

# Reales Sitios



REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIII Nº 130 (4º TRIMESTRE 1996) 800 PTAS (IVA INCLUIDO)

UNA OBRA  
EXCEPCIONAL DE  
LA ORFEBRERÍA  
ITALIANA

UNA TIARA  
PAPAL  
REALIZADA  
EN MADRID

UNA SERIE DE TAPICES  
DE "LA APOTEOSIS DE  
LA EUCARISTÍA Y LOS  
OBISPOS TOLEDANOS"

TENEMOS  
**FAMA**  
DE SER  
UN BANCO  
**MUY ABIERTO.**

LÓGICO,  
**NUNCA**  
CERRAMOS.



## LINEA CENTRAL HISPANO

Con la Línea Central Hispano puede realizar sus operaciones bancarias sin tener que desplazarse hasta su oficina. Con una simple llamada al **902 24 24 24** puede hacer una transferencia, cambiar la domiciliación de sus recibos, gestionar sus tarjetas, pedir talonarios, tener acceso instantáneo a la Bolsa y muchas operaciones más. Y durante las 24 horas del día, consultar el estado de sus cuentas, los últimos movimientos y los saldos disponibles. Tenemos fama de ser un banco muy abierto. Y lo somos.



**Central Hispano**  
LA MEJOR RESPUESTA  
PARA TI

4 2 1 6 7  
4 2 1 6 7

# Sumario

## Reales Sitios

REVISTA DEL  
PATRIMONIO NACIONAL

*Presidente:*  
Manuel Gómez de Pablos

*Consejero - Gerente:*  
Joaquín del Pozo López

*Vocales:*  
José María Álvarez del  
Manzano y López del Hierro,  
José de Carvajal Salido,  
Miguel Ángel Cortés Martín,  
Juan Fageda Aubert,  
M<sup>a</sup> del Carmen Iglesias Cano,  
Pablo Isla Álvarez de Tejera,  
Juan Junquera González,  
Benigno Pendas García,  
José Villegas Ortega,  
Fco. Javier Zarzalejos Nieto.

*Secretario:*  
Manuel María Zorrilla Suárez

*Director:*  
Victor Nieto Alcaide

*Comité de Redacción:*  
Alicia Cámara Muñoz,  
Elena González Poblet,  
Juan Hernández Ferrero,  
Juan Carlos de la Mata

*Secretaria de Redacción:*  
Julia López de la Torre

*Redacción:*  
Begoña Mardones

*Fotografías:*  
Oronoz Fotógrafos;  
Antonio Pareja;  
Laboratorio Fotográfico  
del Patrimonio Nacional;  
Francisco Rodríguez  
y Antonio Úbeda Sánchez;  
y Félix Llorio

Reales Sitios,  
Patrimonio Nacional.  
Palacio Real. Bailén, s/n.  
Tel.: 559 74 04  
28071 Madrid

Año XXXIII. N° 130  
4° trimestre 1996

*Precio:*  
España, 800 ptas.;  
extranjero, 1.600 ptas.

*Suscripción:*  
España, 2.500 ptas.;  
extranjero, 5.000 ptas.  
(IVA incluido)

*Diseño y fotomecánica:*  
VK diseño gráfico, s.l.

*Imprime*  
Raycar, S.A. Impresores

NIPO: 006-96-006-2  
Depósito Legal: M. 11.160-64  
Prohibida la reproducción  
total o parcial de todos los  
artículos que se publican en  
esta Revista

*Portada:*  
Detalle de El encuentro de  
Abraham y Melquisedec.

- 2 Una obra excepcional de la orfebrería italiana, el espejo de la reina Isabel en la Capilla Real de Granada.  
*Por María Luisa Martín Ansón.*  
Interesante estudio, desde el punto de vista historiográfico y estilístico, sobre un espejo de Isabel la Católica de ejecución italiana.
- 17 El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de Jesús y María para la Capilla del Palacio Real de Madrid.  
*Por José Luis Melendreras Gimeno.*  
Documentado análisis de los Sagrados Corazones de Jesús y María, y del laborioso proceso seguido para trasladar estas imágenes hasta el Palacio Real.
- 24 Una tiara papal realizada en Madrid.  
*Por Fernando A. Martín.*  
En este artículo se ofrecen nuevas aportaciones sobre la tiara papal regalada por la reina Isabel II a Pío IX en 1855, y que se conserva actualmente en el Vaticano.
- 32 Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V.  
*Por Juan Carlos Ruiz Souza.*  
El autor se detiene en la posible relación existente entre la Alhambra de Granada y el Palacio de Tordesillas, con rasgos estilísticos muy similares.
- 41 Interés del británico Alfred Jones por un jarro de pico de Palacio Real.  
*Por Mercedes Pasalodos Salgado.*  
Un erudito británico descubrió en el Palacio Real una de las creaciones más singulares de nuestra platería.
- 44 Maestros herreros y cerrajeros de la Casa Real durante el siglo XIX.  
*Por María Rosa Cervera Sardá.*  
El hierro se convirtió, durante el siglo XIX, en el material predilecto de la escena urbana. Gran número de herreros y cerrajeros fueron nombrados maestros de la Casa Real.
- 49 Estudio iconográfico, morfológico y estético de La Dolorosa de José Risueño. Monasterio de las Descalzas Reales.  
*Por Aurelia María Romero Coloma.*  
En la Sala Capitular del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se encuentra una Dolorosa que se atribuye a la escuela andaluza, en concreto a Risueño.
- 54 Una serie de tapices de "La Apoteosis de la Eucaristía y los obispos toledanos" de la Catedral de Toledo  
*Por Susana Cortes Hernández.*  
En la Catedral de Toledo se conserva una importante colección de tapices. Los mejores son los que se hicieron tomando como modelo cartones de "La Apoteosis de la Eucaristía".
- 65 Entrevista
- 73 Notas y Documentos
- 74 Crónica Cultural



# Una obra excepcional de la orfebrería italiana, el espejo de la reina Isabel en la Capilla Real de Granada

Por M<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón

Durante los últimos años, con motivo de cumplirse el quinto centenario del descubrimiento de América, son numerosos los estudios que se han ocupado del período de los Reyes Católicos, así como de su propia personalidad. En el ámbito artístico se ha contemplado a los Monarcas desde las más variadas ópticas y se ha tratado de dar una visión global de su papel en la pervivencia e imposición de determinados gustos.

En esta revisión algunos aspectos han quedado en segundo plano, hecho lógico, dada la intensa actividad arquitectónica, escultórica o pictórica del momento. Por ello, merece destacarse una magnífica pieza que, aunque conocida y referenciada numerosas veces, no ha sido objeto de un estudio en profundidad como, sin duda, requiere. Me refiero al espejo de la Reina Católica conservado en la Capilla Real de Granada, junto a otras piezas de inestimable valor, como el propio cofre de la Reina y el cetro o la espada de don Fernando.

Tradicionalmente admitido como de ejecución italiana, fue

convertido en custodia posteriormente. Se le añadieron unos rayos; un cuerpo intermedio gallonado, por debajo del pie original; otro pequeño en la parte superior, para apoyo del disco, y uno más entre los anillos del astil, para darle mayor altura. Al mismo tiempo sufría otras alteraciones como podremos comprobar.

## HISTORIOGRAFÍA

En 1892 Gómez Moreno González identificaba la conocida custodia de la Capilla Real con el espejo de la Reina Católica. Utilizado para custodia, se cita en el inventario de 1537 y "*hemos tenido la fortuna de identificar la tradición de su primitivo uso...*"<sup>1</sup>. Desde el punto de vista estilístico dice que entre los esmaltes hay adornos cincelados de estilo gótico, pero los demás son del Renacimiento. En 1900 Manuel Gómez Moreno la califica de trabajo italiano perteneciente al siglo XV y dice: "*Está labrada en plata con preciosos e interesantísimos esmaltes y adornos de filigrana*". Asimismo, recoge la identificación efectuada con anterioridad y recuerda el citado asiento del inventario de

la Capilla Real, hecho en 1537, que dice así: "*Una custodia con sus viriles de piezas de plata doradas y esmaltadas rica que pesa 28 marcos, fáltanle dos cadenillas y tiene quebradas dos sierpes, y a la una falta la cola y fáltanle dos esmaltes, era espejo de la Reina Católica*"<sup>2</sup>.

Su aspecto, continúa diciendo, ha cambiado a causa de las mutilaciones que ha experimentado y el aditamento de los rayos "*aplicado en tiempos modernos, quizá al destinarla para exponer la Sagrada Forma a la veneración de los fieles*"<sup>3</sup>. Además, dice, consta que sirvió para contener el clavo de Nuestro Señor que hay en la Capilla, y es muy posible que ya la Reina lo convirtiera en relicario.

El estudio más amplio conocido, y al que tendremos que referirnos con frecuencia, es el de E. Bertaux<sup>4</sup>. En él relaciona el espejo con el desaparecido relicario de la Santa Espina de la Colegiata de Gandía<sup>5</sup>. Este último se sabe que fue regalado por Alejandro VI, y Bertaux supone que también el espejo sería obsequio papal a la Reina, probablemente en 1495 cuando le envió la "rosa de

Detalle del tapiz de la Dama del Unicornio. Museo de Cluny.





*Espejo de la Reina Católica. Detalle del pie: perro persiguiendo a una liebre.*

oro". Para él los esmaltes son trabajo italiano de fines del siglo XV, ambas piezas salieron del mismo medio artístico y falta buscar el taller o, al menos, la ciudad donde pudieron ser hechos.

En 1916 figura en las fotografías que reproduce *Balaguer*, junto a otras piezas conservadas en la Capilla Real. En el texto no alude a ella, pero en el pie de las fotos se puede leer: "cofre de alhajas, custodia, misal, banderas, trajes, espada y cetro de los Reyes..."<sup>6</sup>.

*Gallego y Burín* lo reproduce en 1952 sin la adición de los rayos, ya que estos se suprimieron en 1948, así como los cuerpos intermedios. Sin embargo, se ha mantenido el cuerpo gallonado inferior, que se ha ampliado, añadiéndole uno de los intermedios<sup>7</sup>. El propio autor dice que se trata de un recuerdo personal, citado como tal en el inventario de 1536-40 e identificado por Gómez Moreno "pues se había perdido la tradición de su primitivo uso por haberse agregado posteriormente unos rayos dorados y una cruz que lo

*afeaban extraordinariamente*". En su comentario repite lo expresado por don Manuel<sup>8</sup>.

*Trens* opina que se trata de un caso curioso de adaptación de un maravilloso espejo que perteneció a la Reina Católica. "En lugar de la luna se colocó el viril. Se colocaron también unos destellos de plata dorada alrededor del marco del primitivo espejo... Asimismo, se alargó el astil... Es una obra italiana del siglo XVI"<sup>9</sup>.

*Orozco Díaz*, al final de su obra, a modo de apéndice, la incluye junto a otras piezas y dice: "Y como pieza excepcional es de destacar el espejo de la Reina -que estuvo después convertido en custodia- obra de plata sobredorada, con fina labor de filigrana y preciosos esmaltes cuyos rasgos y ornamentación renacentista revelan su procedencia italiana"<sup>10</sup>. *Steingraber*<sup>11</sup> lo pone en relación con el relicario de Gándia, el ostensorio de Lodi o el pie del Calvario de Mathias Corvinus, en Esztergom. Como ya hiciera Bertaux, afirma el carácter profano de los dos primeros por su forma y los temas mitológicos del esmal-

te. Los considera dentro de las características del esmalte lombardo del último tercio del siglo XV (en torno a 1490), junto al medallón del Instituto Valencia de don Juan, entre otros<sup>12</sup>.

*Pita Andrade* se refiere a él como "el curioso espejo decorado con camafeos"<sup>13</sup>. *Capel Margarito* apunta la posibilidad de que sea de taller castellano, hacia 1500. En cuanto a "platero y fiel contraste: No pueden ser precisados". Según él, tiene marcas ilegibles<sup>14</sup>.

*Cruz Valdovinos* señala que pudo ser originariamente obra italiana, pero hay que recordar que Antón de Carrión cobró en 1501 por la guarnición de un espejo y no es éste el único dato de las cuentas reales relativo a tal tipo de pieza, ciertamente abundante en el ajuar real<sup>15</sup>.

En efecto, consultados algunos documentos, llama la atención uno dedicado a "Cuentas e espejos" donde, junto a una relación de cuentas en ámbar, corales y calcedonias, ensartadas en cordón de oro y seda, se recogen hasta cuatro espejos de los que se da precisa des-



cripción<sup>16</sup>. Alguno más se cita en la Testamentaría de la Reina<sup>17</sup>.

En fechas recientes, *Yarza* se refiere al espejo convertido en custodia y dice que todo hace pensar que se trata de obra italiana, ajena por tanto a lo flamenco<sup>18</sup>. Finalmente, la publicación de *El libro de la Capilla Real* no aporta dato alguno de interés<sup>19</sup>.

#### ANÁLISIS ESTILÍSTICO

En la actualidad, desprovisto de algunas de sus adiciones, aparece como un espejo de pie, cuyo pequeño disco debió ser de forma convexa. Los espejos en la Edad Media fueron posesiones preciosas. A pesar de las guerras y las cruzadas, los siglos XII y XIII fueron también época de trovadores, de cortes de amor y homenajes caballerescos a las damas. Los espejos tuvieron la consideración de joyas, y las damas, conscientes de su apariencia, los llevaron en sus bolsillos o prendidos de sus cinturones<sup>20</sup>.

Los espejos de pie fueron comunes ya desde finales del siglo XIV, pero sobre todo en el

siglo XV y principios del siglo XVI<sup>21</sup>. Son numerosas las representaciones que así lo certifican en miniaturas, vidrieras, grabados, tapices, etc., en manos de la personificación de virtudes o simplemente en escenas de carácter netamente profano. Tal vez una de las más conocidas sea la Dama del Unicornio, en el tapiz del Museo de Cluny.

Consta de un *pie circular*, formado por dos platos y apoyado en garras. El espacio entre ambos está recorrido todo alrededor por una franja de fondo esmaltado donde, de tramo en tramo, se adosan, en relieve, unas cabecitas de querubines envueltas en alas. Sobre un esmalte de color azul o violáceo las figuras se mueven con gran libertad, en un repertorio profano, a veces de carácter anecdótico.

Observamos cómo un perro persigue a una liebre, con mejor tratamiento el primero que la segunda<sup>22</sup>. Sobre fondo azul destacan las figuras en blanco. Siguiendo hacia la izquierda, las escenas que se suceden son las siguientes: un niño desnudo, tumbado boca

*Espejo de la Reina Católica. Detalle del pie: niños copiados de un grabado de Mantegna para la Bacanal.*

abajo, extiende su mano hacia un mono sentado, atado por la cintura; una cierva está sentada y frente a ella un ciervo se dispone a atacarla; dos niños desnudos duermen, apoyándose uno contra otro. Su inspiración directa en un detalle del grabado de Mantegna para la Bacanal (1470-80) es más que evidente<sup>23</sup>.

Falta la quinta escena, y en las siguientes observamos sobre fondo azul un ciervo sentado que va a ser atacado por un lobo(?); una libélula y una langosta con cabeza humana afrontadas; dos niños desnudos, uno sentado y otro que, rodilla en tierra, se dirige a él; sobre fondo azul, muy deteriorado, un puerco espín(?) y un zorro(?) frente a frente; finalmente, una figura masculina desnuda recostada parece querer detener la llama que sale de la boca de un dragón. El *plato* sobre el que apoya el pie constituye una especie de cubeta para alojar joyas, perfumes, etc. Está bordeado también por una franja esmaltada y en su interior se adorna con cinco medallones ovales<sup>24</sup>. Estos están rodeados por un



Disco. Reverso.

cordoncillo a modo de sogueado, igual que el círculo central donde apoya el vástago. Entre ellos, una labor cincelada de hojas y tallos cubre el fondo.

