornos formados por una o varias cintas que, por sus mutuas intersecciones y por sus cambios de dirección, engendra multitud de polígonos, de los cuales uno, que casi siempre es regular, les da el nombre⁹.

La techumbre de Santa Clara es de las llamadas por López de Arenas⁹ de «cinco paños», por presentar los faldones del artesón quebrados en dos planos distintos, donde se han aplicado lazos de nueve y doce. La adopción de este lazo parece ser consecuencia de la misma idea que preside la composición, aprovechando la diferencia de tamaño de los dos temas del lazo para armonizarlos con la forma trapezoidal quebrada del paño. Este tipo de techos de lazo mixto se adopta especialmente en las de planta ochavada, y se traza de modo que aparezcan las estrellas de nueve y las de doce en la misma vertical, armonizando la diferencia de tamaño con la forma trapezoidal del paño. El mejor ejemplo es éste de Santa Clara de Tordesillas.

La decoración de los miembros está compuesta por variadas formas del gótico flamígero como en los «azafates», mientras que en los «sinos» aparecen pequeños racimos o cubos de mocárabes, adornados algunos de ellos con una granada en la zona cóncava.

El fundamento de las formas de lacería es puramente geométrico, y no hay que buscar simbolismo alguno en las combinaciones de estas formas.

La lacería fue desarrollada en España por artistas que no eran de raza oriental, y tomó un carácter absolutamente rígido y geométrico; de ser un arte de componer pasa a convertirse en una ciencia constructiva. Los techos de influencia musulmana del sur y centro de España eran proyectados, unas veces por los arquitectos de los edificios, y realizados por los carpinteros; otras, proyectados y ejecutados por los propios carpinteros; y en todo caso éstos cuidaban también de la parte de talla, pues para el árabe y sus seguidores la carpintería y la ebanistería eran una sola cosa¹⁰.

Generalmente, las techumbres llevan una decoración



Exterior de la cabecera de la Iglesia. Santa Clara de Tordesillas.

Detalle del Calvario de la primera mitad del siglo XV sobre la viga que cierra el presbiterio. Santa Clara de Tordesillas.

policroma, de colores muy brillantes y variados, constituida casi siempre por entrelazos geométricos y por flora estilizada; pero en ciertos casos también hay composiciones con figuras humanas. El ejemplo más rico y característico en este sentido es el de la catedral de Teruel. El procedimiento pictórico usado era el temple, y, por documentos de contrato que se conservan, se puede comprobar que los pintores de imaginería no desdeñaban tomar a su cargo toda clase de obras, lo mismo las de carácter marcadamente artístico, como





Techumbre de Santa María de Mediavilla. Catedral de Teruel. Finales del siglo XIII.

Detalle de la decoración de la techumbre con estructura rectangular. Santa Clara de Tordesillas.

eran las composiciones de retablos, que las de carácter mecánico, como el decorado de las techumbres planas y de lacería.

La Capilla Mayor de la Iglesia de Santa Clara debía estar aislada del resto de la nave por una reja ahora desaparecida, de la que se conserva un travesaño de madera, a la altura del arranque de las bóvedas. Sobre esta viga, cuajada de molduras doradas como las de la techumbre, se asientan tres esculturas que representan a la Virgen, San Juan y el Crucificado, de un Calvario cuyo estilo corresponde a la primera mitad del siglo XV.

Análisis estilístico

Son varios los autores que afirman, o por lo menos sospechan, que la techumbre perteneció al salón principal del Palacio del rey don Pedro, y que el friso de santos y «mocárabes» fue agregado en el siglo XV. Agapito Revilla¹¹ da como una razón de peso el que siendo la iglesia de piedra, la Capilla Mayor sea de ladrillo y tapial, y hace observar como prueba mayor el hecho de que la techumbre aparezca cortada en el arco de triunfo como si allí se hubiese agregado otra parte del Salón. Fernández Torres¹² afirma con seguridad que la techumbre es de un salón del Palacio, aunque tiene dudas sobre si el techo se dejó donde estaba o se trasladó de lugar, adaptándolo a su nuevo destino. También Lampérez¹³ expone que el friso o arrocabe es de la misma época que la techumbre, mientras que las dos fajas de hojas de cardo talladas y doradas y las pinturas de los santos son de época gótica, del siglo XV. Supone que el arrocabe de mocárabes se desmontó y se le añadieron los fondos y las pinturas de santos.

Las pinturas estudiadas por Sánchez Cantón se adscriben al círculo de Nicolás Francés, y por estar representado entre ellos San Bernardino de Siena, muerto en 1444 y canonizado en 1449, las pinturas no pueden ser anteriores a tal fecha. Lampérez añade otra observación: las vigas que forman el esquinado de la techumbre tienen en el «sofito» o parte baja horizontal hojas de cardo, que salen de la boca de unas cabezas grotescas, donde se intercalan tres escudos. En el cuadrante de la derecha, el escudo del centro contiene los castillos y leones de la realeza castellana; el de la derecha, una





especie de corona o láurea; y el de la izquierda, un «ristre». Estos elementos situarían la obra en los días de Juan II, quien prodigó esa pieza de armadura en sus blasones, y como este rey murió en 1454, tendríamos dos límites, 1449 y 1454, entre los cuales se ejecutaría toda la adaptación gótica del arrocabe, en opinión de Lampérez¹⁴.

El Marqués de Lozoya difiere de la opinión anterior y afirma que, por su estilo, la decoración de la techumbre de Tordesillas es posterior al siglo XIV; ya es obra de comienzos del siglo XV y presenta una gran similitud estilística con otra techumbre existente en tierras sego-

Detalle del friso de la techumbre, donde se representan trabajos de carpintería. Catedral de Teruel.

Vista exterior y puerta de acceso al Monasterio de San Antonio el Real de Segovia.



vianas. Nos referimos a la techumbre de la capilla mayor de la iglesia de San Antonio el Real, que curiosamente también está ocupada por religiosas franciscanas clarisas.

Al igual que en Tordesillas, el monasterio de San Antonio el Real en sus orígenes fue la morada campestre del entonces príncipe Enrique IV. Según menciona el licenciado Diego de Colmenares (1586-1651), en la ciudad de Segovia se celebraba en 1455 el capítulo de la religión franciscana, y ante las desavenencias entre *claustrales* y *observantes* de dicha ciudad, el rey Enrique IV determinó conceder a los observantes una casa de campo, «que siendo príncipe había labrado en la parte oriental de la ciudad, mando se dispusiese en forma de convento con el nombre de San Antonio»¹⁵. Habitaron estas casas y convento hasta el año 1488, en que fue ocupado por las monjas de Santa Clara.

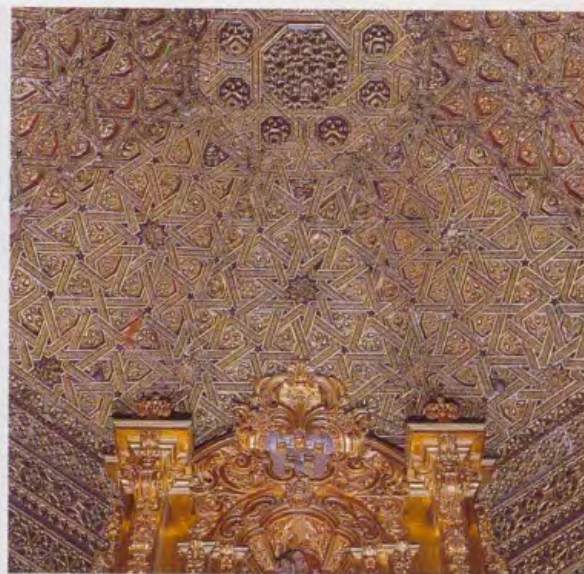
La tipología de la techumbre de San Antonio el Real es semejante a la de Tordesillas: armadura ochavada, de tres paños, cubierta de lazo de diez, que, en opinión de Prieto y Vives¹⁶, es el que tiene una armonía más perfecta, y el más usado. El adorno de todo el techo es exclusivamente gótico, aunque la traza sea mahometana. El *almizate* ochavado de San Antonio muestra tres centros octogonales de mocárabes, rodeados cada uno de ellos por ocho piñas doradas, mientras que en Santa Clara son cuatro y sin las piñas menores.

Los centros de las estrellas o «sinos» presentan una decoración de *cardinas* en espiral, y el interior de los *miembros* o polígonos aparece decorado igualmente con motivos del gótico flamígero.

Por toda esta decoración gótica en el interior de las lacerías, ambas techumbres presentan también muchas analogías con la armadura de la desaparecida Sala de



Interior
de la Iglesia
de San Antonio
el Real
y la cubierta
del presbiterio.



Almizate
o harnuelo
con decoración
de mocárabes
y piñas.
San Antonio el Real
de Segovia.