Los temas elegidos muestran escenas caballerescas; en un fondo azul y paisaje con árboles, dos damas aparecen sentadas. Una está tocando el arpa y la otra lleva una corona de laurel en su mano. El segundo medallón, muy estropeado, permite ver la silueta de un caballo grabada en la plata. Parte de la cabeza queda esmaltada. Le acompañan unos perros. El tercero, muy torpemente repintado, muestra un ciervo en un paisaje. En el siguiente, dos figuras están luchando, una con una maza y unos perros. Viste jaqueta y calzas y lleva una flecha en su cinturón. La última es una escena de torneo, bastante deteriorada. Dos caballos en primer plano, uno de ellos en escorzo, con sendos caballeros y otros más al fondo.

El *gran anillo* que forma el borde de la cubeta de nuevo ve interrumpida su decoración con sendas cabezas de querubines con alas, que, en número de diez, tapan la unión entre las plaquitas. Dos de ellos llevan las alas rotas. Está recorrido por una serie de escenas de carácter mitológico, algunas fácilmente identificables. En total son diez, cuya sucesión, en origen, sería continua, únicamente separadas por árboles de copa redondeada. El tipo de árbol, concebido como en pisos superpuestos, está claramente relacionado con la escuela umbra.

Comenzando en el centro y siguiendo el círculo de izquierda a derecha, encontramos las siguientes representaciones:

1º) Sobre fondo violáceo, un niño desnudo, recostado en una roca, recibe la visita de una loba. Probablemente alude a Rómulo o Remo.

2º) A la izquierda, una figura sentada, que parece vestir un hábito sujeto en la cintura y con capuchón que cae por la espalda, está dialogando con

otras dos, de pie, con libros en la mano. A continuación un gran vacío de esmalte y, a la derecha, fragmentos de figuras humanas desnudas. El fondo es violáceo.

3º) En un fondo azul, un perro y una liebre se afrontan en torno a un pequeño árbol.

4º) Está prácticamente perdida.

5º) A la izquierda un cervatillo, del que sólo queda la cabeza, que gira hacia atrás, y parte de los cuartos delanteros. Un arbolito de copa redondeada marca el eje y, al otro lado, un animal fantástico, al parecer un delfín, sobre



*Detalle del anillo de la cubeta: Hércules estrangulando a las serpientes.*

el que viaja, por encima de las olas, un niño desnudo al que le falta el torso y la cabeza. El tema parece claramente identificable con el del "Niño y el Delfín", extraído de la recopilación anónima conocida como "Gesta Romanorum", fuente de inspiración fundamental de los primeros artistas del Renacimiento <sup>25</sup>.

6º) Sobre fondo violáceo, a la izquierda, la figura de un niño en la cama arropado, del que es visible medio cuerpo, que aprieta en sus manos sendas serpientes. Se trata de la representación de Hércules que, estando todavía en la cuna, es objeto de la ira de Juno. Ésta le envía dos serpientes para que le devoren, pero él las es-

trangula <sup>26</sup>. El centro ha perdido por completo el esmalte, seguramente sería un árbol. A la derecha se vislumbra parte de una figura sentada, y frente a ella un personaje de mayor edad, con barba, también desnudo, toca un instrumento musical. Debe identificarse con Lino, uno de los maestros que inició a Hércules en el arte de la música y el canto <sup>27</sup>.

7º) La escena está prácticamente perdida, sólo son visibles los cuartos traseros de un animal, sobre fondo azul.

8º) A la izquierda la figura de un niño recostado sobre una roca, envuelto en pañales que

dejan al descubierto la parte superior del cuerpo. Ante él, una cabra parece calentarle con su aliento. Probablemente se trata de la cabra Amaltea que alimentó a Zeus <sup>28</sup>. El centro lo marca un árbol, y a la derecha, dos figuras femeninas sentadas hacen sonar instrumentos musicales. Una, de perfil, con una pandereta; la otra, con timbales. El viejo mito se ha interpretado como una amable pastoral.

9º) En fondo azul, sólo queda la figura de un perro corriendo hacia la derecha.

10º) Un perro, un árbol y una liebre.

Sobre el círculo central de este plato apoya un cuerpo con decoración gallonada que



corresponde a la reforma posterior. Encima, *el pie primitivo*, en forma de embudo (en origen debía llevar unas "serpientes" que se mencionan en el inventario del siglo XVI), está enormemente deteriorado. Incluía dos escenas de pintura en esmalte, con una seguridad de dibujo magistral e increíble finura de pincel: una caza de Diana y el combate de Hércules contra los Centauros. A pesar de su mal estado de conservación y la pérdida en gran parte del esmalte, se puede observar no sólo la inspiración en grabados de A. Pollaiuolo sino, muy probablemente, la mano del propio orfebre.

Precisamente, la falta de masa vítrea permite ver el grabado de una mano maestra que parece actuar directamente, sin traducir un dibujo ajeno. Muestra una capacidad de individualizar detalles, anatomías, ropajes, etc., con trazo suelto y seguro, propio de un dominio de la técnica poco común. Sus puntos de contacto con los medallones en los que se representa el coro de las Musas, que deco-

*Pie original.*  
*El combate de*  
*Hércules contra*  
*los Centauros.*

ran la tapa de encuadernación de un códice con obras de Petrarca, son más que evidentes. Estas placas se han atribuido a Antonio Pollaiuolo, entre otras cosas por la audacia de los escorzos, seguridad de dibujo, ciertos rasgos inconfundibles de gesticulación, intensa carga dinámica de las figuras, etc., que, también, aquí están presentes<sup>20</sup>. Sobre este pie en forma de embudo se desarrolla una especie de *manzana*, formada por varios anillos, cuya decoración se extiende formando una red de tallos ondulantes, a modo de pámpanos, que acaban en racimos. Cubren totalmente el fondo, en el que se colocan unos medallones ovales, a modo de chatones esmaltados, con la inclusión de flores de cuatro pétalos<sup>20</sup>. Los distintos cuerpos están separados por decoración sogueada.

Este tipo de trabajo, próximo a la filigrana, es frecuentemente denominado con el término de "Opus Veneticum", "Veneciarum" o "Venetum" dada la importante calidad y difusión de la filigrana en las

obras venecianas. Sin embargo, es evidente que en los textos de los últimos decenios del siglo XIV y de los siglos XV y XVI, se llama "Obra de Venecia" a todo trabajo afiligranado sin que, necesariamente, su origen sea realmente veneciano<sup>21</sup>. Como señala Hueck<sup>22</sup>, en los últimos decenios del siglo XIII los talleres toscanos han producido obras afiligranadas. *El gran disco* que se habitó como expositor, antaño espejo, está formado por dos piezas articuladas por una charnela, y cerradas en el otro extremo por un pasador con cadena. Su uso como relicario parece evidente, puesto que en su interior tiene un pequeño soporte donde iría encajado el clavo de Nuestro Señor. Esta finalidad debió mantenerse hasta el siglo XVII en que se construyeron los altares-relicarios. Con este motivo algunos relicarios antiguos fueron transformados y otros se hicieron nuevos. Según los Libros de Cuentas de Fábrica de 1622 a 1688, se le pagan a "Damián de Rueda, 88 reales por el reparo de la custodia donde se ha de poner el Santo Clavo (15 de



noviembre de 1632)". Seguramente la misma que se describe después como "*Ostensorio de plata con un clavo de la Santa Cruz. No tiene inscripción, ni se ve punzón. Siglos XVII al XVIII. Los niños de metal o plata sobredorada, son más antiguos, quizá italianos del s. XVI. Alto 0, 350.*"<sup>55</sup>

A comienzos del siglo XVIII, en época del capellán Francisco Contreras, se le agregaron los rayos que acentuaban su carácter de custodia, según se explica en el Inventario de 1737: "*Custodia grande de plata esmaltada de porcelana y guarnecida de filigrana con dos esquiloncitos en medio del pie con sus garras y un viril de plata sobredorado, con rayos de plata sobredorados, que le añadió el Capellán D. Francisco Contreras*"<sup>54</sup>. Alrededor presenta una serie de marcas: "IIII III II I V IIIII XI XII III X", que rodean el disco donde iban sujetos los rayos.

Está ricamente decorado por ambos lados. El trabajo de orfebrería es espléndido. Reúne las más variadas técnicas. Cordoncillos, pámpanos y racimos de filigrana, festonea-

do, tallos ondulantes encuadrando flores en relieve esmaltadas, etc., se combinan con los más bellos esmaltes de brillantes colores. En estos últimos podemos observar, junto al empleo del traslúcido sobre plata cincelada, a modo de escenas pintadas, la aplicación del mismo al bulto redondo.

El lado que vamos a considerar como anverso, por su concepción, recuerda algunas composiciones grabadas en que el tema central está rodeado por una guirnalda con cupidos tocando instrumentos musicales. Estos, aquí, han sido sustituidos por pequeñas escenas, generalmente de juegos infantiles<sup>55</sup>. El mencionado repertorio ornamental del metal crea un festoneado que deja un anillo central para los motivos figurativos. Estos se agrupan en cuatro bloques, separados por la inclusión de unos chatones esmaltados que debieron ser puestos encima porque interrumpen la decoración.

Las escenas destacan sobre un bellissimo fondo de esmalte rojo traslúcido. Desde el eje

*Detalle de la manzana.*

superior hacia la derecha, el primer grupo incluye dos episodios cuyas figuras están envueltas en tallos y flores que le sirven de encuadramiento, junto a espléndidos animales como un pavo real, una perdiz o un caracol. El primero lo forman dos figuras desnudas sentadas frente a frente. Una de ellas lleva sobre un hombro a una cabra. A continuación, una figura de pie sujeta la cabra mientras la otra se dispone a ordeñarla. La referencia de nuevo a Amaltea y Zeus parece evidente.

El segundo bloque muestra el mismo ambiente de tallos y hojas a modo de marco y la presencia de animales. Entre ellos un perro observa atentamente los juegos de los niños. Uno sentado coge entre sus manos la cabeza de otro inclinado, sobre el cual un tercero aparece montado. La composición está copiando un grabado de Nicoletto da Modena, fechado en torno a 1490<sup>56</sup>. A continuación, unos niños juegan a la gallina ciega.

El tercer bloque mantiene la misma ambientación de tallos y animales que sirve de con-

texto a otras dos escenas. Una presenta tres figuras desnudas sentadas con una especie de libro sobre sus rodillas. En la otra, dos figuras, desnudas, están afrontadas. Una agacha su cabeza y la otra coloca sobre ella su mano.

El cuarto bloque presenta, en el mismo ambiente, un saltimbanqui cubierto con traje y capucha de color fucsia que parece danzar con la figura que tiene enfrente. A continuación, una figura desnuda persigue a otra, amenazándola. En los desnudos se aprecian dos tipos de coloración; una más natural, de color carne, y la otra violácea.

En el otro lado del disco, cuatro medallones marcan los ejes. En ellos, con el borde sogueado y sobre fondo rojo translúcido, se sitúan cuatro cabezas. La superior frontal, ligeramente ladeada. El cabello, con raya central, cae suelto en finos mechones hasta la altura del cuello. Nariz recta, ojos pequeños bajo cejas arqueadas, casi como prolongación de la nariz, pómulos muy marcados y barba. Representa cierta edad. Por debajo de su barba deja ver el vestido con

un cuello blanco. Recuerda la tipología de Hércules a través, especialmente, de grabados. El de la derecha, también frontal, algo ladeado, dirige su mirada hacia el exterior. La forma de la nariz, recta y ensanchada en el extremo, es similar a la del anterior. El cabello cae en melena corta y deja al desnudo el cuello. El inferior prácticamente ha perdido todos sus rasgos y sólo se ve que su cabeza va ceñida con una láurea. Tal vez se trate de Apolo. El de la izquierda es el único que aparece de perfil. Tiene la nariz recta, boca pequeña, barbilla redondeada y aspecto corpulento. Cubre su cabeza con casco sin visera y con sobrenuca, según el modelo romano, adornado con labor de ochos.

Probablemente se trata de la representación de dioses y héroes, relacionados con algunas de las escenas analizadas. Sin embargo, la individualización de ciertos rostros hace pensar, en algún caso, en posible retrato.

Entre los medallones, una serie de tallos enroscados en curva y contracurva, mezclados con hojas, terminan en

flores esmaltadas, en relieve, de diverso colorido. El trabajo de orfebrería de esta parte nos lleva, a mi juicio, a pensar en la intervención de Paolo de Giovanni Sogliani, discípulo eminente de A. Pollaiuolo. El tipo de hoja, así como el esquema compositivo a base de roleos terminados en florones, están muy próximos a los que aparecen en la aureola del busto relicario de San Giovanni Gualberto (Abadía de San Michele. Passignano), atribuido al maestro hacia 1500-1501<sup>37</sup>. También se pueden observar puntos de contacto con la decoración del relicario del "Libretto" llevada a cabo por el mismo artista.

Después de un análisis detallado de la pieza, podemos deducir que no es uniforme en su ejecución. En ella intervienen al menos hasta tres manos diferentes, lo que hace pensar que es fruto de taller.

Sin embargo, esto no indica que estamos ante una obra mediocre sino, muy al contrario, ante una pieza de primerísimo orden. En este mismo sentido, podríamos citar otros ejemplos, producto de la confluencia de los más renombrados

*Detalle del anverso del disco.*



dos orfebres del Quattrocento italiano. Tal vez, entre ellos, haya que destacar la Cruz (en origen relicario) de plata con esmaltes traslúcidos, para el altar del Batisterio de Florencia (Museo dell'Opera del Duomo). El encargo, realizado por la corporación de mercaderes de Florencia a Betto di Francesco, Antonio Pollaiuolo y Bernardo Cennini, está perfectamente atestiguado<sup>38</sup>. Sin duda, el taller de Antonio Pollaiuolo fue uno de los más afamados, donde trabajaron artistas importantes, a pesar de los enigmas que, con frecuencia, plantea. Del propio maestro queda difuminada su producción juvenil anterior a 1466-69. En los últimos años se van buscando nielos y grabados procedentes del taller de Piero di Bartolomeo Sali y de Maso Finiguerra, donde Pollaiuolo, emancipado de su padre en 1459, trabaja hasta 1462 y, tal vez, hasta la muerte de Finiguerra en 1464.

A pesar de sus diversas ocupaciones y, a diferencia de lo que dice Vasari, parece que nunca abandonó la práctica de la orfebrería, abarcando todas las técnicas, incluidos el esmalte y el nielo<sup>39</sup>.

Es conocido el taller que, junto a su hermano y otros artistas, tenía en vía Vacchereccia, en Florencia. Sin duda, figuraba entre los más prestigiosos y productivos de los abiertos en

la ciudad, a pesar de que en 1480 el propio artista se lamenta de que sea para él una fuente de deudas. Asimismo, manifiesta que el Sogliani, su compañero, le sirve de poca ayuda, y que no hay ningún capital para invertir en la empresa.

En realidad, la situación no parece que fuera tan dramática y la producción no se limitaba a sus obras y las de su joven ayudante, sino que contaba con otra serie de discípulos que llegarán a ser los más importantes orfebres. No obstante, teóricamente, el apunte del mismo año del padre de Paolo, Giovanni, parece dar la razón a las lamentaciones del maestro<sup>40</sup>. En 1484 A. Pollaiuolo se trasladó, junto con Piero, a Roma, donde realizó sus últimos trabajos, hasta su muerte en 1498.

Entre sus ayudantes hay que destacar (por lo que respecta a la pieza que nos ocupa) la vinculación con Paolo Sogliani. Discípulo importante, desconocemos si realizó todo su aprendizaje con él. Será la personalidad eminente de la orfebrería florentina a principios del siglo XVI, si bien sabemos que estaba matriculado en el arte de los orfebres en 1485-84<sup>41</sup>.

La presencia de Sogliani en el taller de Pollaiuolo está probada no sólo por las claras referencias pollaiolescas de algu-

*Detalle de las marcas y el pasador en torno al disco.*



*Gran disco habilitado en principio como relicario.*

na de sus obras sino también, según se ha señalado, por el testimonio documental. En la "Portata al catasto" de 1480 de Antonio se encuentra la especificación de esta colaboración: "... o per chompagnio pagholo di giovanni sogliani el quale trae per lira soldi 6..."<sup>42</sup>.

Entre la producción salida de su taller constatamos las más diversas piezas de carácter religioso y profano, así como medallas y joyas. Por la temática, próxima a algunas de las escenas de nuestra pieza, llama la atención el encargo en 1473 de un gran barreño de plata cuya descripción nos habla de niños cogidos de la mano formando una guirnalda<sup>43</sup>. Asimismo, podemos citar la ejecución de un cinturón y, para Federico de Montefeltro,





Disco.  
Anverso.

un yelmo de plata sobredorado con esmaltes.

Como puede observarse, en las obras de la órbita florentina, las figuras adquieren especial entidad en el esmalte y sirven más para ilustrar que para decorar. Del mismo modo, como apunta Liscia Bemporad, se aprecia un intento de emanciparse de los modelos sieneses para dirigirse a soluciones encaminadas hacia un mayor clasicismo, no tanto en la elección de los motivos ornamentales como en la forma de disponerlos <sup>44</sup>.

En palabras de Machetti, mientras en el Trecento la orfebrería sienesa se imponía a la admiración y al estudio de los florentinos, en el Quattrocento son estos los que dominan y se imponen a la admiración de los sieneses <sup>45</sup>.

La recepción de la pieza por parte de la Reina no debió influir en un cambio de apreciación significativo respecto a su precario gusto por el arte italiano. Tal vez esto motivó que, de modo inmediato, se transformara en relicario. La idea de que la austeridad y piedad de la Reina fueran las determinantes de esta decisión parece chocar con la ejecución de varios espejos que figuran en las cuentas reales, así como con su gusto por el lujo. Como señala Yarza <sup>46</sup> todo apunta en ella a una elección absolutamente preferente por el arte flamenco.

Además, si observamos la orfebrería que se realiza durante su reinado hay que decir que en ella imperan los modelos nórdicos de ascendencia gótica que, a veces, incluyen motivos renacentistas. Bien que la generalización siempre es arriesgada y que, además, muy pocas son las obras de uso profano que conocemos, donde tal vez los orfebres se mostrasen con mayor libertad de acción que en obras de finalidad religiosa.

Por otra parte, hay que significar que en estas piezas españolas el esmalte juega un papel muy secundario. Se

aplica en medallones, inscripciones, escudos de armas, chatones, etc., donde se limita a poner una nota de color. Es raro encontrar una obra donde la aplicación del esmalte y su calidad supere o iguale el trabajo del orfebre. Muy diferente es en estas mismas fechas el panorama italiano, donde el taller de orfebre conjuga todas las técnicas y sirve, como es sabido, para la formación de los más importantes artistas, independientemente de que con posterioridad brillasen en otras artes.

Si revisamos detenidamente las cuentas del reinado que nos ocupa, podemos observar

ciana, en el tesoro de la catedral de Toledo <sup>47</sup>, o el espejo que nos ocupa que, seguramente, hay que interpretar como regalos. En este último caso la ausencia de escudo de armas puede indicar que perteneció a otra persona y no fue encargado especialmente para la Reina Católica.

Aunque entre la amplísima lista de plateros que trabajaban para la Corte figuren algunos milaneses <sup>48</sup>, no parece que estos tuviesen una actividad muy destacada. Los pagos que se les realizan entre 1487 y 1491 hacen suponer que estuvieron especialmente dedicados a ejecutar guarniciones para libros.



Detalle del reverso del disco.

el considerable gasto en oro, plata, telas, tapices, etc., tanto para la Reina como para las Infantas. Esto nos indica su afición al lujo y su carácter de coleccionista.

No obstante, la parte que hoy podemos contemplar en la Capilla Real, junto a piezas diseminadas por otros lugares, es mínima, ya que muchas de éstas fueron vendidas en distintos momentos para sufragar obras, campañas e incluso para afrontar la dote de la princesa Catalina. Entre las conservadas hay algunas de origen italiano, como la nave con las armas de los Reyes Católicos, de procedencia vene-

Sin embargo, en otras cuestiones la predilección por productos italianos parece clara. Como consecuencia de la toma de Granada se había producido una fuerte contracción que redujo la producción y labrado de la seda. La reina Isabel, a quien gustaba mucho este producto, tenía agentes en los puertos de Andalucía especialmente encargados de comprarla en los barcos italianos que hacían la ruta de Flandes <sup>49</sup>. Asimismo, es curioso observar la preferencia de la Corte por las telas florentinas, cuya importación debió ser muy habitual.

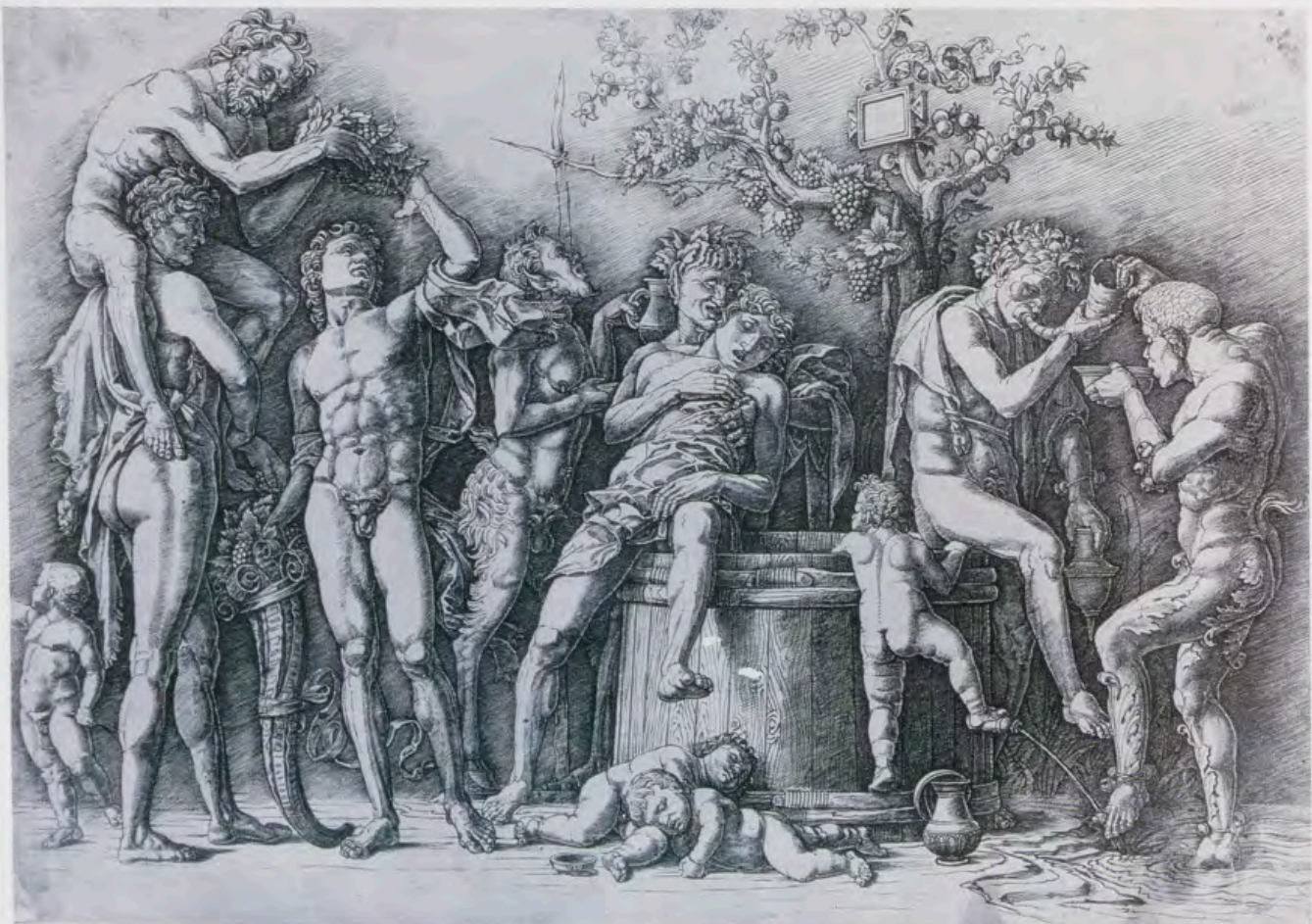
# NOTAS

- <sup>1</sup> GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, M.: *Guía de Granada*, Granada, 1892, pp. 502-503.
- <sup>2</sup> GÓMEZ MORENO, M.: "Alhajas de la Capilla Real", *Idearium*, Granada, nº de almanaque para 1901, pp. 20-25.
- <sup>3</sup> El tipo de "custodia de sol" en que se transforma, se generaliza en el siglo XVII. Sin embargo, como señala M. Trens, (*Las Custodias Españolas*, Barcelona, 1962, pp. 72-73), en el siglo XV y aún en el XVI no faltan custodias radiantes, soles o de gloria, pero en general se destinaban a grandes templos o bien se reducían a un viril sobre un vástago más o menos complicado.
- <sup>4</sup> BERTAUX, E.: "Monuments et Souvenirs des Borgia dans le Royaume de Valence". *G.B.A.* 1er. sem. 1908, pp. 89-115. La segunda parte del artículo en el mismo volumen, pp. 198-220, está dedicada especialmente a las pinturas de la Colegiata de Gandía. Prácticamente el mismo texto lo repite en "Les Borgia dans le Royaume de Valence. Monuments et Souvenirs". *Etudes d'Histoire et d'Art*. París, 1911, pp. 177-255.
- <sup>5</sup> En la Colegiata no han podido dar noticia sobre él.
- <sup>6</sup> BALAGUER, J.: "La Capilla Real de Granada". *La Esfera*, nº 111, febrero, 1916, s.p.

Bacanal  
con un tino.  
New York.  
The Metropolitan  
Museum of Art.  
1470-80.

- <sup>7</sup> Comparando fotos de diversos momentos llama la atención que en una de 1952 conserva aún el cuerpo superior, mientras en otra del mismo año (ambas del Archivo Mas) ha desaparecido.
- <sup>8</sup> GALLEGO Y BURÍN, A.: *La Capilla Real de Granada*. Madrid, Ed. 51, 1952, p. 72, fig. 90. Ídem. *Granada. Guía del viajero*, Madrid, ed. 1975., p. 187. Ídem. *Granada. Guía Artística e histórica de la ciudad*. Granada, ed. 1982, p. 245.
- <sup>9</sup> TRENS, M.: *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, 1952, p. 506.
- <sup>10</sup> OROZCO DÍAZ, E.: *La Capilla Real de Granada*, Forma y Color nº 53, Granada, s.a., s.p.
- <sup>11</sup> STEINGRÄBER, E.: "Lombardisches Maleremal um 1500", en *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen, 1977, pp. 571-587.
- <sup>12</sup> MARTÍN ANSÓN, M.L.: "Sobre algunas obras con esmaltes traslúcidos italianos en España". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XXI, 1. Pisa, 1991, pp. 293-515.
- <sup>13</sup> PITA ANDRADE, J.M.: *Capilla Real y Catedral de Granada*, León, 1981, p. 53. Agradezco al Prof. Pita las gestiones realizadas, que me han permitido la observación directa de la pieza.
- <sup>14</sup> CAPEL MARGARITO, M.: *Orfebrería religiosa en Granada*, Granada 1986, t. II, p. 21, fig. 1.

- <sup>15</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, p. XXVI.
- <sup>16</sup> ".../ Un espejo de jaspe amarillo e colorado redondo sin guarnición que peso siete onças e siete achavos"... "Dos espejos de unas tablas de madera guarnecidos de hueso blanco con unas atarceas e de la una parte tiene quatro ymagenes debaxo de un vidrio e de dentro tiene una caza con un peine de marfil"... "Un pie de espejo alto guarnecido de hueso negro e blanco labrado todo de atarces sin luna"... "Un espejo redondo grande a manera de pelota pintado a los cabos con dos borlas de unas armas de castilla e leon e aragon". Inventarios Reales, Caja 1, 45, fol. 51. Archivo del Instituto Valencia de D. Juan (Madrid). Es copia del Archivo General de Simancas. Estado- Patronato Real- Testamentos. Leg. 3º- Fº 10.
- <sup>17</sup> En un arca abierta en Toro el 3 de enero de 1505, cuyo contenido se dio a San Román en nombre de Juan Velázquez, figura "Un espejo de azero con dos lunas, en una caruela de madera e las dichas lunas estan despegadas. Apreciaronlas en medio ducado". TORRE Y DEL CERRO, A. de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*. Valladolid, 1968, p. 19.
- <sup>18</sup> YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993, p. 106.
- <sup>19</sup> BERTOS HERRERA, Mª. P.: "La Orfebrería" en *El Libro de la Capilla Real de Granada*, Granada, 1994, p. 161.



<sup>20</sup> OSTOIA, V.K.: "The Lusignan Mirror". *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*. Summer, 1959, p. 20.

<sup>21</sup> El material frecuente era el oro, la plata, el bronce, el latón, el cobre y el estaño. Algo después el acero pulido, más difícil de trabajar, pero que daba una imagen más clara, aunque tenía el inconveniente de la oxidación. La utilización del cristal de roca e incluso el vidrio parece que se remonta al menos al siglo XIII. Es interesante anotar el empleo de lo que, en algunos inventarios, se cita como "Cristallin", usado a fines del siglo XV en piezas muebles (espejos entre ellas) procedentes de Venecia.

Entre los distintos tipos de espejos; de bolsillo, de cinturón, de mano, de calzas, hay que considerar los de toilette, más grandes y que un servidor sostenía. Pronto el servidor fue sustituido por un aparato que cumplía la misma función. De ahí estos espejos provistos de un pie que pueden ponerse sobre la mesa o sobre soportes especiales. En la Edad Media, estos aparatos se conocen con el nombre de "Demoiselles". HARVARD, H. *Dictionnaire de l'Amueblement et de la Decoration*, t. III, París, s.a. col. 892 y 898. Ver también: CABROL, F. y LECLERQ, H. *Dictionnaire d'Archeologie chretienne et de liturgie*, París, 1948, t. XI, 2<sup>o</sup> part. col. 1415-1431.

<sup>22</sup> Recuerdan algunos de los animales representados por Pisanello en sus obras. Sus numerosos dibujos de ciervos, perros, monos, pájaros, liebres, etc., considerados como estudio preliminar para la "visión de San Eustaquio" y otras obras tuvieron, sin duda, gran difusión, y parecen tener aquí un claro reflejo.

<sup>25</sup> *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*. 25, New York, 1984, p. 95.

<sup>24</sup> BERTAUX, op. cit. 1911, p. 206, dice cuatro medallones ovales dispuestos en la concavidad que representan una justa de caballeros llevando "barbuta" (el casco) italiano del siglo XV; un combate de peatones; una caza del ciervo y dos damas tocando el laúd y la bandola.