Detalle del friso
o arcoabe
y uno de los paños
mayores
de la techumbre.
San Antonio
el Real
de Segovia.

las Piñas del Alcázar segoviano. Según leyó José M.^a Avrial al hacer los dibujos de esta sala, antes del incendio de 1862, «esta cámara la mandó hacer el muy alto e muy poderoso esclarecido Príncipe don Enrique, hijo primogénito del muy alto e muy poderoso esclarecido Príncipe e Señor el Rey don Juan de Castilla e León el segundo. La qual se acabó de obrar en el mes de noviembre del anno de nuestro señor Jesu Xpo mill e CCCC L e I anos»¹⁷.

Así pues son las mismas fechas en las que Lampérez sitúa la adaptación del friso en Santa Clara de Tordesillas. Ante tantas similitudes se podría pensar, como el Marqués de Lozoya, que toda la techumbre de Tordesillas es obra de mediados del siglo XV realizada *ex profeso* para la iglesia, ya que su construcción se terminaría en estas fechas.

En la segunda mitad del siglo XV, época barroquizante por excelencia, hay un intento de vuelta a la naturaleza, un gusto particular por lo selvático y monstruoso. El mudéjar al estilo de Sevilla o Toledo triunfa en Castilla con el advenimiento de los Trastámara. El espíritu militar de la Edad Media fue causa de que mientras los caballeros cristianos empleaban la mayor parte de su gente en empresas de conquista, los moros sometidos, los mudéjares, se dedicaban al cultivo de los campos, a los trabajos industriales y al fomento de las Artes, y muy principalmente de la Arquitectura, de la que fueron hábiles maestros sus *alarifes* y carpinteros. Estos artistas dieron al arte románico y al estilo gótico un carácter tan oriental en su decoración y estructura que los diferencia de sus coetáneos del resto de Europa.

A través de los siglos se ha perdido la memoria de los numerosos mudéjares que debieron trabajar en las comarcas de Castilla. Todos estos artífices, cualquiera que fuese su tradición, procuraron adaptarse a las normas de la arquitectura románica y gótica, y su gusto narrativo aparece solamente en las techumbres de lazo, en las cornisas de ladrillo, en las yeserías decorativas y en algún detalle ornamental.

NOTAS

- ALONSO RODRÍGUEZ, Exuperio: «Tordesillas», B.S.C.E., 1904.
- LOZOYA, Marqués de: «Historia y actualidad del Monasterio de Santa Clara», REALES SITIOS, n.º 14, 1967, pág. 19.
- CHUECA GOTTIA, Fernando: *Casas Reales en Monasterios y conventos españoles*, Barcelona, 1982, pág. 121.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: «El Real Monasterio de Santa Clara en Tordesillas (Valladolid)», B.S.C.E., 1912, pág. 566.
- MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina: *Sobre las armaduras de madera en el arte mudéjar toledano*, Granada, 1973, pág. 139.
- Para la clasificación y léxico de las armaduras véase el reciente estudio de NUERE, Enrique: *La carpintería de armar española*, I.C.R.B.C., 1990.
- IDEM: *Op. cit.*, nota 5, pág. 144.
- RAFOLS, José F.: *Techumbres y artesanados españoles*, Barcelona, 1930, pág. 28.
- LÓPEZ DE ARENAS, Diego: *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, 1727. Introducción y glosario de Gómez Moreno, Madrid, 1966.
- RAFOLS, José F.: *Op. cit.*, pág. 27.
- AGAPITO Y REVILLA, Juan: «Restos del arte árabe o mudéjar en Santa Clara de Tordesillas», B.S.C.E., 1905, pág. 24.
- FERNÁNDEZ TORRES, Eleuterio: *Historia de Tordesillas*, Valladolid, 1905.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Op. cit.*
- IDEM: *Op. cit.*, pág. 583.
- COLMENARES, Diego de: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla*, Segovia, 1969, capítulo XXXI.
- PRIETO Y VIVES, Antonio: *El arte de la lacería*, Madrid, 1977.
- AVRIAL Y FLORES, José María: *Segovia pintoresca y el Alcázar de Segovia*, Segovia, 1953.



Mapa topográfico del Obispado de Trujillo del Perú. Biblioteca Nacional de Colombia.

«TRUJILLO DEL PERU» EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA

Por DANIEL RESTREPO MANRIQUE

Una de las obras más interesantes de la Biblioteca del Palacio Real es sin duda la formada por nueve tomos de láminas, titulada *Trujillo del Perú*, que actualmente publica en facsímil Ediciones Cultura Hispánica¹ en coedición con el Patrimonio Nacional.

Estos dibujos fueron enviados al Rey Carlos IV por el Obispo de Trujillo don Baltasar Jaime Martínez Compañón, como fruto de su larga visita pastoral a la extensa diócesis de Trujillo, entre junio de 1782 y marzo de 1785. Sin embargo, hasta el momento se desconocen los nombres de los dibujantes, la época exacta de su ejecución y, lo que es más importante, un texto que sirva de complemento a esta magnífica obra gráfica.

Las láminas de Colombia

Los nueve volúmenes de dibujos que se encuentran en la Biblioteca del Palacio Real no son, sin embargo, los únicos que existen. En la Biblioteca Nacional de Colombia, sección de libros raros y curiosos, manuscrito 216, se encuentra un tomo con dibujos correspondiente al duplicado de algunas de las láminas de los volúmenes I, II y IX del *Trujillo del Perú* existente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Este tomo, que se halla en Bogotá, guarda pequeñas diferencias en su ordenación y ejecución con su duplicado de la Biblioteca del Palacio Real. Consta de 127 folios —está encuadernado en madera y tafelete rojo, y sus dimensiones son de 250 × 170 mm—, exactamente iguales a los de la Bi-

blioteca Real. Según Pérez Ayala² este tomo fue sustraído de la Biblioteca Nacional de Colombia y posteriormente recuperado.

Los dibujos no parecen de ningún modo ser borradores o estar inacabados, sino más bien, por el contrario, dan la sensación de haber sido cuidadosamente elaborados y coloreados, utilizando en ocasiones los retoques en pan de oro y el color de plata en algunos de ellos.

Estructura del volumen

El volumen empieza con un retrato de Carlos III de elaboración un tanto descuidada y con algunas diferencias frente al mismo retrato de las láminas del Palacio

Colección
original inédita de
Mapas ^{Trujillo}
relativos al Obispado de
(Perú); retratos en colores y
dorados de Arzobispos,
Virreyes y otros personajes
del Perú; planos de ciu-
dades; cuadros sobre len-
guas indígenas X X
(Colección formada p. el Sr. Obispo Compañón, y
fue luego Arzobispo de Bogotá.)
\$ 100

Texto de finales del XIX.
Biblioteca Nacional de Colombia.

Carta topográfica del distrito
al que pertenecía el Seminario
de Operarios Eclesiásticos
de Lambayeque
(Archivo Nacional de Colombia).



Real. Sin embargo, la distribución posterior es casi igual. Empieza por el mapa general del obispado, acompañado de los cuadros generales, donde se resumen los principales datos y obras realizadas por Martínez Compañón en su diócesis. Se incluye además el «Plan que contiene 43 voces castellanas traducidas a las 8 lenguas...» de los indios del obispado, correspondiente al segundo tomo de la obra original. Posteriormente, al igual que el volumen del Palacio, sigue una estructura definida: reúne por grupos temáticos los dibujos correspondientes a cada una de las provincias visitadas por el Obispo, comenzando por la provincia y ciudad de Trujillo. En esta primera parte retrata a las principales autoridades civiles de esta ciudad, como el Intendente³, los alguaciles, algunos militares y otros personajes de la aristocracia trujillana. Luego incluye las obras realizadas durante su episcopado en esta provincia, el plano de la catedral refaccionada, la bóveda de enterramientos y luego el retrato de cada uno de los obispos desde la fundación de la diócesis en el siglo XVII hasta el sucesor de Compañón, don José Andrés de Achurra. Aparecen además los planos de los seminarios fundados por el Obispo y los correspondientes retratos de sus seminaristas; por último, lo referente a la ciudad de Trujillo, los clérigos regulares que habitaban en la ciudad, dominicos, mercedarios, franciscanos, carmelitas y clarisas, y el plano de la casa de educandas que se fundó en dicha capital. Parecido esquema se

aplica también para las demás provincias, continuando por la de Saña, con los planos de sus principales ciudades (Saña y Lambayeque), y algunos personajes de la época. Sigue con las provincias de Piura, Jaén, Huambos y Cajamarca. Esta última, que fue visitada por Martínez Compañón a mediados del año 1784, tenía como capital la ciudad de Cajamarca, la segunda en importancia del obispado, debido fundamentalmente a que era núcleo de comunicaciones, comercio y minería. Fue allí donde estableció el Plan de mejoras de las minas de Hualgayoc, que envía al Rey en un abultado expediente en 1786, y que reproduce en las láminas con varios mapas y cortes verticales de dicho cerro. El volumen de Colombia contiene además un dibujo de la casa donde, según la tradición, murió Atahualpa, que en la obra original se incluye en el tomo nueve. Posteriormente vienen las láminas correspondientes a la provincia de Huamachuco y Patás, incluyendo el plano del nuevo pueblo de Guancaspata y Huailillas, fundados ambos por Martínez Compañón. Continúa por las provincias de Cajamarca, Luya y Chillao; incluye también el pueblo de Santa Rosa del Buen Suceso, y termina por las provincias de Chachapoyas, Moyobamba y conversiones de Hibitos y Cholones. Por documentos del Archivo General de Indias sabemos que la remisión de estos volúmenes de la obra original se efectuó más de cinco años después de la muerte

del Obispo, y que estuvo a cargo de su sobrino don José Loredó. El hecho de haberse quedado uno de estos volúmenes en Bogotá puede deberse a muy diversas razones, entre otras a un cambio en la distribución de las láminas, que obligaría a su nueva ejecución o simplemente a un duplicado de uso personal del Obispo. En Perú he podido ver 120 láminas duplicadas con dibujos de aves y animales. Algunas de ellas borradores, que tienen gran interés para el estudio de la elaboración de la obra original. En la actualidad se conservan en la colección privada de un banco peruano. Los dibujantes A pesar de la amplia difusión que se le ha dado a la obra del obispo Martínez Compañón en estos últimos años, aún se sigue ignorando la posible autoría de estas láminas. Varios autores como Domínguez Bordona, Ballesteros Gaibros o Udo Oberem⁴ coinciden en afirmar que se trata de dibujantes indígenas coordinados por un arquitecto español, que acompañaría al Obispo en su recorrido. El análisis de la documentación que se encuentra en el Archivo Nacional de Colombia puede arrojar alguna luz respecto a este interrogante. De esta documentación se deduce claramente que el conjunto de la obra de Martínez Compañón responde a un plan que muy posiblemente concibió

aún antes de partir a su visita. En abril de 1782 envía un cuestionario de dieciocho puntos a los curas de su diócesis, en el que se les preguntaba acerca de aspectos tan dispares e interesantes como la forma de vivir de los indígenas, el clima, las fuentes de agua y ríos, los frutos que se cosechaban, el comercio, las estancias, obrajes y haciendas, las plantas en general, y especialmente las medicinales, las aves, las fieras, las riquezas agrícolas, maderas y además acerca de los restos arqueológicos que se conocieran en las provincias de su diócesis. Por otra parte, los dibujos de la obra *Trujillo del Perú* se complementan con los envíos de un total de treinta cajones entre 1788 y 1790 con numerosos objetos de la época como pieles, vasijas, vestidos, alimentos, animales, etc., de gran interés etnográfico e histórico⁵.

El largo recorrido pastoral de Martínez Compañón lo hizo acompañado de un reducido séquito que, presumiblemente, iría engrosándose conforme visitaba su diócesis. Parte esencial de este grupo lo formaría el equipo encargado de realizar estos dibujos, a los que prácticamente no hace mención en ninguno de sus documentos personales. Solamente sabemos por documentos oficiales que, al partir de Trujillo en junio de 1782, le acompañaban un secretario (don Pedro de Echevarri), un misionero, un capellán, un fiscal (Antonio del Solar), un notario y un amanuense, además de seis negros «[...] para el servicio de la mano, y cuidado de las bestias [...]»⁶. Meses antes de partir, el obispo Martínez Compañón pedía al Cura de Moyobamba veinte mulas que consideraba precisas para el transporte de sus acompañantes y de sus apeos de viaje, donde se incluía además una tienda de campaña para dormir en los despoblados. La acción educadora de este Obispo implicó además la recogida de indios, a los que enseñaba a leer y escribir y a los que muy posiblemente utilizaba también como dibujantes. Conocemos el caso concreto de la educación de tres cholitos, «[...] uno del pueblo de Tarapoto en la Provincia de Lamas: otro del de Ayabaca en las serranías de Piura y el tercero del de Catacaos en los valles de la misma Provincia, todos tres de la edad de once a doce años mas o menos: el primero que no savia una palabra de castellano lo habla ya regularmente [...]», escribía Martínez Compañón, «[...] está muy bien impuesto en la doctrina y sabe leer medianamente [...]»⁷.

Sin embargo, es evidente que las más de 1.500 láminas que se conocen de esta obra no correspondan en su totalidad a un grupo de pintores, ya sean indígenas o mestizos. Queda un conjunto de láminas numeroso, correspondiente a los mapas, planos y alzados de las provincias y ciudades de la diócesis, así como de varios de sus edificios y pueblos. En este sentido, Martínez Com-



Funcionario de Trujillo.
Don Pedro de Ortega Sotomayor,
obispo.
Fray Juan de la Calle y Heredia.
Biblioteca Nacional de Colombia.
Sección de Libros
Raros y Curiosos.

pañón buscó muy posiblemente la ayuda de personajes con ciertos conocimientos básicos en arquitectura y topografía que le pudieran orientar. Uno de ellos fue el Coronel de Milicias don Miguel de Espinach, residente en Cajamarca y propietario de varias minas en el Cerro de Hualgayoc en esta misma provincia. Precisamente, con motivo del envío al Rey de un voluminoso expediente sobre el arreglo de estas minas, pide a este Coronel que le ayude a delinear los mapas y planos que acompañan al informe correspondientes a las minas⁸. Otro nombre que tradicionalmente se liga a la ejecución de estos planos y mapas es el del cartógrafo español don José Clemente del Castillo⁹. Sin embargo, este equipo pudo prestar una asesoría en el terreno geográfico que no debe restar protagonismo al papel coordinador del Obispo responsable de la casi totalidad de la obra. Este papel lo refleja Martínez Compañón en una carta que remite al Virrey anunciándole el envío de un mapa general del obispado. En ella dice el Obispo:

«Habiendo dias hace enfermado el que delinea los primeros (mapas) se me hizo preciso por no retardar mas la remisión imponer amanuense en el modo y forma de delinearlos con tan feliz subceso, que con menos lecciones de las que di al primero he tenido que corregir menos en el»¹⁰.

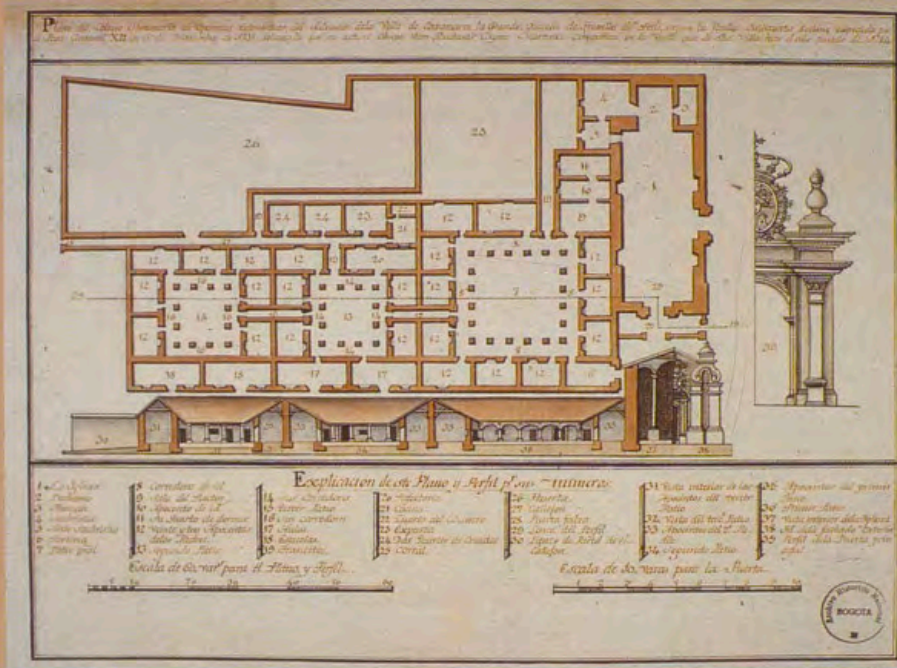
Cronología de los dibujos

Establecer una fecha o período de ejecución es muy difícil, pues, como decíamos anteriormente, desconocemos referencias directas de su realización. Sin embargo, por el contenido de las láminas podemos intentar aproximarnos a los años de su ejecución. Gran parte de estos dibujos, sobre todo los correspondientes a los volúmenes II, III, IV, V, VI y VII, seguro que fueron realizados durante el mismo recorrido de la visita, pues implicaban dibujar directamente la escena o el objeto, es decir, entre julio de 1782 (visita de la Provincia de Chachapoyas) y marzo de 1785 (visita de la Provincia de Huamachuco). El resto de las láminas, así como mapas, planos y restos arqueológicos, pudieron ser realizados en los años siguientes a esta visita. Sabemos con seguridad, por referencias documentales, que en 1790 ya estaba terminada y encuadrada la obra¹¹.