<sup>25</sup> Valerio cuenta que un niño de cinco años se dirige todos los días al borde del mar. Ve a un delfín, éste comienza a jugar con el niño y le sube sobre su lomo. El niño, por su parte, llevaba todos los días pan al delfín y le alimentó así durante cinco o seis años. Llegó un día en que el niño, habiendo llevado al borde del mar el pan, según su costumbre, no vio llegar al delfín. En ese intervalo el mar rodeó al niño y le sumergió. Habiéndose retirado el mar, el delfín vino, y, encontrando al niño muerto, cayó en gran dolor cerca de él y murió. Sigue una moraleja más o menos débil. Ver: MÜNTZ, E. *Histoire de l'art pendant la Renaissance, I, Italie. Les Primitifs*. París, 1889, p. 245.

También hay que tener en cuenta que, en el arte griego, el hombre era representado a menudo cabal-



gando en un delfín. Este animal sagrado jugó un papel, sin duda, en los ritos funerarios, donde aparece como psicopompo. Es también símbolo de divinización, prudencia y sabiduría.

<sup>26</sup> GRIMAL, P.: *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona-B. Aires, 1986, p. 240.

<sup>27</sup> GRIMAL, P.: Op. cit. pp. 240-241.

<sup>28</sup> GRIMAL, P.: Op. cit. p. 24.

<sup>29</sup> GARZELLI, A.: "Smalti nelle botteghe fiorentine del Quattrocento: Donatello, Antonio Pollaiuolo, Francesco Rosselli, Paolo di Giovanni Sogliani". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XIV, 2, Pisa, 1984, pp. 690-695.

<sup>30</sup> BERTAUX, E.: Op. cit., 1911, pp. 215-215, dice que la técnica parece

*Espejo de la Reina Católica. Capilla Real de Granada.*

veneciana y los óvalos de trabajo germánico. Sin embargo, el conjunto de estos pies de plata esmaltada y su esbeltez de candelabro antiguo contrasta con la pesadez de las formas bizantinas y la complicación de los motivos góticos, que se repite en las custodias y relicarios realizados en Venecia hasta el siglo XVI. Recuerdan más bien las fantasías de los marmolistas lombardos que decoraron la cartuja de Pavía. Concluye diciendo que el relicario de Gandía y la custodia de Granada son venecianos por el detalle, milanés por la silueta, en una palabra han podido ser hechos donde se encuentran reunidos orfebres venidos de diversas partes de Italia. Pudo ser en Roma, en la Corte de Alejandro VI.

<sup>31</sup> GABORIT CHOPIN, D.: "Les filigranes venitiens". *Le Trésor de Saint Marc de Venise*. Milán, 1984, pp. 253-256.

<sup>52</sup> HUECK, I.: "Pace di Valentino und die Entwicklung des Kelches im Duecento". *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. XXVI, 1982, pp. 258-278.

<sup>53</sup> GALLEGO BURÍN, A.: "Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada". *B.S.E.E.*, año LVII, 1955, Apéndice Tercero, p. 85.

<sup>34</sup> Este capellán aparece citado en el Libro de Actas nº 11 el 25 de abril de 1707, y el 10 de enero de 1727 se dice que tiene una enfermedad incurable. Agradezco estos datos a Mariano Ortega.

<sup>55</sup> *The Illustrated Bartsch*, Op. cit., 24. New York, 1980, p. 209.

<sup>56</sup> Su actividad se sitúa entre 1490 y 1520. Estos grabados de niños, jugando o tocando instrumentos musicales, corresponderían a su primera etapa, anterior a 1500, donde acusa la influencia de Mantegna. Sin embargo, en esta ocasión se relaciona menos con Mantegna que con el arte ferrares o milanés de fines del siglo XV. *The Illustrated Bartsch*, Op. cit., 25. New York, 1984, pp. 157-166, nº 006.

<sup>57</sup> GUIDOTTI, A.: "Il busto reliquiario di S. Giovanni Gualberto", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XVIII, 1. Pisa, 1988, p. 175, tav. LXXXIV.

<sup>58</sup> Los documentos han sido diversamente interpretados en cuanto a la parte atribuida a cada orfebre, dado que la cronología (1457-1459) implica la intervención de un Pollaiuolo joven cuyas obras son mal conocidas. Ver al respecto: BECHERUCCI, L.: "La Croce d'Argento" en *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, vol. 2, Venecia, s.a. pp. 229-256.

<sup>59</sup> VASARI, G.: *Vite de piu eccellenti pittori scultori e architetti*. Ed. Niccolo e Marco Pagliarini. Roma MDCCLIX, p. 440. Afirma que abandonó la prácti-



**Detalle del anillo: Rómulo o Remo recibiendo la visita de la loba.**

**Detalle de la cubeta del pie: Medallón con dos damas tocando instrumentos musicales.**

**Detalle del pie original.**

ca de la orfebrería y se dedicó a la pintura.

Sin embargo, entre otros, MOLINIER, E. le incluye en su *Dictionnaire des Emaillleurs*. París, 1885, p. 75, le define como pintor, escultor y orfebre florentino y añade que nunca abandonó la profesión de orfebre que había ejercido desde el principio de su carrera. Así lo constatan el número de piezas en las que trabajó.

<sup>40</sup> LISCIA BEMPORAD, D.: "Appunti sulla bottega orafa di Antonio del Pollaiuolo e di alcuni suoi allievi". *Antichità Viva*, nº 5, 1980, p. 47.

<sup>41</sup> BRUNETTI, G.: "Reliquiario del Libretto", en *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, vol. II, Venecia, s.a., p. 252. GUIDOTTI, A.: "Gli orafi e l'oreficeria a Firenze dalle origini al XV secolo attraverso i documenti d'archivio: posizione sociale ed economica, organizzazione del mostiere", en *L'Oreficeria nella Fi-*

*renze del Quattrocento*, Firenze, 1977, p. 181, precisa que se inscribió en el "Arte di Por Santa Maria" el 11 de agosto de 1484 con la fórmula habitual: "Paulus Johannis Andree Sogiani aurifex, volens venire ad matriculam dicte Artis pro membro aurificis ex beneficio servisse artem secundum ordinem et propterea iuravit et promisit et obligavit".

<sup>42</sup> GARZELLI, A.: Op. cit. p. 698.

<sup>43</sup> LABARTE, J.: *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, 1ª ed., 6 vols. París, 1864, vol. 2, p. 471.

<sup>44</sup> LISCIA BEMPORAD, D.: "Giusto da Firenze e Antonio del Pollaiuolo: Una soluzione, un problema". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. vol. XVIII, 1, Pisa 1988, p. 200.

<sup>45</sup> MACHETTI, I.: "Orafi senesi", *La Diana*, anno IV, fasc. I, 1929, p. 88.

<sup>46</sup> YARZA LUACES, J.: "Isabel la Católica, promotora de las artes". *Reales Sitios*, nº 110, 1991, pp. 57-64. Ídem. "Gusto y promotor en la época de los Reyes Católicos". *Ephialte*, nº III, 1992, pp. 51-70.

<sup>47</sup> Se dice que fue donada por doña Juana la Loca y pudo pertenecer a Juan II. Es de plata sobredorada y esmaltes y se sitúa como obra veneciana de hacia 1425. La cronología parece algo temprana. Ver: CASAMAR, M. en *Piedras vivas, la catedral de Toledo 1492*, Exposición, Toledo, 1992. nº 26, p. 119, lám. p. 121.

<sup>48</sup> *Cuentas de Gonzalo de Baeza, Tesorero de Isabel la Católica*. Ed. A. de la Torre, Madrid, 1956, vol. I, (1477-1491), p. 560.

<sup>49</sup> SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: "El tiempo de la paz en la España de los Reyes Católicos", en *La Paz y la Guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, Madrid, 1994, p. 35.



# El escultor Juan Samsó, autor de los Sagrados Corazones de *Jesús* y *María* para la Capilla del Palacio Real de Madrid

Por José Luis Melendreras Gimeno



Izquierda: "Sagrado  
Corazón de María".  
Derecha: "Sagrado  
Corazón de Jesús".



#### DATOS BIOGRÁFICOS

Juan Samsó nació en Gracia (Barcelona), en 1834, y falleció en Madrid en 1908<sup>1</sup>. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja de la Ciudad Condal. Más tarde su formación estuvo orientada por una generación de artistas notables, entre los cuales destacó Pablo Mila y Fontanals<sup>2</sup>.

De su periodo catalán sobresalen las siguientes obras: el busto del doctor Bertrán, catedrático de la Facultad de Medicina. En la Exposición de Barcelona de 1866 presenta una estatua del filósofo Jaime Balmes, premiada con mención honorífica. Asimismo presentó para este certamen un San Francisco de Asís meditando, por el que recibió una medalla de segunda clase. También mostró una Inmaculada Concepción, tallada en madera, para la iglesia de su advocación en la calle del Ensanche de Barcelona, obra muy elogiada por la crítica y a la que Pedro de Madrazo dedicó un gran artículo. En la misma Exposición se presentó un Sagrado Corazón de Jesús, y dos bustos: el de José Leopoldo Feu y el de Juan Magaz<sup>3</sup>.

En 1878 participó en la Exposición Nacional de Madrid, en la que consiguió una primera medalla por su hermoso grupo "La Virgen Madre", que figuró en la Exposición Universal de París del mismo año y fue reproducida por varios periódicos ilustrados<sup>4</sup>, de un claro nazarenismo escultórico tardío<sup>5</sup>.

En este mismo año se trasladó a Madrid, ya que fue nombrado Catedrático de Modelado de la Escuela de Bellas Artes, y allí permaneció hasta su muerte<sup>6</sup>.

En la Villa y Corte llevó a cabo el mausoleo del general Espartero, para el Panteón de Hombres Ilustres, una imagen tallada en madera de San Ildefonso<sup>7</sup>. Para el interior de la Basílica de San Francisco el Grande, modeló una estatua colosal de San Juan Evangelista, "bastante buena", según la opinión de María Elena Gómez Moreno<sup>8</sup>.

Plaza Santiago le atribuye dentro de una interrogante las estatuas en mármol de Fernando el Católico e Isabel de Castilla en sendas hornacinas de la portada principal de la Capilla del Palacio Real<sup>9</sup>. Y, finalmente, las esculturas en mármol de los Sagrados Corazones de Jesús y María para la Real Capilla de Palacio<sup>10</sup>, objeto de nuestro estudio.

En 1899 ingresó como académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se jubiló en 1904, al cumplir setenta años, y falleció en Madrid en 1908<sup>11</sup>.

Juan Samsó fue un artista auténticamente artesano de su oficio, ornamental y decorativo que, cuando iba a realizar la policromía de sus imágenes en madera, estudiaba como un verdadero experto los colores de la Antigüedad y de la Edad Media, consultando los libros especializados. Lo mismo hacía con la piedra y el mármol en bellísimos y finos detalles<sup>12</sup>.



*"Sagrado Corazón de Jesús". Detalle del rostro.*

Al margen de su sólida formación académica, practicó con esmero la imaginería religiosa en madera policromada, piedra y mármol. Su estilo es claramente naturalista, y fue un fiel seguidor de la escuela escultórica nazarena.

IMÁGENES DE LOS SAGRADOS CORAZONES DE JESÚS Y MARÍA, EN MÁRMOL BLANCO, PARA LA REAL CAPILLA DE PALACIO.

El día 30 de marzo de 1898 el escultor catalán Juan Samsó comunica a don Luis Moreno, intendente general de la Real Casa y Patrimonio, que, cumpliendo órdenes de Su Majestad a través del Duque de Sotomayor, se encuentra esculpiendo en mármol blanco dos imágenes de los Sagrados Corazones de Jesús y María, con destino a la Real Capilla de Palacio. También manifiesta que en breve ha de satisfacer la fac-



*"Sagrado Corazón de Jesús". Detalle de las manos.*

tura de los mármoles que importan 10.000 pesetas. Samsó le pide 15.000 a buena cuenta de la suma total a que se eleve la obra <sup>15</sup>.

Una vez acabadas las esculturas (1898-1900), surgieron problemas en la conducción de las imágenes desde el taller del artista -Goya, 21, bajo derecha-, hasta su ubicación en la Capilla de Palacio.

El arquitecto de Palacio y Sitios Reales, don Enrique Repullés, escribe una carta el 30 de mayo de 1901 al Intendente General, manifestándole que han llegado los ascensores para trasladar las imágenes y que comenzarán por el de la escalera del Príncipe, y que el día 15 de junio se podrá hacer la primera prueba. Se espera que para el día de los Sagrados Corazones puedan estar instaladas definitivamente las dos esculturas de Samsó, supliendo los pedestales de mármol por otros <sup>14</sup>.

El 8 de junio, el arquitecto declara que el lunes, a las cuatro de la mañana, saldrán del taller del artista las imágenes y llegarán a Palacio a las seis. Para ello necesita que se quite la alfombra de la escalera principal, único lugar por donde se pueden subir sin riesgo, ya que pesan diez toneladas.

La maniobra de desembalaje será muy larga, ya que cada cajón lleva 400 pasadores a tuerca. También afirma que ha de llenar de tablones escalera, galería y Capilla, ya que "facilitándome todo esto pueden estar colocadas el día antes".

En cuanto a los ascensores, "creyeron que cabrían en el contrapeso por el costado izquierdo del Camarín, ya que hay que abrir una caja en el muro, porque no calcularon bien el montaje" <sup>15</sup>.

El día 10 el arquitecto escribe una carta al Intendente, señalando que "hay que avisar al alcalde para que los policías no impidan pasar la estatua mañana por la Carrera de San Jerónimo, Puerta del Sol y calle del Arenal, ya que si los agentes no tienen orden de dejar pasar, se puede crear un gran conflicto" <sup>16</sup>.

El día 11, el Intendente del Real Patrimonio le remite una carta al arquitecto de Palacio, indicándole que, para conducir las estatuas, el trayecto más viable sería "por la antigua Ronda, siguiendo hasta dar en la calle de Ferraz y continuando por la calle de Bailén, más que el de otras calles que indica el arquitecto Repullés". Para ello ha de convencer al Sr. Garrostiri y por supuesto se ha de acudir al Alcalde, que es el que debe conceder el permiso <sup>17</sup>.

En cuanto a los pagos de libramiento que se le abonaron al escultor Juan Samsó, para que pasara a cobrarlos, son los siguientes: el primero, el 15 de abril de 1898, en 15.000 pesetas; el segundo, el 14 de marzo de 1901, en la misma cantidad, 15.000 pesetas, y el tercero y último, el 22 de junio, 20.000 pesetas, que hacen un total de 50.000 pesetas, importe de las dos esculturas en mármol.

En cuanto a los gastos de jornales de las dos imágenes por la madera, herraje, camionaje y transporte, cantería, etc., importan 2.275 pesetas <sup>18</sup>.

#### DESCRIPCIÓN DE LA IMÁGENES

*Sagrado Corazón de Jesús.* Labrada en mármol blanco, de tamaño algo mayor que el natural. De claro estilo naturalista, inspirado de



cerca en el arte prerrafaelista de Overbeck, dentro de la estética nazarena. La iconografía y el culto al Sagrado Corazón de Jesús y María fueron muy difundidos durante el último tercio del siglo XIX. Escultura realizada dentro de una técnica minuciosa y detallista, que se ve magistralmente reflejada en las mangas y en los rebordes y dobleces del manto, muy influido por los talleres artesanales catalanes. Su rostro es expresivo y realista, la cabeza, muy bien construida, serena y espléndida, en actitud solemne. Su cuerpo va vestido con elegancia, dentro de unos cánones estéticos academicistas. *Sagrado Corazón de María*. De idéntico material y tamaño que la anterior. El rostro de María es de una encantadora dulzura y de un recato admirable, faz sublime, con rasgos de niña, dentro de una estética nazarena. Las manos son de una finura impecable y su cuerpo se encuentra elegantemente compuesto en plena armonía.