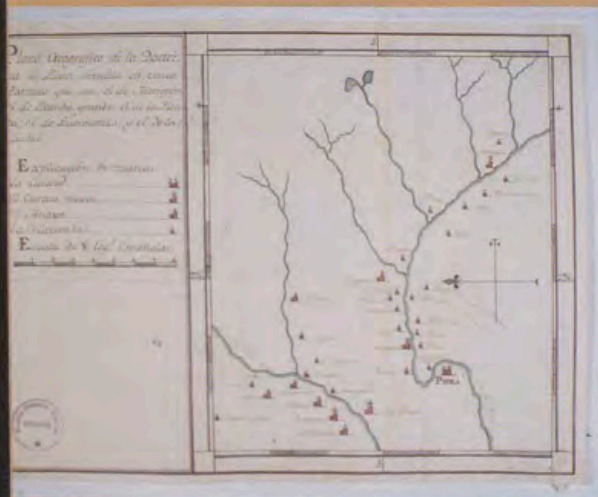
Escuela de dibujantes

Este conjunto de dibujos del *Trujillo del Perú* presenta un curioso parecido con varias pinturas murales de edificios coloniales de la ciudad de Trujillo. Las más sorprendentes quizá son las pinturas dibujadas en las paredes de la bóveda que construyó el Obispo en 1782 para el enterramiento de cadáveres. Estas bóvedas, recientemente restauradas, tienen pinturas policromadas de muy parecido estilo y composición a las

Plano del Colegio de Operarios Eclesiásticos del Salvador de la Villa de Caxamarca. Archivo Nacional de Colombia.



Plano geográfico de la doctrina de Piura. Archivo Nacional de Colombia.



de las láminas. La temática es evidentemente religiosa. Sin embargo en otras casas, como la de la Emancipación, la Casa Ganoza o la del Mayorazgo, se conservan pinturas de finales del XVIII de temática muy variada, escenas de fiestas, bailes, motivos decorativos, etc., de estilo muy similar, que hacen pensar en una posible escuela pictórica derivada de la obra *Trujillo del Perú* y del equipo de dibujantes que acompañaron al Obispo en su recorrido. Esta posibilidad, hasta ahora sólo hipotética, resulta muy interesante y merece necesariamente un estudio más profundo y científico.

El texto

Son conocidas las referencias que hizo el propio Compañón a un texto titulado *Historia Moral y Natural del Obispado de Trujillo*. Sabemos por referencias documentales¹² que Compañón no llegó nunca a escribirla por «su extenuada salud y sus continuas tareas y cuidados». Años después de su muerte, ocurrida en 1797, don Fausto Sodupe, sobrino y albacea del Obispo, es-

cribió al Consejo de Indias, en 1803, pidiendo una canonjía en Trujillo, para poder redactar así esta supuesta *Historia Moral y Natural* del Obispado, utilizando los apuntes del propio Martínez Compañón¹³.

En caso de existir algún texto escrito sería solamente el de los apuntes y documentos en borrador del Obispo. Sabemos que la petición de Fausto Sodupe fue denegada, siendo enviado a una canonjía en la catedral de Cuenca en Ecuador. La última referencia de este colaborador de Compañón es de 1824, año en el que los ejércitos de Bolívar le expulsan de dicha ciudad. Se puede concluir así con cierta seguridad que este texto no llegó nunca a existir, y de haber alguno sería claramente de realización posterior. Se echa en falta, pues, un estudio histórico que utilice la numerosa documentación de esta visita pastoral, que sirva para analizar y estudiar científicamente este valioso manuscrito del Palacio.

NOTAS

¹ Esta magnífica edición facsimilar comprende los nueve volúmenes de la obra. En este momento se encuentra en prensa el último de estos tomos, correspondiente a los dibujos de objetos y ruinas arqueológicas del obispado de Trujillo. En la Revista REALES SITIOS se han publicado anteriormente varios artículos sobre esta obra. Cfr. MORALES, Consolación: «Juegos en el Perú Virreinal del siglo XVIII», REALES SITIOS, VII, n.º 23 (1970), págs. 69-72; MONTEJO CRISTÓBAL, María Luisa: «Danzas de Trujillo del Perú en el siglo XVIII», REALES SITIOS, VII, n.º 27 (1971), págs. 45-52; LÓPEZ SERRANO, Matilde: «Trujillo del Perú en el siglo XVIII», REALES SITIOS, XIV, n.º 53 (1977), págs. 29-36; BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel: «Carlos III y las Antiguidades Americanas» (Tesoros del Patrimonio Nacional), REALES SITIOS, XXVI, n.º 100 (1989), págs. 41-48.

² PÉREZ AYALA, José Manuel: *Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Prelado español de Colombia y Perú, 1737-1797*, Imprenta Nacional, Bogotá, 1955, pág. 35.

³ Se trata posiblemente de don Fernando de Saavedra, nombrado en 1784 y que tuvo relación directa con las actuaciones del Obispo Martínez Compañón.

⁴ Cfr. BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel: «Un manuscrito colonial del siglo XVIII. Su interés etnográfico», *Journal de la Société des Americanistes*, Nueva serie, tomo XXVII, 1935, pág. 158, nota 7; DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: *Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII*, Madrid, 1936; OBEREM, Udo: «La obra del Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón como fuente para la arqueología del Perú Septentrional», *Revista de Indias*, XIII, n.º 52-53 (1953), pág. 273.

⁵ Aparte del envío de estos treinta cajones al Gabinete de Historia Natural, Martínez Compañón preparaba un último cajón que contenía los objetos arqueológicos contenidos en el volumen IX del *Trujillo del Perú*. «... que tengo ya encuadrados; me há parecido conveniente diferir la remisión de dicho caxon hasta que pueda hazer la de dicho tomo...». Carta de Martínez Compañón al Excmo. Sr. D. Antonio Porlier, Secretario de Estado y del Despacho Universal de Gracia y Justicia de las Indias, fechada el 13 de diciembre de 1790. Corresponde a una copia del original que se encuentra en el Archivo General de Indias y que se halla en el Archivo del Museo Arqueológico Nacional. América y Oriente, 1868-1889. Expediente 1880. Varios.

⁶ Archivo Nacional de Colombia. En adelante A.N.C. Colonia Virreyes, 3. Fol. 91v. Carta circular a los curas de la diócesis de Trujillo, 1782.

⁷ A.N.C. Virreyes, 17. Fol. 398v. Carta circular a los curas de la diócesis. Piura, 1783.

⁸ Este expediente se encuentra en el Archivo General de Indias. Audiencia de Lima, 798. En la mapoteca de dicho Archivo se encuentra también una carta topográfica fechada el 2 de abril de 1785 de parte de la provincia de Cajamarca, firmada por este Coronel, que guarda un gran parecido con los mapas de la obra del Obispo.

⁹ ARBEIZA, Teófilo de: «Martínez Compañón», *Temas de Cultura Popular*, n.º 252, Diputación Foral de Navarra, Pamplona, s.f., p. 24.

¹⁰ A.N.C. Colonia. Virreyes, 17. Fols. 347r-347v. Carta al Virrey Teodoro Croix, fechada en Trujillo el 10 de junio de 1788.

¹¹ Archivo Museo Arqueológico Nacional. América y Oriente, 1868-1889. Expediente 1880. Varios. Carta de Martínez Compañón al Excmo. Sr. Antonio Porlier, Secretario de Estado y del Despacho Universal de Gracia y Justicia de las Indias, fechada el 13 de diciembre de 1790.

¹² PÉREZ AYALA, José Manuel: *Baltasar Jaime...*, pág. 414. Cita un extracto de este documento, pero no menciona su procedencia. Pensamos que forma parte de un expediente que se encuentra en el Archivo General de Indias, Audiencia de Santafé, 743.

¹³ A.G.I. Audiencia de Santafé, 743. Carta fechada el 3 de noviembre de 1803.



SI LO TIENE EN CASA, EL MUNDO ESTA EN SUS MANOS.

Mírelo bien.

Le estamos presentando una de las mayores revoluciones dentro del campo de la comunicación en los últimos años: IBERTEX.

Desde ahora, gracias al servicio IBERTEX, sin moverse de su casa, puede acceder, a través de su línea telefónica y con su ordenador personal o con un sencillo terminal, a todo un mundo de servicios en continua expansión: comprar, operar con su banco, recibir información de su Ayuntamiento, invertir en bolsa, reservar viajes, hoteles o restaurantes, gestionar seguros, reservar entradas de espectáculos, obtener información de cualquier tipo...

Todo esto y mucho más está a su disposición con sólo pulsar.

Con el servicio IBERTEX. La nueva forma de comunicación sin distancias, sin horarios, sin límite. Instálelo en su casa. El mundo estará en sus manos.

Si quiere más información sobre este servicio, llame al 900 10 10 10.

IBERTEX
EL LIMITE ES SU IMAGINACION

LA GRAN CREACION



Cuando a la más avanzada tecnología se le suman el diseño más elegante, el equipamiento más completo y el más lujoso confort, el resultado es toda una gran creación: el Peugeot 605. La Gran Creación de Peugeot.

Y sólo una gran creación es capaz de dar completa satisfacción a las más rigurosas exigencias. En **gasolina** o en **diesel**. No en vano cuenta con la contrastada tecnología de los motores Peugeot, a inyección electrónica o turboalimentados. Con aportaciones tecnológicas de vanguardia como sólo un gran creador es capaz de ofrecer: la tercera válvula por cilindro del motor turbo diesel, un nuevo impulso al mun-

do del diesel, creado por el líder del sector, o el sistema exclusivo de admisión variable y la inyección multipunto secuencial del motor de 6 cilindros y 24 válvulas de 200 CV. DIN de potencia.

Un suma y sigue de grandes aportaciones al mundo del motor que se completan con una línea de armónica fluidez, una inigualable estabilidad de marcha y un espacio interior donde el confort y el lujo conviven en perfecta armonía, donde el cuero y la madera unen su nobleza a los más completos sistemas de equipamiento, desde la regulación electrónica integral de los asientos, al sofisticado sistema de acondicionamiento de aire "climate-control," volante con re-

gulación en profundidad y altura, ordenador multifuncional de a bordo y ergonomía total de mandos.

Y ya en carretera, el Peugeot 605 despliega toda su grandeza con ayudas a la conducción tan sofisticadas como la dirección de asistencia variable según la velocidad, la firmeza suave de una suspensión a gestión electrónica y la impecable seguridad del sistema de frenado ABR servo-asistido.

Es así como el Peugeot 605 demuestra ser una gran creación. En **gasolina** o **diesel**. **Manual** o **automático**. Toda una gama de excelencia al servicio del placer de conducir.

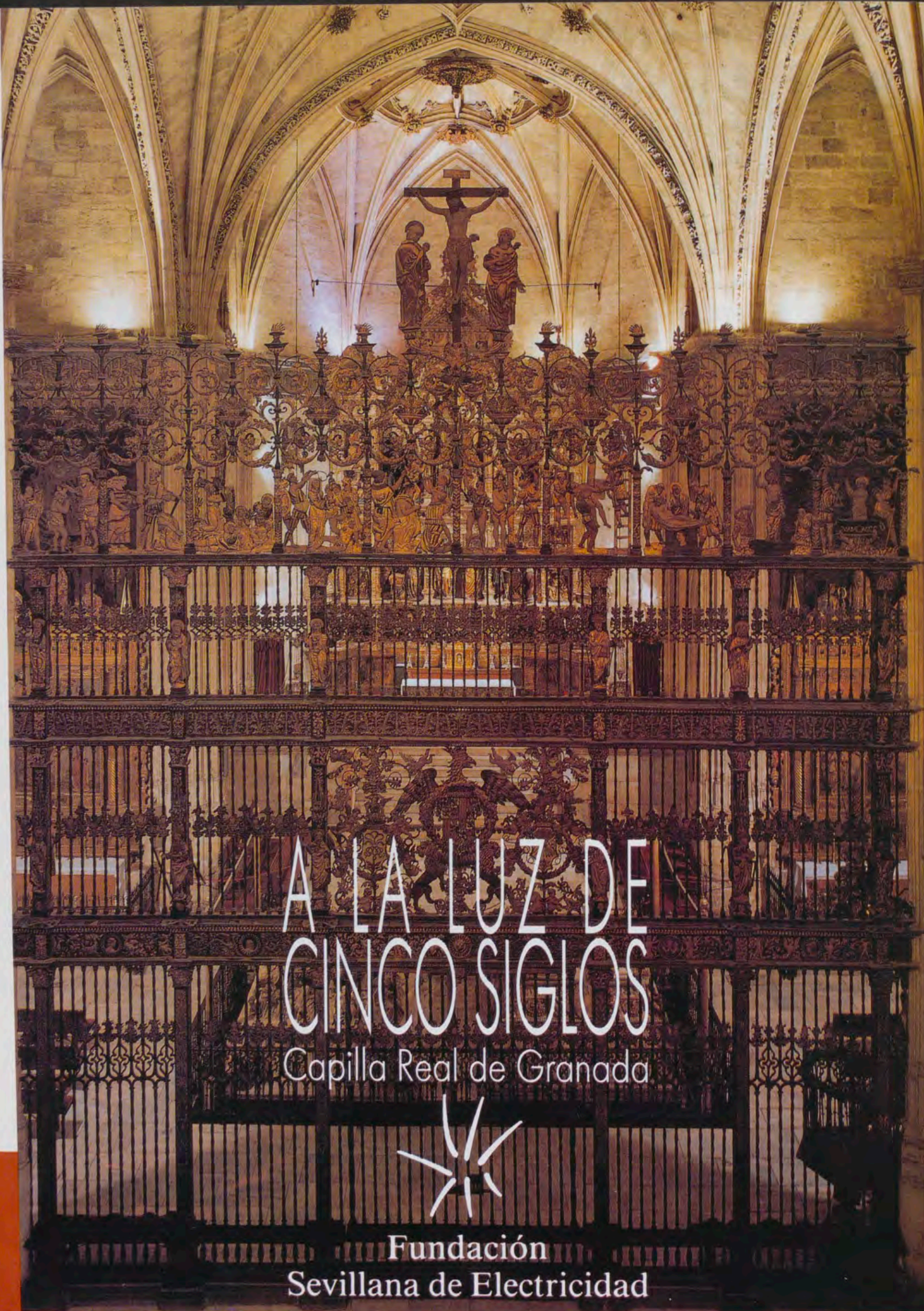
La Gran Creación.

PEUGEOT 605	SRI/SVI SVI Automático	SV3.0 SV3.0 Automático	SV 24	SRDT/SVDT
Cilindrada (cm ³)	1.998	2.975	2.975	2.088
Número de cilindros	4	6	6	4
Número de válvulas por cilindro	2	2	4	3
Potencia máxima a r.p.m.	130 a 5.600	170 a 5.600	200 a 6.000	110 a 4.300
Carburante (naturaleza)	Gasolina con o sin plomo	Gasolina sin plomo	Gasolina sin plomo	Gasoil
Alimentación	Inyección multipunto	Inyección multipunto	Inyec. multipunto secuencial	Inyec. y turbo compresión
Frenos (delanteros/traseros)	discos/discos	discos/discos	discos/discos	discos/discos
Velocidad máxima (Km/h.)	203/203/197	222/217	235	192

Modelo presentado: SV 24



PEUGEOT 605



A LA LUZ DE CINCO SIGLOS

Capilla Real de Granada



Fundación
Sevillana de Electricidad

Iluminación artística de la Capilla Real de Granada. La Fundación Sevillana de Electricidad fomenta la cultura, la investigación e impulsa el desarrollo regional.



Actividades culturales

SIMPOSIO MUSICAL SOBRE «EL CANCIONERO DE PALACIO»

En el Palacio Real de Madrid se ha celebrado el I Simposio Musical, organizado por el Patrimonio Nacional en conmemoración del centenario de la edición del «Cancionero de Palacio» por Barbieri en el siglo XIX, que se clausuró con un concierto a cargo del Grupo SEMA, sobre una selección de las obras que integran el Cancionero de Palacio.

Esta obra fue publicada en

la posibilidad de acceder al manuscrito original, centro de los debates, análisis e investigaciones de la ciencia que estudia la Música.

La conferencia inaugural corrió a cargo de Antonio Gallego, con «Barbieri, el Cancionero Musical de Palacio y la Academia de Bellas Artes», a la que siguieron las intervenciones de otros prestigiosos musicólogos, tanto nacionales, Casares, Carreras, García del Busto, Calahorra y Manzano, como extranjeros, Mayer Brown (EE.UU.), Frenk (Méjico), Knighton (Gran Bretaña) y Morais (Portugal). Tras estas ponencias hubo diversos coloquios en los que participaron destacadas personalidades del mundo de la música.



La Orquesta Capella Bydgosciensis y el Coro Pro-Música interpretaron «El Mesías» en la Basílica de El Escorial.



El Grupo SEMA clausuró con un concierto el Simposio Musical sobre «El Cancionero de Palacio».

febrero de 1890 y en ella se recoge el Cancionero Musical de los siglos XV y XVI. Su autor, Francisco Asenjo Barbieri, realizó entonces un extraordinario trabajo, con el que se inició la musicología científica española.