## NOTAS

<sup>1</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid, Ed. Giner, 1975, pág. 620.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX*, volumen XIX, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966, pág. 296.

<sup>2</sup> GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del Siglo XIX...*, o. c., pág. 296. FONTBONA, Francesc: *Historia de L'Art Catalá (Del Neoclassicisme a la Restauració 1808-1888)*, volum. VI, Barcelona, Ediciones 62, 1985, pág. 112.

*"Sagrado Corazón de María". Detalle de las manos.*

<sup>5</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica...*, o. c., pág. 620.

Tomo LIII. Voz Santa. Sam-Sta. Cruz, Espasa Calpe, Madrid, 1927, pág. 544.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX...* o. c., pág. 296.

<sup>4</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica...* o. c., pág. 620.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX...* o. c., pág. 296.

<sup>5</sup> FONTBONA, Francesc: *Historia de L'Art Catalá*, volum. VI..., o. c., pág. 252.

<sup>6</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería Biográfica...* o. c., pág. 620.

<sup>7</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX...*, o. c., pág. 296.

GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y escultura española del siglo XIX*, Colección "Summa Artis", Tomo XXXV, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1995, pág. 76.

<sup>8</sup> GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y Escultura...*, o. c., pág. 95.

<sup>9</sup> PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1975, pág. 145.

<sup>10</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arte del Siglo XIX...*, o. c., pág. 296.

GÓMEZ MORENO, María Elena: *Pintura y Escultura...*, o. c., págs. 75, 74 y 76.

<sup>11</sup> Tomo LIII, voz Sam-Sta Cruz, Espasa Calpe, Madrid, 1927, pág. 545.

<sup>12</sup> Tomo LIII, voz Sam-Sta Cruz, Espasa Calpe, Madrid, 1927, pág. 545.

<sup>13</sup> A. G. P., legajo nº 1119, Sección Administrativa, Capilla. Expediente sobre la construcción de dos imágenes en mármol de los Sagrados Corazones de Jesús y María, con destino a la Real Capilla, 50-III-1898.



<sup>14</sup> A. G. P., legajo n° 1119, Sección Administrativa, Capilla, 30-V-1901. Caja 1258/59. Expediente personal del arquitecto mayor de Palacio: Enrique Repullés y Segarra.

<sup>15</sup> A. G. P., legajo n° 1119, Sección Administrativa, Capilla, 8-VI-1901.

<sup>16</sup> A. G. P., legajo n° 1119, Sección Administrativa, Capilla, 10-VI-1901.

<sup>17</sup> A. G. P., legajo n° 1119, Sección Administrativa, Capilla, 11-VI-1901.

<sup>18</sup> A. G. P., legajo n° 1119, Sección Administrativa, Capilla.

## DOCUMENTACIÓN

### I

Excmo Sor D. Luis Moreno Yntendente General de la Real Casa y Patrimonio.

Muy Estimado Sr. mio y de mi mayor consideración: Cumpliendo ordenes de S. M. recibidas por conducto del Excmo Sr. Duque de Sotomayor, estoy haciendo dos imagenes en marmol de los Sagrados Corazones de Jesus y Maria con destino a la Real Capilla.

Nada diria a V. E. acerca del particular si no fuese que muy en breve habre de satisfacer la factura de los marmoles que aproximadamente importa 10.000 pts, ruego a V. E. se sirva entregarme 15.000 pts a buena cuenta de la suma total a que asciende la obra.

Con este motivo se despide de V. E. su mas atento affmo. S. S. Q. B. S. M.

Rubricado: Juan Samsó

Madrid, 30 de marzo de 1898

A. G. P. Legajo n° 1119. Sección Administrativa. Capilla.

### II

Excmo. Sr. Dn. Luis Moreno.

Muy Sor mio y distinguido amigo:

He recibido su atenta carta, en la cual me manifiesta que puedo pasar por Caja, a cobrar el libramiento de 15.000 pts, a buena cuenta de las 50.000 en que he apreciado las dos estatuas que me fueron encargadas por S. M. la Reina representando los Sagrados Corazones de Jesus y Maria.

Con las 15.000 pts, del libramiento que me anuncia, seran 50.000 las que llevara cobradas, restandome la suma de 20.000 que le ruego que me remita lo antes que le sea posible.

Me repito de affmo amigo y V. S.

L. L. B. L. M.

Rubricado: Juan Samsó.

Palacio, 14 de marzo de 1901.

A. G. P. Legajo n° 1119. Sección Administrativa. Capilla.

### III

Estudio del Arquitecto de Palacio y Sitios Reales.

Excmo. Señor Intendente General.

Muy apreciable Sor mio y Jefe querido: Han llegado los ascensores ganando tres dias en el camino, merced a un empeño de que disponia para un alto funcionario de la linea del Norte.

Vamos a empezar por el de la escalera del Principe, y si Schneyder cumple lo prometido hacia el 15 de junio proximo podremos hacer la primera puerta.

Secundare a V. E. en su deseo que para el dia de los Sagrados Corazones puedan lucirse las esculturas de Samsó porque hara unos pedestales que supliran a los de marmol, que como sabe Ud por las cartas de Nicoli que le envie, no vendra con mucho tiempo por dificultades de cantera.



*"Sagrado Corazón de Maria". Detalle del rostro.*

Aprovecha esta ocasion para despedirse de V. S. affmo. q. b. s. m.

Rubricado: E. Repulles.

Mayo, 30 de 1901.

A. G. P. Legajo n° 1119. Sección Administrativa. Capilla.

### IV

En las listas de jornales de conservacion de Palacio, correspondientes a los numeros 24, 25, 51, 54, 40, 41, 44 y 49 de 15 y 20 de junio, 2 y 22 de agosto, 5, 10 y 31 de octubre y 5 de diciembre de 1891 aparecen satisfechas varias cuentas de gastos respectivos a las imagenes de que trata este expediente las cuales importan las cantidades que a continuación se expresan:

n° 24 Por madera . . . . .	555
n° 25 Por herraje . . . . .	108
n° 51 Por camionaje por transporte .	500
n° 54 Por canteria . . . . .	260
n° 40 Por id. . . . .	55
n° 41 Por id. . . . .	706
n° 44 Por jornales . . . . .	75
n° 49 Por un jornal de carro . . . . .	15
Total: 2.275 pts.	

A. G. P. Legajo n° 1119. Sección Administrativa. Capilla.

# Una tiara papal realizada en Madrid

Por Fernando A. Martín

Con motivo de los trabajos de investigación realizados para la historia de la joyería Ansorena, se hallaron una serie de dibujos, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que corresponden a un proyecto de tiara papal que Su Majestad Isabel II regaló a Su Santidad Pío IX, en el año 1855, de cuya realización di noticia en el apartado documental del *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*<sup>1</sup>, hace algunos años. Hoy, vencidas ciertas dificultades para conocer el paradero de dicha pieza, podemos ofrecer de forma más completa datos sobre este regalo regio.

Ya en la historia de Ansorena<sup>2</sup>, apúntabamos la idea de que el regalo de la tiara por parte de la Reina a Su Santidad estaba en función de los avatares políticos del momento. Hay que tener en cuenta que, después de largos debates, influenciados por un espíritu anticlerical, típico del siglo

XIX, se firma en el año 1851 el Concordato con la Santa Sede, en el que existía una cláusula por la cual, cuando surgiera alguna dificultad entre ambas partes, la Reina de España y Su Santidad se pondrían de acuerdo para resolverla amigablemente.

En 1854, tras los sucesos de la vicalvarada, se comienza el estudio y la redacción del Proyecto de Ley de Desamortización que contempla la venta de bienes del clero, y se plantea una situación conflictiva entre la Santa Sede y el Gobierno de España, que, sumándose a la tensión creada por la aprobación de la base segunda de la Constitución, concluiría con la ruptura de relaciones por ambas partes.

Doña Isabel, que mantenía una estrecha relación personal con Pío IX, como Reina de España se vio obligada a sancionar con su firma la Ley de Desamortización, y a su vez, años después, a reconocer al

nuevo Estado Italiano. No es difícil entender que todos estos hechos supondrían para ella una gran alteración emocional, dado su especial carácter, y por ello, un rico presente remediaría en parte tanta desgracia. Así puede surgir la idea de regalar una tiara, símbolo de la alta jerarquía del Sumo Pontífice en su doble función: espiritual y temporal; y más en este pontificado de Pío IX, durante el cual surgió la nación de Italia. Con este regalo doña Isabel seguía reconociendo al Papa todo su poder y dignidad.

En esta misma línea contamos con un antecedente histórico no muy lejano. Es el caso de Napoleón que, tras la muerte de Pío VI en Valence, que enrareció las relaciones de Francia con la Santa Sede, con motivo de su coronación como Emperador en la catedral de Nôtre Dame, regaló a Pío VII una tiara de esmeraldas y brillantes, diseñada y realizada por Etienne Niot,

*San Gregorio  
Papa con la  
triple corona.*

*Tabla atribuida a  
Nicolás Francés.*

*Siglo XV.*

*Presbiterio del  
Monasterio de  
Santa Clara de  
Tordesillas  
(Valladolid).*



Santo Vincentio

fundador de la firma Chau-  
met, en 1805<sup>3</sup>.

Desde el punto de vista tipológico, la tiara es una especie de mitra metálica, compuesta de un gorro interior, al que van ceñidas tres coronas ducales superpuestas. Su forma es oblonga, cerrada en su parte superior y cimada por un mundo o globo de oro rematado por una cruz.

Es el símbolo de la alta dignidad del Sumo Pontífice, y su origen está en los gorros frígios, de forma cónica, utilizados por los antiguos pueblos orientales como símbolo de soberanía, dignidad y libertad. Según Mortier, Inocencio III, en un sermón sobre San Silvestre, estableció la diferencia entre la mitra y la tiara: *Romanus pontifex in signum imperii utitur regno, et in signum pontifici utitur mitra*<sup>4</sup>.

El uso de la tiara se remonta, según algunos autores, al propio San Silvestre; y según otros, al pontificado de Pascual II. Ésta en un principio era de una sola corona, que se colocó sobre el bonete y alrededor de la frente.

La segunda corona se incorpora en los siglos X y XI, y se dice que el papa Nicolás II en 1058 recibió una tiara con dos

Dibujo nº 5,  
proyecto de  
tiara anónimo.  
Biblioteca Real.



Busto de Su  
Santidad Pío IX.  
Realizado en  
1859 por el  
escultor italiano  
Pedro Tenerani.  
Procede del  
Buen Suceso,  
posiblemente  
regalada por  
Isabel II. Palacio  
Real de Madrid.



círculos de oro. Sobre el inferior se leía: *Corona regni de manu Dei*, y en el superior: *Diadema Imperii de manu Petri*; aunque hay otros autores que la sitúan en el pontificado de Bonifacio VIII, en el año 1300, con motivo de su jubileo y con un claro significado de poder temporal.

Los Papas de Avignon fueron los que añadieron a la tiara la tercera corona, completando así la tipología de esta pieza tal y como hoy la conocemos. La triple corona es el símbolo de las tres dignidades del Pontífice. En ella se auna su doble representación, como soberano civil y religioso.

Parece ser que el primer Papa que utilizó la triple corona fue Benedicto XII, entre 1313 y 1316, y a partir de entonces, su estructura no sufre ningún cambio o alteración

notable, salvo el hecho de llevar más o menos joyas, adornos de oro, y su forma será más o menos abombada según el gusto y la moda de cada momento y época. Hoy en día, al menos, conocemos tres modelos diferentes: el ya mencionado de Napoleón, de 1805, el que hoy tratamos de Isabel II, de 1855, y el que regaló la ciudad de Milán al papa Pío XI en 1924.

#### DIBUJOS

Los diseños que se conservan en la Biblioteca Real<sup>5</sup> son cinco, y los hemos numerado de la forma siguiente:

- **Primero:** Diseño realizado sobre cartulina, con aguadas de colores (30x50). Presenta la novedad de los florones trebolados y calados. El gorro interior va decorado con dibujos a modo de ventanales góticos.



La cruz del remate es del tipo latina, y el escudo del Papa está colocado en la segunda corona. No tiene firma.

- **Segundo:** Realizado en papel verjurado, en aguadas de colores con base de lápiz (38x75). Presenta una tiara cerrada con diademas perlas y rematada por una cruz metropolitana. Las tres coronas ducales presentan diferentes diseños, que se numeran según el número de brillantes, de abajo arriba, nº 2, 3 y 4. Las ínfulas caen de forma alargada con las llaves de San Pedro, el escudo del Papa se centra en la parte inferior del dibujo sobre el nombre del mismo. Lleva sello comercial de Pizzala-Ansorena/Madrid.

La firma joyera de Pizzala es de origen italiano, y la encontramos establecida en Madrid al menos desde el

año 1840. Cinco años después ya le hallamos sirviendo a la Real Casa, y su despacho se localiza en el número 1 de la calle Espoz y Mina. Forma asociación con Ansorena entre 1845 y 1850. Y éste se queda con el despacho de Espoz y Mina a partir de 1860. Pizzala fue nombrado Joyero y Diamantista de Cámara sin goce alguno el 9 de enero de 1849.

- **Tercero:** Diseño realizado sobre cartulina, aguadas de colores más compactos (41x53), se enmarca con trazo de tinta china. Presenta un modelo más puntiagudo, y la superficie del gorro interior está decorada con figuras de ángeles y santos. Los florones van engastados de brillantes y responden a un solo modelo. Las ínfulas están decoradas con cabezas de ángeles aladas. Está firmado en el ángulo inferior dere-

*Dibujo nº 1, proyecto de tiara que atribuimos a Carlos Pizzala. Madrid. 1854. Biblioteca Real.*

cho: "José María Sánchez Pescador".

Sánchez Pescador (1802-1865) fue un afamado cincelador que debió pertenecer a la familia del platero y diamantista de Cámara Pedro Sánchez Pescador. Aprendió en la Real Fábrica de Martínez, y en el año 1847 fue nombrado cincelador de Cámara a solicitud de la Sociedad Económica Matritense.