El Patrimonio Nacional, que conserva esta valiosa obra musical y bibliológica, ofreció a los especialistas en la materia

V CICLO «MUSICA EN NAVIDAD»

Con la interpretación de «El Mesías» de Haendel, por la Orquesta Capella Bidgostiensis, en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial, se inició por

quinto año consecutivo el Ciclo de «Música en Navidad», organizado por el Patrimonio Nacional, en el que, además de los tradicionales conciertos de música coral para niños —en el Palacio Real de Madrid—, y de cámara y órgano —en el Real Monasterio de La Encarnación—, se incluyeron cuatro conciertos en el Real Monaste-

rio de El Escorial, dos en la Basílica del Valle de los Caídos, y dos en el Palacio Real de Aranjuez, a cargo de seis agrupaciones vocales e instrumentales, un grupo de cámara, y una compañía de recitales poéticos.

La versión de la Orquesta Capella Bidgostiensis sobre «El Mesías» ha sido un hito desta-



Actividades culturales

cable en la historia contemporánea de esta obra, ya que por primera vez un grupo con tan nutrida representación nacional abordó el reto de su interpretación sin hacer concesión alguna a estéticas musicales posteriores, con lo que los oyentes tuvieron la oportunidad de acercarse al más grandioso oratorio de todos los estilos y de todos los tiempos, tal como su compositor lo concibió.

terio de San Lorenzo de El Escorial sobre «Temas navideños», como «Jesu, Rex Admirabilis», de Palestrina; «O Regem Caeli», de T. L. de Victoria; «Misa Brevis in D.», de Britten, y «Aleluya, ha nacido», de R. Iruarrizaga, entre otras obras.

Por otra parte, el Grupo SEMA, constituido en forma de seminario de música antigua, interpretó las «Cantigas de

Santa María» de Alfonso X el Sabio.

Valle de los Caídos

En la Basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, dos formaciones internacionales, la London Arts Orchestra y el Coro de la Universidad de Carolina, ofrecieron los Conciertos de Navidad y de Reyes, con la colaboración de la Comunidad Benedictina del Valle de los Caídos.

Palacio Real de Madrid

El Patrimonio Nacional celebra todos los años un concierto dedicado a los niños, en el que los artistas pertenecen a jóvenes agrupaciones musicales. En esta ocasión, la Escolanía de San Ignacio de San Sebastián, coral infantil del Orfeón Donostiarra, ofreció para los aficionados más jóvenes un recital de villancicos vascos y universales en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Real Monasterio de La Encarnación

Miguel del Barco dio un concierto de órgano en La Encarnación, en el que se incluyeron «Siete versos de IV tono», de A. de Cabezón; «Falsas de IV tono» y «Pasacalles de IV tono», de Cabanilles; y «Suite du deuxième ton», de Clerambault, entre otras obras.

A esta actuación siguieron las del Grupo de Cámara de Leipzig y las de Trompetas de Versailles, que interpretaron diversas obras con acompañamiento de órgano, como «Concierto en do majeur», de Vivaldi; «Deux pieces de L'Allemagne du sud», de Lederer; «Pastorale», de Nauss; «Suite de 4 Noels», de Bessonnet; y «Troisième suite de water-music», de Haendel.

Palacio Real de Aranjuez

Asimismo, el Grupo vocal e instrumental de Cámara «Música Bohémica de Praga» interpretó la Misa de Navidad, compuesta por su director Jaroslav Krček, y una selección de villancicos antiguos y populares

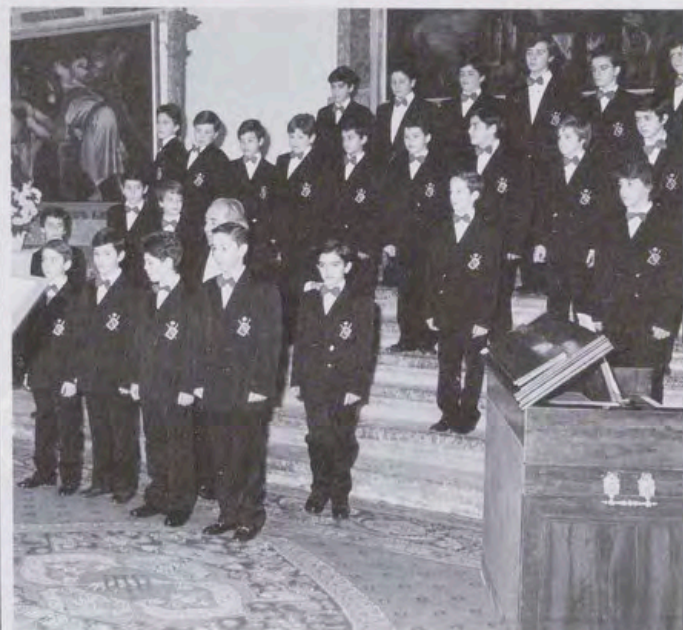


Real Monasterio de El Escorial

Con la colaboración de la Comunidad Agustiniana, el Patrimonio Nacional organizó cuatro conciertos en la Basílica y en la Iglesia Vieja del Real Monasterio. Además del ya citado anteriormente, la Orquesta y Coro de Cámara «Sebastián Durón» ofreció, en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de El Escorial, el estreno de los «Villancicos del Padre Soler», editados por el Patrimonio Nacional y la Sociedad Española de Musicología, en transcripción de Paulino Capdepón.

A este concierto siguió el de la Escolanía del Real Monas-

Celebración del Ciclo de Navidad en el Palacio Real de Aranjuez.



La Escolanía del Real Monasterio de El Escorial ofreció un concierto en la Iglesia Vieja.



Francisco de Villanueva recibe el Primer Premio Patrimonio Nacional de Fotografía para la Tercera Edad.

checos. Por último, la Compañía «El Rapsoda» ofreció un repertorio de temas navideños tradicionales, titulado «Canto a lo divino», en el que se incluyeron textos de Lope de Vega, Juan del Encina, y Teresa de Jesús, con música compuesta por Alfonso X el Sabio, Juan Sebastián Bach, Joaquín Rodrigo, y el Maestro Guerrero, entre otros autores. Los recitales se celebraron en la Capilla del Palacio.

El Gerente del Patrimonio Nacional, Julio de la Guardia, firma el Convenio de Colaboración con el Colegio Universitario de Burgos.



ENTREGA DE PREMIOS DEL CERTAMEN DE FOTOGRAFIA PATRIMONIO NACIONAL

En la sede del Centro de Día de Usera, de la Dirección Provincial del INSERSO de Madrid, se ha celebrado la entrega de Premios del Primer Certamen de Fotografía para profesionales o aficionados de Madrid, mayores de 60 años, convocado por el Patrimonio Nacional y la Dirección Provincial del Instituto Nacional de Servicios Sociales (INSERSO).

El lema de las fotografías ha girado en torno a los bienes que integran el Patrimonio Nacional y los Patronatos Reales en la provincia de Madrid: los Palacios Reales de la capital, Aranjuez, El Pardo, Las Casitas y

sus jardines, los Monasterios de El Escorial, las Descalzas Reales y La Encarnación, entre otros.

Por resolución del Patrimonio Nacional y del Instituto Nacional de Servicios Sociales, a propuesta del Jurado nombrado al efecto, los Premios han sido otorgados a Francisco Villanueva, por la mejor fotografía en color; Josefa Garrido Gil, por la mejor fotografía en blanco y negro; y María Martín Prieto, por el mejor conjunto de cuatro fotos.

CONVENIO DE COLABORACION CON EL COLEGIO UNIVERSITARIO DE BURGOS

En el Palacio Real de Madrid se ha firmado un Convenio de Colaboración entre el Patrimonio Nacional y el Colegio Universitario de Burgos.

En este Convenio, suscrito por don Julio de la Guardia García, Consejero Gerente del Patrimonio Nacional, y don Fernando Tejerina García, Rector Magnífico de la Universidad de Valladolid, se contempla la realización de trabajos de catalogación de los fondos existentes en la Biblioteca del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos.

Con este motivo el Patrimonio Nacional ha concedido al Departamento de Historia Medieval del Colegio Universitario de Burgos una dotación de 2.500.000 pesetas.

En febrero de 1989 ambas instituciones firmaron un acuerdo por el que se autorizaba al mencionado Departamento de



Actividades culturales

Historia para investigar y transcribir los fondos documentales de tipo medieval existentes en el Real Monasterio de Las Huelgas, Hospital del Rey y Santa Clara de Tordesillas. Con anterioridad fue firmado un Convenio para los años 1985, 1986 y 1987, a raíz del cual se elaboraron seis volúmenes de documentación medieval del Monasterio de Las Huelgas y dos estudios monográficos sobre el aludido Monasterio y el Hospital del Rey.

PRESENTACION DE LA COLECCION PALATINA DE STRADIVARIUS

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, presentó, en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid, la Colección Real de Stradivarius perteneciente al Patrimonio Nacional, recién



restaurada en París por el maestro luthier Etienne Vatelot, que fue condecorado por Su Majestad el Rey con la Encomienda de Número de Isabel la Católica por su desinteresada labor.

Asistieron al acto Etienne Vatelot; Julio de la Guardia García, Gerente del Patrimonio Nacional; José Peris Lacasa, Asesor Musical de este Organismo; y el Cuarteto Athe-

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, presentó la Colección Palatina de Stradivarius tras su restauración.

El Cuarteto Athenaeum Enesco ofreció un breve concierto con los Stradivarius en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.

naeum Enesco, que interpretó con los Stradivarius varios fragmentos musicales.

La Colección, encargada por Felipe V durante su estancia en Cremona, está formada por el único cuarteto ornamentado que se conserva en el mundo y un violoncello construido por Antonio Stradivarius en 1700.

Por la tarde, y presidido por Su Majestad la Reina, se celebró un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real, con obras de Mozart, Bach, Schubert y Falla. En él intervinieron, además del Cuarteto Athenaeum Enesco, el célebre maestro Mstislav Rostropovich, el violoncellista Lluís Claret y el pianista Esteban Sánchez.

Asimismo, y con la intención de hacer llegar este acontecimiento al mayor número de personas, el Patrimonio Nacional ofreció, en colaboración con el Centro Superior de Música de la Universidad Autónoma de Madrid y con la participación del Cuarteto Athenaeum Enesco, dos conciertos en el Auditorio Nacional de Música con motivo del bicentenario de Wolfgang Amadeus Mozart.

En el programa se incluyeron



los cuartetos más característicos de la música de cámara creada por este genial compositor austriaco. El día 5 se interpretaron los tres cuartetos dedicados a Haydn, K.V. 456 en Si bemol Mayor; K.V. 421 en Re Menor, y K.V. 465 en Do Mayor; y el día 7 los cuartetos escritos para Federico Guillermo II, Rey de Prusia, K.V. 589 en Si bemol Mayor; K.V. 590 en Fa Mayor; y K.V. 575 en Re Mayor.

RESTAURACION DE LA COLECCION DE STRADIVARIUS

Debido a la importancia histórica y musical del conjunto conservado por el Patrimonio Nacional, éste, aconsejado por su Asesoría de Música, pidió, a finales de 1987, que se desplazaran a Madrid las personalidades de mayor prestigio dentro del mundo de la restauración y conservación de instrumentos musicales.

En primer lugar, se contó con Vinicio Gai, catedrático y conservador del Museo Instrumental de los Médici en Florencia, y con el profesor Antonio Bergonzi, de la Escuela Internacional de Luthería de Cremona, quienes elaboraron un amplio informe al respecto.

Meses más tarde, se desplazó a Madrid el maestro luthier Etienne Vatelot, quien preparó a su vez un informe sobre el estado de los instrumentos y su restauración.

Llegado el momento, el Patrimonio Nacional tomó la decisión, por primera vez en la historia de esta preciada colección, de enviarla a París para su restauración. Este proceso

ocupó prácticamente todo el año 1990.

El profesor Vatelot ha valorado en gran medida el trabajo encomendado, pues, siendo el máximo conocedor de los instrumentos italianos en general y de los Stradivarius en particular, ha podido realizar una puesta a punto de estos instrumentos que ha significado una revalorización tanto de su dimensión organológica como musical.

Su Alteza Real la Infanta Elena saluda a las madres agustinas recoletas en los actos de clausura del IV Centenario del Convento de Santa Isabel.



CLAUSURA DEL IV CENTENARIO DEL CONVENTO DE SANTA ISABEL

Su Alteza Real la Infanta Doña Elena presidió los actos de clausura del IV Centenario de la Fundación de la Orden de Agustinas Recoletas, cuyo Convento ha permanecido abierto durante dos meses para

mostrar al público su colección de piezas artísticas. A dichos actos asistieron el Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos; el Gerente, Julio de la Guardia García; y el nuncio apostólico Mario Tagliaferri, que celebró una misa de acción de gracias en la que intervino el coro y la orquesta de cámara Ars Nova.

El Patrimonio Nacional ha mostrado en esta ocasión las obras de arte más representativas del Convento —pintura, escultura, plata, ornamentos li-

túrgicos y relicarios—, tras realizar un estudio de las 548 piezas que se conservan en la actualidad.

Entre las obras que han formado parte de la Exposición hay que destacar «La Inmaculada», de Palomino; «San Agustín y Santa Mónica», de Antonio Arias; la «Inmaculada» del círculo de Maella; «El martirio de San Pedro», del círculo de Rubens; «El sacrificio de Isaac», de escuela italiana; y «El ar-

cángel Jehudiel», de la escuela de Bartolomé Román.

En escultura, «La cabeza de Cristo», de la escuela española del siglo XVII; la «Inmaculada», de la escuela de Alonso Cano; y «La Virgen de la Merced con el niño», anónimo del siglo XVII. En plata, el juego de coral, compuesto por la custodia, el cáliz, el incensario, la naveta y la campanilla, todo ello realizado en Palermo en el siglo XVII, y donado al Convento por Felipe IV.

Entre los ornamentos litúr-



Actividades culturales

gicos hay que señalar las importantes piezas de los siglos XIX y XX, así como los trajes de los niños Jesús y de las vírgenes.

El Convento de Santa Isabel fue inaugurado el 24 de diciembre de 1589 y ha reunido durante sus cuatro siglos de existencia diversas obras de arte, reflejo de las donaciones que han marcado su historia.

El núcleo artístico que se conserva hoy en el Monasterio es tan sólo un pálido reflejo del esplendor que llegó a alcanzar este edificio. Las crisis económicas, las sucesivas exclaustaciones y el incendio de 1936 provocaron graves pérdidas de sus fondos histórico-artísticos, pero, pese a todo, todavía hoy existe un valioso conjunto, verdadera muestra de lo que fue y es la esencia de un Real Patronato en el Madrid de los siglos XVI, XVII y XVIII.

IV CICLO «COROS DEL MUNDO»

El 19 de marzo comenzó en la Basílica del Real Monasterio de El Escorial la IV edición del Ciclo «Coros del Mundo», con un concierto a cargo de los Coros del Sur de Alemania y el conjunto Instrumental de Bamberg, dirigidos por Rolf Beck, que interpretaron «La Creación», de Haydn.

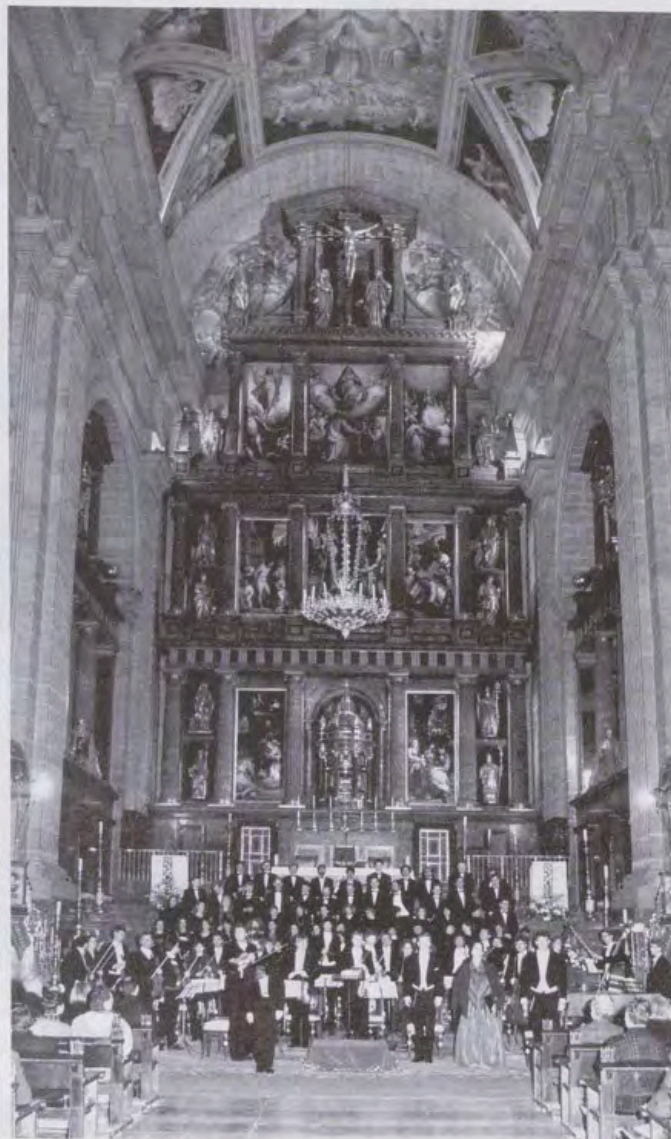
Dentro de este Ciclo, organizado por el Patrimonio Nacional, en colaboración con la Comunidad Agustiniana de El Escorial y Benedictina del Valle de los Caídos, con carácter gratuito, se incluyeron otros tres conciertos, que tuvieron lugar los días 26 de marzo, en este mismo escenario, y 24 y 31 de marzo en la Basílica del Valle

de los Caídos, coincidiendo con el calendario litúrgico de la Semana Santa.