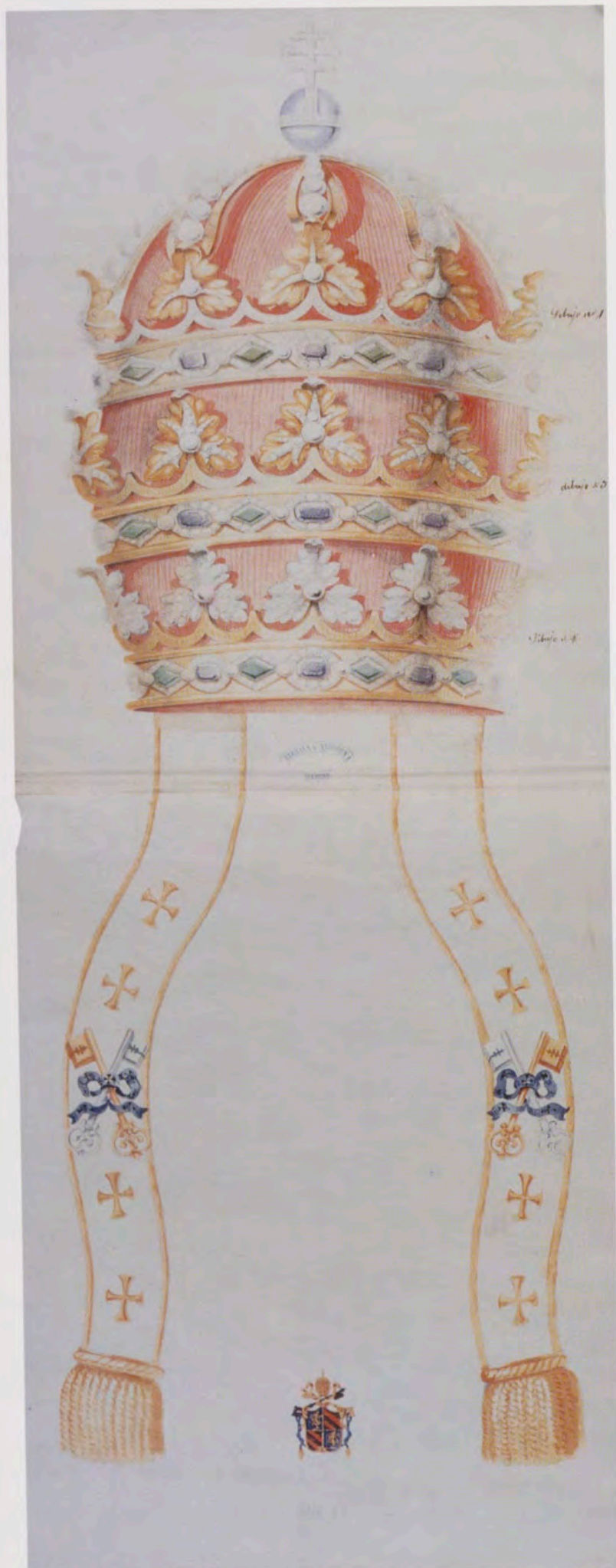
- **Cuarto:** Realizado en tinta china sobre papel granuloso (47x60). Es un dibujo muy lineal, con la sola novedad de presentar un diseño de florones muy trebolados y rematados con puntas de bolas. Sin firmar.

- **Quinto:** Realizado en lápiz negro sobre cartulina (47,5x60,5), con toques de clarión. Muy académico, con toques de sombra. Sin firmar.

Estos últimos van sin firmar, pero podrían corresponder, por su variado trazo y diseño, a los otros joyeros y diamantistas que ocupaban el cargo en ese momento, como los Soria: a Narciso, que fallece unos meses después, en noviembre de 1854, o a su hijo Ildefonso, que ocupa el cargo de ayudante del guardajoyas hasta su jubilación en junio del año siguiente. Menos probable es que alguno de ellos corresponda a Félix Samper, diamantista honorario de Cámara desde 1847, ya que suponemos que éste lo presentaría de forma más detallada, al igual que Pizzala y Sánchez Pescador.

A todos estos dibujos acompaña la Memoria de presupuestos, que parece copia de la original, hecha por cualquier funcionario de la Contaduría para algún informe, y que, por las referencias que se hacen en ella a los diseños, corresponde sin lugar a dudas a los de Pizzala-Ansorena, y es como sigue:

"Dibujos 1, 2, 3, y 4 / Para formar una tiara con tres coronas iguales a la representada en el dibujo nº 1, y siendo su parte en un todo semejante a la que aparece sobre la corona nº 4 se emplearían proxima-



*Dibujo n° 2,  
proyecto de  
tiara con el sello  
de Pizzala-  
Ansorena,  
en el que se  
representan tres  
modelos de  
coronas ducales  
diferentes  
dentro de la  
misma tiara.  
Biblioteca Real.*

6800 brillantes 1ª calidad, peso 660 quilates, valor 422.400 rls. vellón.

24 dichos de 1 quilate cada uno para el centro de los florones 24.000 rls. vellón.

160 esmeraldas para los adornos de los cercos, 60 qtes. 42.000 rls. vellón.

160 rubies para los adornos de los cercos, 60 qtes. 48.000 rls. vellón.

96 perlas cuyo peso será próximamente de 760 a 780 granos 56.000 rls. vellón.

Oro y hechuras 84.000 rls. vellón.

Nota: El globo o esfera que termina la tiara sería de esmalte azul; pero podría hacerse también cubierta de pavé de zafiros en cuyo caso sufriría un aumento de 12.000 reales vellón en su precio.

No formamos presupuesto sobre coronas iguales al dibujo n° 2, pues su ejecución depasaría con mucho el precio del que antecede por llevar sobre 12.000 brillantes que pesarían 1500 quilates, con más de 24 brillantes de 2 a 3 quilates cada uno. Siendo también en proporción las demás piedras de los cercos.

Una tiara cuyas coronas fuesen con florones semejantes al n° 3, y los cercos o fajas iguales a las representadas en los dibujos n° 1 y su parte superior igual en un todo igual a la anterior, llevaría:

2.500 brillantes, 1ª calidad peso 250 quilates 160.000 rls. vellón.

Esmeraldas, rubies y perlas como la anterior 170.000 rls. vellón.

Oro y hechura 64.000 rls. vellón.

Con modificar los florones según el dibujo n° 4 y quedando los cercos y parte superior de la tiara sin variación, es decir igual a las anteriores, resultaría en el precio una modificación en esta forma:

2.000 brillantes de 1ª calidad, 200 quilates 128.000 rls. vellón.

Esmeraldas, rubies y perlas como en las anteriores 170.000 rls. vellón.

Oro y hechura 60.000 rls. vellón.

Los calculos que preceden estan hechos empleando brillantes de primera calidad y podria obtenerse una disminucion de 40 reales aplicando brillantes de segunda y cien brillantes de tercera” 6.

En primer lugar debemos señalar que en esta Memoria se menciona un diseño marcado con el nº 1 que no aparece en ninguno de ellos, pero no hay duda en afirmar que éste corresponde al nº 1 de nuestra numeración, debido a que el número de esmeraldas, rubíes y perlas que se indican en la Memoria coincide plenamente con el que se reseña en el dibujo; por otro lado, el detalle de poner el escudo papal en él, y no aparecer éste en ningún otro más que en el nº 2, nos lleva a deducir que éste también corresponde a Pizzala.

El total del valor de cada uno de ellos resultaría así:

Para el nº 1, en el que cambiaría el diseño de los florones de la misma forma que en el nº 4, ascendería a 676.000 reales de vellón. Para el segundo no se hace evaluación alguna. Para el tercero, 394.000 reales, y para el último 358.000 reales, con los cambios y modificaciones reseñados en la Memoria.

#### LA TIARA DEFINITIVA

El encargo de realizar la tiara recayó en Carlos Pizzala, atribución que ya se dio a conocer en la prensa del momento, y no dudamos de que parte del trabajo se hiciera también en los talleres de Celestino Ansoarena, ya que el diseño va firmado por los dos.

Al margen de esto, Pizzala fue pagado de una forma muy irregular, posiblemente por el hecho de que a finales del año 1854 la situación política no era muy clara y los recursos de las arcas reales no debían estar muy boyantes, de hecho, tenemos una solicitud suya, de 5 de octubre de ese año, en la que pide el pago de sesenta y siete mil ciento ochenta y tres reales que le deben de varias joyas que hizo para la Duquesa de Sessa, infanta María



Luisa Teresa de Borbón, hermana de don Francisco de Asís, en la que nos manifiesta dicha situación de la manera siguiente:

“... ya se tenga presente los cuantiosos desembolsos que he hecho y estoy haciendo de mi propio pecunio, para la grande obra de la Tiara encar-

*Dibujo nº 3, proyecto de tiara firmado por el platero y diamantista de Cámara, José María Sánchez Pescador. Biblioteca Real.*

gada por SS.MM., para la que sin duda, por efecto de las circunstancias, no he recibido ningún anticipo ni auxilio metálico, no obstante lo que sobre el particular se le había ofrecido; es indudable que debe considerarse como de atención preferente el pago con toda brevedad posible” 7.



La petición termina con la súplica de que le satisfagan los 67.185 reales y alguna cantidad a cuenta de la obra de la tiara, que tiene muy adelantada. En el informe adjunto que se pide a la Sección de Contabilidad se manifiesta que nada pueden decir al respecto, pues nada les consta sobre este tema, lo que nos lleva a deducir que el encargo fue particular de los Reyes.

Hasta el 11 de octubre del año 1855 la Intendencia General de la Real Casa no da ninguna orden a Contabilidad para el pago de dicha obra, y en esta fecha se ordena que le libren 60.000 reales a cuenta del coste total de la misma. Los pagos

*Tiara regalada por S.M. Isabel II a Su Santidad Pio IX. Obra de Pizzala-Ansorena. Sacristía Pontificia. (Vaticano).*

se van sucediendo de la siguiente forma: el 21 de noviembre de 1855, 30.000 reales; el 16 de enero de 1856, 20.000 reales; el 6 de febrero del mismo año, 40.000 reales; el 7 de abril, 60.000 reales; el 5 de mayo, 60.000 reales; el 6 de junio, 60.000 reales; el 3 de julio, 60.000 reales; y el 6 de octubre, 1.000 reales. Ésta es la última cantidad que hemos conseguido sobre este tema, por lo que pensamos que es el remate final de la cuenta definitiva y el resto que faltaba por pagar, cuyo total ascendió a trescientos ochenta y un mil reales<sup>5</sup>.

Esta cantidad no concuerda con ninguna de las que se

mencionan en la Memoria de los dibujos, y esto se explica por el hecho de que el resultado final de esta obra dista mucho, en número y calidad de las piedras empleadas, de las que en un principio aparecen mencionadas en la Memoria. La tiara que hoy en día se conserva en el Vaticano, y que reproducimos aquí, presenta un diseño de gorro interior muy simple y liso, al que se ajustan tres coronas ducales cuyas hojas responden al diseño nº 4, que es más simple, y éstas alternan con unos florones rematados con perlas de mayor altura que los del dibujo nº 4 y están más en la línea del dibujo nº 1. También los



cercos o aros de cada una de ellas presentan la diferencia de haber reproducido el número de esmeraldas y rubíes. En los dibujos originales alternan estas piedras, de gran tamaño, y van enmarcadas con brillantes pequeños. Al final se optó por poner cuatro rombos de esmeraldas en los ejes principales de cada aro y cuatro óvalos de rubíes en los ejes focales de los mismos, unidos entre ellos por un rosario de brillantes.

La cantidad y calidad de los brillantes también ha variado con respecto a los dibujos originales. Los hay de tres tamaños: el mayor en el centro de las hojas; más pequeños se si-

túan en el rosario del aro; y más diminutos los que van en la superficie de la hoja y en las molduras.

A pesar de todos estos cambios, el resultado final, como se puede ver, es de gran riqueza y efectismo visual y cromático, muy en la línea romántica que sigue tendencias historicistas y tradicionales, tan de moda a mediados de siglo, huyendo en parte del diseño nº 1, que es a nuestro juicio mucho más moderno y atrevido, en comparación con los demás, y desde luego ajustándose a un presupuesto que en definitiva reflejaba la crítica situación política del momento.

*Vista posterior  
de la misma  
tiara.*

## NOTAS

<sup>1</sup> MARTÍN, F.A.: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1987, pág. 406.

<sup>2</sup> Varios autores: *Ansorena, 150 años*, Ed. Ansorena, Madrid, 1995.

<sup>3</sup> *The age of Napoleon: Costume from revolution to Empire 1789-1815*. The Metropolitan Museum of Art. Harry N. Abrams Inc, Nueva York, 1989, pág. 150.

<sup>4</sup> MORTIER, A.: *Saint-Pierre de Rome...* Tours Mame, 1900.

<sup>5</sup> Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Sig.: Arch. 5 Caj. 18 (23-27).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Archivo General de Palacio, Leg. 5265.

<sup>8</sup> *Ibidem*, Leg. 5265, papel 1854-1856.

# Santa Clara de Tordesillas

## Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V

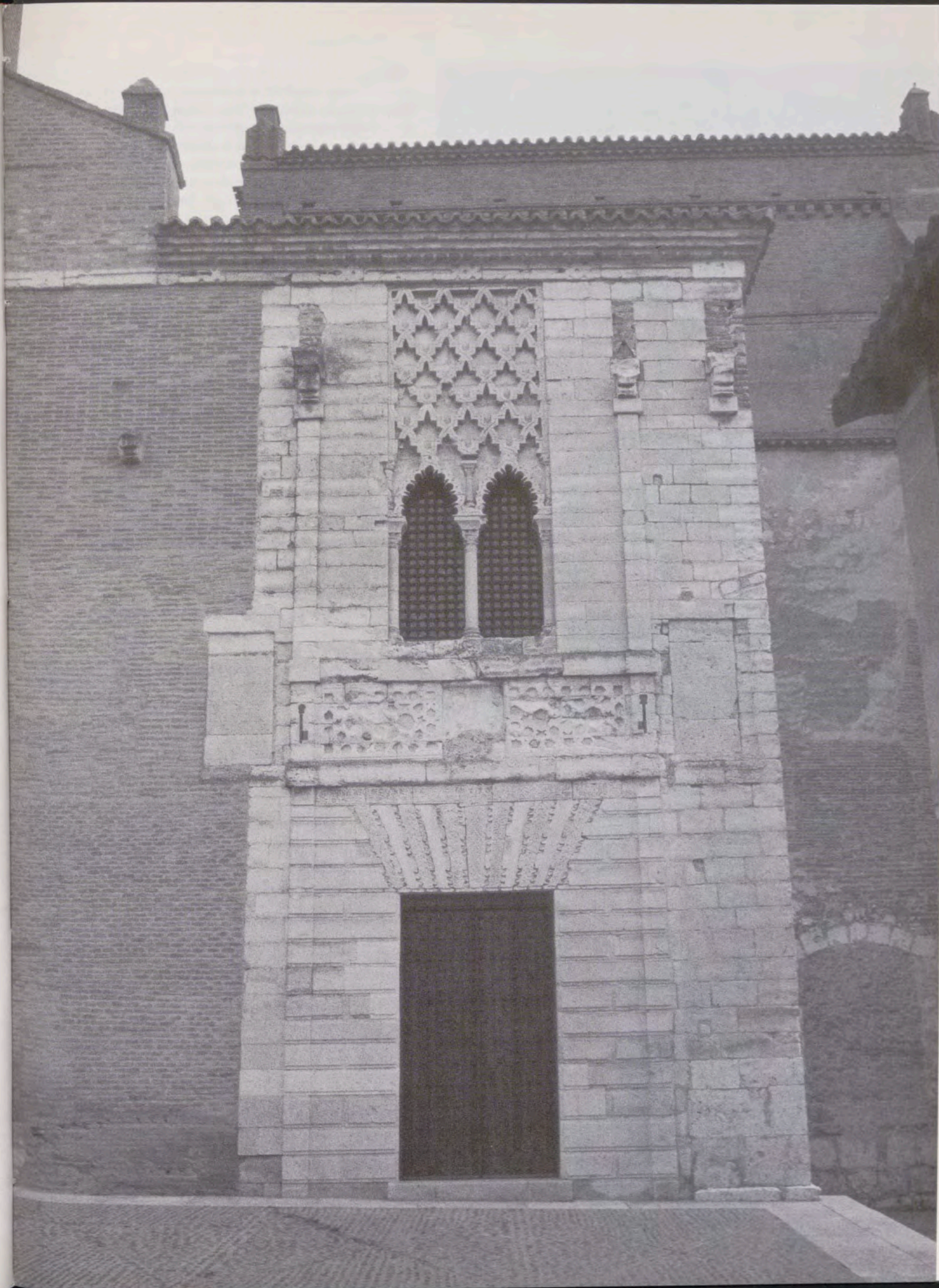
Por Juan Carlos Ruiz Souza

### LAS INSCRIPCIONES Y LA HERÁLDICA: PROBLEMAS DE UNA METODOLOGÍA

Tradicionalmente, después del apéndice de los artículos de Lampérez<sup>1</sup>, se ha considerado al rey Alfonso XI como el primer promotor del Palacio tras la lectura de las lápidas inscritas y encastradas en la fachada. Por otra parte, Torres Balbás<sup>2</sup> interpreta el escudo de la sala de ingreso o fría del baño, león rampante rodeado por una orla de calderas, como perteneciente a la favorita del mismo Rey, despejando por tanto cualquier duda sobre los constructores del edificio. Desde el primer momento la coherencia de toda la planta<sup>3</sup> nos hacía sospechar de la verdadera existencia de un Palacio levantado por Alfonso XI, y sobre todo teniendo en cuenta la ausencia del más mínimo dato que relacionase el edificio con él, ya que no se citaba su nombre ni en los privilegios de fundación del convento, ni en testamentos, ni en las crónicas de la época. Realmente poco importa, en lo que afecta a lo puramente formal, que el edificio sea de este Rey o de su hijo Pedro, pero creemos que existen datos más que suficientes para poder matizar en lo posible la cronología, y reinterpretar otros testigos mal estudiados hasta ahora.

**R**especto a las inscripciones de las lápidas, éstas se encuentran en un estado muy precario, con lagunas muy grandes. Es evidente que se hace alusión a las campañas militares de Alfonso XI, aunque son muchas las palabras perdidas. Lampérez piensa que se trata de la Batalla del Salado de 1340, aunque también podría hacer referencia a la toma de Algeciras acaecida en 1344. Contienda que debieron suponer un verdadero revulsivo en la lucha contra los mulsumanes, ya que, desde las conquistas de Fernando III, estas batallas pasan a ser consideradas como los hitos militares más

*Vista de la  
fachada del  
Palacio de Santa  
Clara de  
Tordesillas.*





Escudo de la sala de ingreso o fría del baño del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, en el que se ve al león rampante rodeado de las calderas.

importantes de todo el siglo XIV en lo que se refiere a la lucha contra el infiel, y más después de la muerte en 1319 de los tutores de Alfonso XI, los infantes Pedro y Juan en la vega de Granada. Los diversos problemas que acuciarán al reino castellano en los años venideros harán que se abandone la idea de continuar la guerra de religión. Con Pedro I se inicia un largo período de paz, hasta que los Reyes Católicos decidan dar fin a la presencia política musulmana dentro de sus territorios peninsulares. Nos encontraremos por tanto ante el intervalo más largo de parón de la Reconquista, que dura casi 150 años. Estas circunstancias propician que la figura de Alfonso XI se considere de una forma casi mítica en los reinados posteriores, utilizándose sus hazañas en puntos de referencia obligados para la formación de una memoria nacional posterior, y más cuando la legitimidad de los monarcas Trastámaras era cuestionada. Todas las fuentes de la época inciden en la dimensión que tuvieron estas últimas victorias, y en particular fue de gran importancia la toma de Algeciras, que, tras dos años de cerco, se hizo famosa en toda Europa. Vinieron incluso soldados de países ultrapirenaicos <sup>4</sup>.

Por tanto, no debe extrañarnos que en el monasterio palentino de San Andrés de Arroyo dos lápidas incrustadas en la entrada de la iglesia, en el vestíbulo de fieles, colocadas a poca distancia del suelo, hagan alusión a la toma de Algeciras, la superior <sup>5</sup>, y a la toma de Tarifa o Batalla del Salado <sup>6</sup>, la inferior <sup>7</sup>. No se sabe en qué momento se colocaron, seguramente pasaron bastantes años desde que los acontecimientos referidos sucedieron, ya que produciéndose en años diferentes son citados a la vez. ¿Cuál es el sentido de que aparezcan estas inscripciones en un edificio anterior a las noticias que narran?

En la lauda sepulcral de Fernán Rodríguez Pecha, fallecido en 1345 y enterrado en la capilla de la Trinidad de la iglesia de Santiago de Guadalajara, se colocó un epitafio en el que se citan los dos acontecimientos bélicos <sup>8</sup>.

Tal fue la fama de estas contiendas que años después, a finales del siglo XIV, el arzobispo de Toledo Pedro Tenorio daba licencia a su iglesia para celebrar la fiesta que conmemorase la victoria de la pelea que tuvo el rey don Alfonso con el rey Alboacén de Benamarín <sup>9</sup>.

En definitiva, creemos que las inscripciones de Tordesillas, tanto si han sido traídas de otro lugar <sup>10</sup> -al parecer su colocación es un tanto forzada en el paramento-, como si se hicieron para la actual ubicación, no deben ser consideradas como elementos determinantes para la cronología del edificio, y más teniendo en cuenta su estado de conservación. A diferencia de otros casos (Alcázar de Sevilla o Maristán de Granada...), no se hace alusión ni al Palacio, ni directamente a su promotor.

Por otra parte, es verdad que en 1373 el obispo de Palencia don Gutierre, al referirse a las casas de Tordesillas, escribe: *Palacio que disen de la Pelea de Benamarin* <sup>11</sup>. Pero esta expresión no debe confundirnos, y con casi toda seguridad hace referencia al carácter conmemorativo que pudo tener la construcción de esta residencia real, siendo el recuerdo de las contiendas de Alfonso XI una forma de homenaje al mismo Rey, por parte de su hijo Pedro. ¿Por qué no dice nada de Alfonso XI la carta de don Gutierre? ¿No hubiese sido lo más lógico? La explicación está en el fondo muy clara, se evita a toda costa citar el nombre del rey Pedro I, monarca que, junto a su mujer María de Padilla, son los verdaderos promotores de la construcción, como tendremos ocasión de comprobar, y tampoco cita al vencedor del Salado porque no estaba vinculado al edificio. A cuatro años del fratricidio de Montiel, es lógico que no se mencione para nada el nombre del Rey Cruel. El mismo Obispo años antes (1363) no tenía

ningún problema en referirse a los palacios del Rey en Tordesillas, al dar licencia para la fundación del convento <sup>12</sup>; en cambio después de la muerte del Monarca, su nombre no volverá a aparecer en la documentación real referida al Monasterio hasta que no pasen unos cuantos años y reinados. Enrique II y su mujer corren un tupido velo sobre el reinado anterior, y se remontan en su documentación al gobierno de Alfonso XI; aunque nunca lo citan al referirse a nuestro convento. Era una forma de eludir la ruptura política producida, intentando dar una imagen de normalidad, y sobre todo de legitimidad, de su reinado, al hacerse herederos de la figura del vencedor del Salado. Todo ello explica el circunloquio que debe hacer el Obispo palentino, al tenerse que referir a las casas del Rey anterior, cuya memoria se intentaría borrar a toda costa <sup>15</sup>. Habrá que esperar, casualmente, al reinado de Juan II <sup>14</sup> para volver a encontrar el nombre de Pedro I en la documentación <sup>15</sup>.

#### DOÑA LEONOR DE GUZMÁN

El estudio pormenorizado que hemos hecho de esta interesante mujer nos hizo dudar sobre su responsabilidad en estas construcciones. La villa formaba parte de su patrimonio, al igual que un sinnúmero de localidades distribuidas por toda Castilla y Andalucía <sup>16</sup>.

Doña Leonor, después de la muerte de Alfonso XI en el cerco de Gibraltar en 1350, es apresada por el nuevo Monarca, que la envía a Carmona y luego a Talavera de la Reina, donde es asesinada en 1351 <sup>17</sup> por mandato de la viuda legítima de Alfonso, María de Portugal <sup>18</sup>, y se convierte en la nueva propietaria de Tordesillas. La verdad es que no tenía demasiado sentido que el escudo de la Guzmán no hubiese sido destruido en tiempos de la nueva propietaria, a quien su hijo, el rey don Pedro, intentó resarcir dándole las propiedades de la favorita de su padre.

Alfonso XI y Leonor de Guzmán debieron pasar en multitud de ocasiones por esta villa vallisoletana, pues su situación estratégica en las vías de comunicación de la época así lo exigía. No faltan documentos firmados en esta ciudad por el Monarca <sup>19</sup>, pero nada se habla en ningún momento de casas suyas o palacios. Con respecto a otras poblaciones, sí tenemos noticias de la existencia de residencias regias. Este es el caso de Manzanares el Real <sup>20</sup>, localidad que formaba también parte del patrimonio de doña Leonor.

Con el paso de los años el nombre de la favorita de Alfonso XI volverá a aparecer en el ya Monasterio de Clarisas. En 1373, con motivo de la licencia que se solicita al obispo don Gutierre para ampliar la iglesia del Monasterio, la reina Juana Manuel aduce que se va a enterrar el cuerpo de la madre de Enrique II, doña Leonor, en el Monasterio <sup>21</sup>.

"Alfonso XI y Leonor de Guzmán debieron pasar en multitud de ocasiones por esta villa vallisoletana, pues su situación estratégica en las vías de comunicación de la época así lo exigía"

Como ya se habrá podido intuir, el escudo conservado en la sala de iglesia de los baños de Tordesillas no pertenece a doña Leonor.

Hija de Pedro Núñez de Guzmán y Girón, y de doña Juana Ponce de León, hereda el ducado de Medina-Sidonia, por lo que su escudo será lógicamente el de los Guzmanes, señores de esta villa gaditana.

Pedro Barrantes Maldonado, en el siglo XVI <sup>22</sup>, en su libro *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, realiza una extensa crónica, muy novelada, de la familia Guzmán.

Escribe sobre su genealogía y adscribe su origen a un segundo hermano del Duque de Bretaña, que vino a España en tiempos del rey Ramiro de León para prestarle ayuda en sus empresas, desposándose con una hija del Monarca de nombre Hermisenda. Surge así la casa de los Guzmanes, también conocidos bajo el sobrenombre de señores de Toral <sup>23</sup>.

Según Barrantes, hasta tiempos de Alfonso XI: *Aquellos primeros Guzmanes traían por armas un escudo azul con dos calderas xaqueladas de amarillo y colorado, y en las asas unas cabeças de sierpes con una orla blanca a la redonda del escudo con armiños negros, que son las propias del duque de bretaña* <sup>24</sup>.

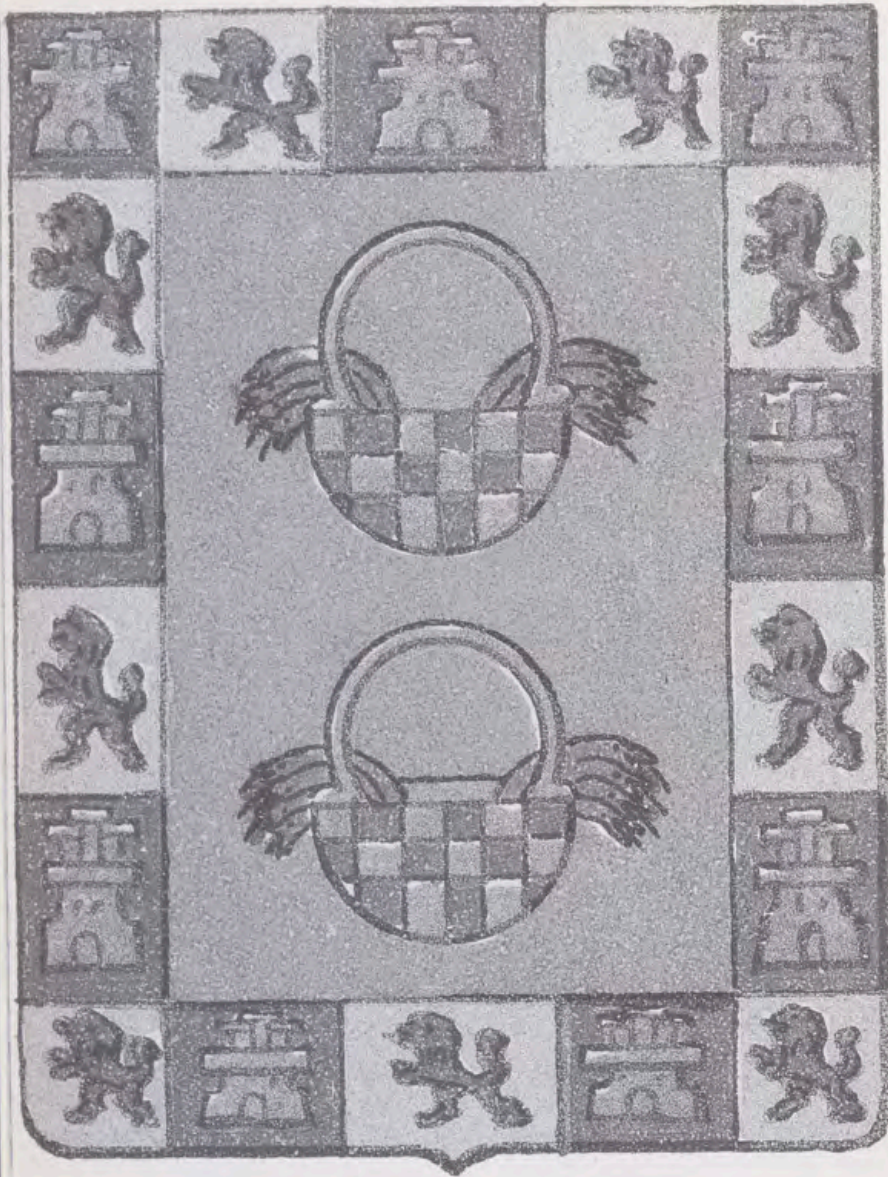
Años más tarde, Argote de Molina <sup>25</sup>, sin hacerse eco de la obra anterior, escribe sobre el escudo de la familia más antiguo que él conoce, perteneciente a una escritura firmada en 1257, con el sello de don Diego de Guzmán, consistente en dos calderas con cuatro pequeñas por orla. La organización del escudo según el dibujo al que alude es: *En campo de azur dos calderas de oro, gringoladas de sinople y puestas en palo, y bordura de plata con cuatro calderas de sable, puestas una en el jefe, otra en punta y otra en cada flanco* <sup>26</sup>.

Continúa Argote de Molina <sup>27</sup>: *Y después de éste el escudo del sepulcro de don Alonso Pérez de Guzmán "el Bueno", con dos calderas jaqueladas de azul y oro en campo azul, las cuales acrecentó don Juan Alonso de Guzmán con la orla de castillos y leones por su casamiento con la Infanta doña Beatriz, hija del Rey don Enrique II, de los cuales vienen los duques de Medina-Sidonia* <sup>28</sup>.

Además de estos emblemas podemos encontrar otros, según las diferentes ramas que se irán formando en años sucesivos <sup>29</sup>.

#### LA REINA DOÑA JUANA MANUEL

¿De quién es por tanto el escudo del baño? Podemos decir finalmente que el blasón, compuesto por un león rampante con orla de calderas, pertenece a la reina doña Juana Manuel, esposa de Enrique II, hija del infante don Juan Manuel, y biznieta de Fernando III. Paradójicamente su suegra doña Leonor fue la responsable del matrimonio con su hijo en 1350, y consiguió de alguna manera legitimar con dicho enlace la bastardía de su heredero <sup>30</sup>.



Escudo de los Guzmanes, compuesto por dos calderas, que aparece en la obra: Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos. A. y A. García Carraffa, Madrid, 1963, vol. 41, escudo n° 1172.