El día 26 de marzo, a las 20,00 horas, la Orquesta Filarmonica de la BBC de Manchester, dirigida por Gunther Herbig, interpretó la «Sinfonía Incompleta», de Schubert, y la «Sinfonía n.º 6 en La M.», de A. Bruckner.

Por segundo año consecutivo dentro de este Ciclo, la Basílica del Valle de los Caídos fue el escenario de dos conciertos: el día 24 de marzo, a las 12,30 horas, intervino el Grupo Vocal

La cuarta edición del Ciclo «Coros del Mundo» tuvo un gran éxito entre el público.



Gregor, dirigido por Dante Andreo, con obras de polifonía religiosa de los siglos XVI y XVII, escritas por autores como Cristóbal de Morales, Fernando de las Infantas, Francisco Guerrero y Juan Navarro.

Por último, la Escolanía de la Abadía Benedictina de la Santa Cruz, dirigida por Laurentino Sáenz de Buruaga, ofreció el día 31 de marzo, a las 12,30 horas, un concierto de canto gregoriano y de polifonía para Semana Santa y Pascua, con un programa que incluía desde composiciones de los albores del canto gregoriano hasta las de autores contemporáneos. Interpretaron la Salve Festa Die, compuesta por Venancio Fortunato, obispo de Poitiers en 1606, y basada en un códice del siglo X de la Abadía de Silos, junto a otras obras tradicionales del repertorio gregoriano.

En la parte polifónica ofrecieron distintas obras de los siglos XVI, XVII y XX, que se combinaron de forma magistral para permitir que el público apreciara mejor los matices y contrastes de cada época y compositor.

VII CICLO DE «MUSICA EN LOS TEMPLOS»

El 31 de marzo, y durante la misa de las 11,30 horas, oficiada por Monseñor F. Sopeña en el Real Monasterio de la Encarnación, Anselmo Serna ofreció el último recital de órgano del VII Ciclo «Música en los Templos», organizado por el Patrimonio Nacional.

En el programa de su actuación, dividida en cuatro partes

—Entrada, Ofertorio, Comunión y Salida— interpretó «Entrada por clarines», obra anónima; «Sonata en Re Menor», de Antonio Soler; «Tiento VII de IV tono», de Antonio de Cabezón; y «Sonata en Do Mayor», de Larrañaga.

Con este concierto quedó clausurado el VII Ciclo de «Música en los Templos», que se ha venido celebrando todos los domingos desde el mes de octubre, con la intervención de prestigiosos organistas como Eusebio Soto, Marcos Vega, Conchita Lebrero, Javier L. de Arcaute, Lucía Riaño y Paulino Ortiz de Jócana.

PRESENTACION DEL «ARS MAGNA» Y «EL LIBRO DE LA UTILIDAD DE LOS ANIMALES»

El Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, presentó los facsímiles «Ars Magna», de Raimundo Lulio, y «El Libro de la Utilidad de los Animales», publicados en coedición por el Patrimonio Nacional y Kaydeda Ediciones, y cuyos manuscritos originales están conservados en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

En el acto, que se celebró en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid, intervinieron, además, Gonzalo Torrente Ballester, Premio Cervantes y Académico de la Lengua; Juan Alarcón, escritor y crítico literario; y José María Kaydeda, editor.



Manuel Gómez de Pablos presidió el acto de presentación de los facsímiles «Ars Magna» y «El Libro de la Utilidad de los Animales».

«Con la publicación de estos facsímiles —manifestó Manuel Gómez de Pablos— se contribuye a ampliar la utilización de estos fondos por parte de los investigadores, que, a partir de ahora, podrán ser consultados en otras bibliotecas importantes y en facultades universitarias. De este modo se consigue también que los originales se conserven en las condiciones más idóneas».

El «Ars Magna», o compendio del Arte de Raimundo Lulio, se basa en los conocimientos que este filósofo adquirió en 1274, durante su retiro en la montaña. Posee un sistema combinatorio de círculos concéntricos, que se pueden mover por un resorte y responden a cuestiones metodológicas, adivinatorias, teológicas o relacionadas con el movimiento de los planetas.

Por otra parte, «El Libro de

la Utilidad de los Animales» es una recopilación de los conocimientos de medicina árabe del siglo XI, realizada por Durayhin, tres siglos más tarde. Constituye uno de los mejores manuscritos árabes iluminados en España. Cada animal aparece representado en una miniatura en color, con fondos de oro de una gran belleza artística.

La publicación de los facsímiles «Ars Magna» y «El Libro de la Utilidad de los Animales», realizada por el Patrimonio Nacional y Kaydeda Ediciones, revela el esfuerzo tanto artesanal —para conservar las características originales—, como técnico —con el empleo de las últimas novedades de artes gráficas—, que, juntos, hacen posible una reproducción artística abierta a una consulta más amplia de estas joyas bibliográficas.



Actividades culturales

MUSEO DE ARQUITECTURA Y NUEVOS MUSEOS DE PINTURA DE EL ESCORIAL

EL Patrimonio Nacional presentó a los medios de comunicación, en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la nueva disposición de las Salas del Museo de Arquitectura, situado en la «planta de bóvedas» del edificio, y que han permanecido cerradas al público desde 1988.

Las once salas que componen el Museo de Arquitectura abarcan todo el proceso de construcción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, desde los antecedentes del proyecto de Felipe II hasta las influencias en el diseño de la arquitectura española posterior. El recorrido coincide cronológicamente con las distintas etapas de la obra, desde el concepto de fundación real y la contratación del arquitecto Juan Bautista de Toledo, ayu-



Un momento del recorrido por el Museo de Arquitectura del Real Monasterio de El Escorial en su presentación a los medios de comunicación.

Visita a las salas correspondientes a los Nuevos Museos de Pintura de El Escorial.

dante de Miguel Ángel, hasta la realización del diseño por Juan de Herrera.

También se pueden observar las reproducciones de los trazos originales y diversas interpretaciones que han realizado los investigadores, así como el papel decisivo que el modelo del Real Monasterio ejerció en la época de los Austrias y en la Ilustración Española con el arquitecto Juan de Villanueva.

La visita al Museo de Ar-

quitectura se completa con las galerías dedicadas a herramientas, máquinas, materiales y oficios que ilustran las etapas más importantes de la historia del Monasterio de El Escorial.

Asimismo, se presentaron las salas correspondientes a los Nuevos Museos de Pintura, donde se expone una muestra de los cuadros más importantes del Monasterio como «El Calvario» de Van der Weyden, «La Vocación de San Pedro y San Andrés» de Barocci; otros lienzos de Zúccaro, Veronés, Tintoretto, Juan Fernández de Navarrete, José de Rivera, y de pintores españoles e italianos del siglo XVII como Cano, Carducho, Lucas Jordán y Andrea di Leone.

La concepción del Monasterio de El Escorial por Felipe II fue más allá de la idea inicial, y se convirtió en el centro de su extraordinario poder político, cultural y religioso. Las obras se encargaron a los mejores técnicos y artistas del momento; el propio Monarca las supervisó en sus más mínimos detalles creando un estilo original, sobrio y majestuoso.



EUROPA



SERA ALGO UNICO.

► Dentro de poco Europa será un mercado único.

Un único consumidor, una sola moneda.

Una atractiva zona comercial sin fronteras, con un potencial de demanda para sus productos de más de 300 millones de consumidores.

Muy pronto Europa será algo único.

Un solo mercado.

Esta circunstancia requiere nuevos planteamientos de empresa, una nueva visión comercial.

Fira de Barcelona puede ayudarle a entrar en Europa porque es una plataforma de proyección hacia el Mercado Unico para todas las empresas.

CONTINUANDO A BARCELONA

Servicio de Información Permanente: Tel. (93) 423 31 01 Fax (93) 423 86 51

IBERIA
IB



El máximo exponente.



Monasterio de San Millán de La Cogolla

La Rioja

Siempre ha sido La Rioja "tierra de paso" favorecida por el Camino de Santiago.

El lento peregrinar por la calzada de Compostela ofrece al visitante, a su paso por La Rioja, importantes referencias de orden artístico para disfrutar con la evocación, en un respiro de quietud y tranquilidad que bien merece un alto en el camino.

En su estancia usted podrá disfrutar durante todo el año de las peculiaridades de un turismo selectivo, de calidad.

Deguste de La Rioja. Una oferta de calidad que... está cerca.

está cerca



Gobierno de  La Rioja

Consejería de Salud, Consumo y Bienestar Social