De nuevo Argote de Molina, al describir las armas de los Manuel, dice: *También uso por armas de león roxo en campo de plata de las Armas Reales de Castilla y de Leon*<sup>31</sup>. Los hermanos García Carraffa, siguiendo a Juan Francisco de Hita, comentan que las primitivas armas del linaje de los Manuel fueron: *de plata con un león rampante de gules*<sup>32</sup>. Pero todo lo anterior no debe permitir que pasemos por alto la realidad de que los Manuel utilizaron también otros escudos. El infante don Juan Manuel, en su *Libro de las Armas*, nos escribe sobre la iconografía, iconología y origen del escudo de su padre don Manuel. Relata la historia de cómo su abuelo Fernando III pidió al Arzobispo de Sevilla que diseñase el emblema de su hijo menor, formado por: *...quarterones blancos et bermejos, así derechamete como las traen los Reys. Et en el quarteron bermejo, do anda el castiello de oro puso el vna ala et de oro con vna mano do omne en que tiene una espada sin bayna; et en el quarteron blanco en que anda el leon puso a esse mismo leon at asi son las nuestras armas alas et leones en quarterones, como son las armas de los reys castiellos et leones en quarterones*<sup>33</sup>.

Doña Juana Manuel<sup>34</sup> (1359-1381), fruto del matrimonio del Infante escritor con doña Blanca de la Cerda y Lara, era nieta por rama materna de don Juan Núñez de Lara (el cuarto de este nombre) y de doña María señora de Vizcaya, por los que heredó los dos señoríos. El escudo de esta Reina tomaba el león rampante de su padre, y las calderas de su madre, como señora de los importantes señoríos de Lara.

La relación de Juana Manuel con el convento de Tordesillas es continua e intensa, y casualmente interviene en los baños, reconvertidos en simples estancias. Ya hemos visto cómo en 1373 pide licencia al Obispo de Palencia para poder ampliar la iglesia. En marzo de 1376 dona al convento 9000 maravedís de las martinegas de Olmedo a cambio de las llamadas casas de los baños<sup>35</sup>. En julio de 1377 manda al concejo de Tordesillas que defienda al Monasterio y a sus intereses como si fueran los de la propia Reina<sup>36</sup>. En septiembre del mismo año dona las casas de los baños al monasterio de Nuestra Señora de Aniago, para que rueguen por ella en sus oraciones<sup>37</sup>. En octubre de 1378, por bula de Urbano VI, que ratifica otra de Gregorio XI de febrero del año anterior (antes de la donación a la casa de Aniago), se da licencia a la Reina para que pueda edificar en sus casas contiguas al Monasterio, ¿los baños?, una habitación comunicada con el convento, con un torno y una ventana con reja para poder conversar con las monjas<sup>38</sup>. En junio de 1379 de nuevo pide al concejo de Tordesillas que se respeten los mandatos de la Abadesa como si fueran los suyos propios<sup>39</sup>. En 1382 la mujer de Juan I, Leonor, y el propio Rey al año siguiente, confirman la donación de los 9.000 maravedís realizada por Juana Manuel por estas casas, lo que hace pensar que éstas seguían en manos de la Familia Real<sup>40</sup>.

La Orden de Santa Clara era la que más devoción suscitaba en la hija del autor del Conde Lucanor. Al morir fue llevada a Toledo. Su cadáver se depositó en la capilla fundada por Enrique II en la Catedral. Fue trasladada por Carlos V a la de Reyes Nuevos del mismo templo bajo el epitafio: *Aquí yace la muy catholica y devota Reyna D<sup>a</sup> Juana, madre de los pobres é muger del noble rey Don Enrique, hija de D. Juan, hijo del infante D. Manuel: la qual en vida y muerte no dejó el habito de Santa Clara: é fino á veinte y siete dias de mayo, año del nacimiento de nuestro salvador Jesu-Christo de 1381*<sup>41</sup>.

Observamos que los datos son más que suficientes para poder establecer el cambio de la dueña del escudo que tantas interpretaciones ha forzado. Una vez más hay que llamar la atención sobre el peligro que existe en la utilización de la heráldica para establecer cronologías. En este caso no sólo no es el escudo de Leonor de Guzmán (m. 1350), sino que por ser

de Juana Manuel, tampoco quiere decir que esta construcción sea del periodo de gobierno de esta Reina (1369-1381). Finalmente los problemáticos baños se levantan como ahora veremos en la década de los cincuenta del siglo XIV.

#### LOS CONSTRUCTORES DEL PALACIO

En otro trabajo mucho más amplio defendemos la existencia de dos construcciones de cronologías distintas <sup>42</sup>. Por una parte la Capilla Dorada y por otra la del resto del Palacio. El vocabulario arcaico de dicha Capilla hace pensar que ésta es muy anterior al resto de las obras, y que su cronología se podría remontar al siglo XIII; se trata del extremo oriental de un palacio anterior del que tenemos noticias desde tiempos de Alfonso VIII, rey que en 1169 declara libre de todo pecho los palacios que su tío don Raimundo posee en Tordesillas <sup>43</sup>.

#### EL REY DON PEDRO Y MARÍA DE PADILLA

A excepción de la Capilla, a la que nos hemos referido anteriormente, el resto del Palacio se construyó en la década de los cincuenta del siglo XIV. Veamos todos los datos y concretemos las fechas.

María de Padilla, reina de hecho de Castilla <sup>44</sup>, está muy unida a la villa vallisoletana. Aparece desde 1354 <sup>45</sup> como señora de la localidad. Sucede en dicho señorío a la madre del rey, María de Portugal. En esta población nacen sus hijos, Isabel (1355) y Alfonso (1359) <sup>46</sup>. Lógicamente en este Palacio moraba el Rey cuando se encontraba en la villa. Así lo declara su hija doña Beatriz en el privilegio dado el 2 de enero de 1363 <sup>47</sup>, por el que donaba las casas que tenía en Tordesillas para la fundación del actual convento y se cumplía el deseo que su padre expresó en la última cláusula de su testamento, dado en noviembre del año anterior <sup>48</sup>.

En abril de 1354 la residencia palatina no debía de estar aún construida, ya que en esa fecha el Rey estaba alojado en las casas de Diego Ruiz <sup>49</sup>. De haber existido ya el Palacio no tiene mucho sentido que el Soberano tuviera que hospedarse en mansiones que no eran las suyas.

En enero de 1356 las obras debían de estar comenzadas, pues María de Padilla pide al concejo de Tordesillas el pago de ciertas cantidades de dinero *"...que yo mande dar para rreparamiento de los mis palacios"* <sup>50</sup>.

Tal vez deberíamos fijar, por tanto, la fecha de 1354, año en el que se hace la nueva favorita real, señora de Tordesillas, como la del comienzo de las obras, pudiéndose alargar éstas unos pocos años. En cualquier caso, nada debió construirse después de 1361, al morir la promotora de las construcciones, en la ciudad de Sevilla.

El que María de Padilla hable de *"rreparamiento de los mis palacios"* hace alusión a algo

que ya existe, pero que necesita ser restaurado. A nuestro parecer se refiere a ese edificio antiguo del que la Capilla Dorada formaría parte, como ya hemos visto, siendo esta Reina la responsable de la construcción de casi todo el Palacio.

PEDRO I Y MUHAMMAD V, ¿UNA CASUALIDAD TAN SÓLO? EL PALACIO DE TORDESILLAS Y LA ALHAMBRA DE GRANADA Llegados a este punto nos gustaría incidir sobre la relación existente entre la Alhambra de Granada y el palacio vallisoletano.

La mayor parte del palacio de Tordesillas se levanta entre 1354 y 1360. El Patio de los Leones, junto a sus estancias adyacentes, se edifica en el reinado de Muhammad V (1354-1359, y 1362-1391), y aunque no es unánime la opinión de los especialistas a la hora de intentar concretar la construcción del celeberrimo patio, es justo llamar la atención sobre la posible relación en la estructura de los patios de ambos conjuntos, constituidos por un jardín de planta rectangular rodeados en su totalidad por galerías, y con pabellones adelantados en sus lados cortos <sup>51</sup>. Si el ejemplo granadino finalmente se erigió en la primera parte del gobierno de Muhammad <sup>52</sup>, estaríamos ante dos edificaciones estrictamente coetáneas. En el caso de que se construyese en el segundo periodo de su reinado, deberíamos hablar del conjunto vallisoletano como punto de referencia obligado para estudiar el modelo nazarí; sin olvidarnos, claro está, de los numerosos ejemplos conocidos que contaban con patios de crucero.

La amistad entre Pedro I y Muhammad V es de todos conocida, y más si estudiamos la tesis de Ahmad Mujtar al-Abbadi <sup>53</sup>, que utiliza principalmente como base de su investigación las fuentes árabes, y sobre todo los textos de Ibn al-Jatib y de Ibn Jaldun, sin olvidarse de los relatos cristianos.

Son innumerables los datos que demuestran esta relación amistosa, y que aquí no podemos detallar por problema de espacio. Tan sólo, y como un simple ejemplo entre los muchos que podríamos haber elegido, aludiremos a cómo Muhammad V adopta para su persona el escudo de la Orden de la Banda, creada por Alfonso XI <sup>54</sup>.

Siempre se ha comentado el posible intercambio de artistas entre la Corte del Darro y la de Castilla; por ello no deberíamos dejar de considerar que en Tordesillas pudiesen trabajar, al igual que en el Alcázar de Sevilla, cuadrillas de artistas nazaríes. De hecho encontramos yeserías estilísticamente muy parecidas en los tres conjuntos, y el patio de Tordesillas podría ser un hermano menos rico, con sus pabellones enfrentados, que el realizado en la Alhambra. No olvidemos que estamos hablando de obras hechas en los mismos años, en un periodo muy concreto, y que los atauriques aparecidos tanto en la panda sur del patio, como

"A excepción de la Capilla, a la que nos hemos referido anteriormente, el resto del Palacio se construyó en la década de los cincuenta del siglo XIV"



Vista general del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada.

entre el Coro Largo y la Iglesia, son de una calidad excepcional. A diferencia del resto de yeserías, éstas han conservado sus colores originales, y no sólo deben ayudarnos a comprender la calidad de los trabajos aquí realizados a mediados del siglo XIV, sino que deberíamos ver el resto de palacios hispanomusulmanes de la época, tanto en Castilla como en Granada, incluyendo por supuesto la Alhambra, con otros ojos.

En numerosas ocasiones gran parte de los especialistas que se han dedicado a estos temas han defendido este común ambiente artístico entre Granada y Castilla, y más aún en lo que se refiere a la arquitectura civil. Chocará que no nos hayamos introducido en problemas terminológicos, tal vez se ha invertido demasiado tiempo en ello para no llegar a nada. La realidad está ahí, y de no haber existido promotores que mostrasen una particular inclinación por el arte hispano-musulmán jamás hubiésemos hablado ni del Palacio de Tordesillas ni del Alcázar cristiano de Sevilla, entre otros muchos edificios hispanos; independientemente de los obreros que los hicieron posibles. Para finalizar hacemos nuestras las palabras de Lambert, Torres Balbás o Terrasse, entre otros, en las que defienden la existencia de un arte cortesano común, en numerosos aspectos, a cristianos y musulmanes, no de-

biéndose hacer profundas escisiones, ni políticas, ni geográficas, ni religiosas en el estudio de estos edificios civiles.

## NOTAS

<sup>1</sup> LAMPÉREZ, V.: "El Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Apéndice.", *B.S.C.E.*, vol. VI, (1915) n° 128, pp. 169-172. En este pequeño artículo se da a conocer el hallazgo de la segunda lápida escondida bajo construcciones modernas, y se intenta hacer una lectura de las dos. Desgraciadamente son muchas las lagunas existentes en la escritura de ambas lápidas. No se puede leer casi nada de una de ellas, donde se supone vendría referida la fecha o la explicación de su presencia en el edificio.

<sup>2</sup> TORRES BALBÁS, L.: "El baño de doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas" *Al-Andalus*, vol. 24 (1959), pp. 420-421. Torres Balbás ve en la cabeza de los leones una corona que no existe.

<sup>3</sup> En otro trabajo que hemos desarrollado, en prensa, hacemos una aproximación al palacio medieval, intentando explicar la existencia de dos recintos regios: uno que se construiría en los siglos XII-XIII, del que conservamos tan sólo la Capilla Dorada, y otro que se correspondería con el resto de testigos originales conservados, erigido en su totalidad en la década de los cincuenta del siglo XIV.

<sup>4</sup> *Poema de Alfonso Onceno* (J. Victorio ed.), Madrid 1991. En la parte del poema dedicada a la toma de Algeciras (pp. 585 y ss) se menciona la venida de cruzados de Francia y de Inglaterra, junto a caballeros del resto de reinos península-

res. A. MUJTAR AL-ABBADI, *El reino de Granada en la época de Muhammad V*. Madrid, 1975, p. 17, escribe también sobre la llegada de extranjeros a esta contienda, haciendo referencia a ingleses y alemanes.

<sup>5</sup> "XXIII dias de março vigilia / de Santa M<sup>a</sup> / el rei don Alfonso de Castilla tomó algecira e/ra MCCCLXXXII años".

<sup>6</sup> "En la era de mil CCC/LXX/V anos lunes día de todos Santos el rei Almotacen pasó sobre mar y paso sobre Tarifa con LXXX mil caballeros de moros las tiendas fizo armar caballeros de Castiella bien gela supieron amparar el rey don Alfonso de Castiella rei bueno e onrado llegó a pocos dias de cercado la m... p... paso todo el día firiendo e matando muchos de ellos... e fueron tantos los que murieron... X anos...".

<sup>7</sup> E. ALMARAZ: "Real Monasterio de San Andrés de Arroyo (Palencia)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. XXXVI, (1900), pp. 225-224. En los posteriores trabajos referidos a este Monasterio cisterciense se hace continuamente alusión a estas inscripciones: R. NAVARRO GARCÍA, *Catálogo Monumental de la provincia de Palencia*, vol. III, Palencia, 1959, p. 205; M<sup>a</sup> T. GUTIÉRREZ PAJARES, *El Monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Palencia 1993, pp. 30-31.

<sup>8</sup> G. ARGOTE DE MOLINA: *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588, fols. 254vto y 255rto. La inscripción decía: *Aquí iace Don Fernan Rodriguez Pecha que Dios perdone que fue cavallero y camarero de el Rey Don Alfonso que vencio los reyes de Benamarin et de Granada e la lid de Tarifa en la era de M y CCC et LXX et VIII años e fizo al rey de Banamarin pasar la mar e gano del la dudad de Algezira viernes XXVI de Março de la era de M et CCCLXXXII años. Et este dicho Don Fernan Rodriguez que Dios perdone la su alma et fino XXVI dias andados del mes de enero en la era de M et CCC et LXXXIII años. Pater noster Ave María por la su alma.*

<sup>9</sup> A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *Fundaciones del Arzobispo Tenorio. La capilla de San Blas en la Catedral de Toledo*, Toledo, 1985, documento n<sup>o</sup> 5, pp. 92-95. En este documento sin fecha, pero que podemos situar entre 1395 y 1396, se puede ver cómo todavía la conmemoración de las guerras ganadas por Alfonso XI era objeto de celebración después de más de cincuenta años.

<sup>10</sup> F. ANTÓN: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid* (Inédito, y depositado en el Instituto Diego Velázquez), S/F, fol. 474. Llama la atención sobre el tema de las lápidas. No se deben tener en cuenta sus inscripciones para dar una cronología definitiva.

<sup>11</sup> J. CASTRO TOLEDO: *Colección diplomática de Tordesillas*, Valladolid 1981, doc. n<sup>o</sup> 112, pp. 97-98.

<sup>12</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. n<sup>o</sup> 95, pp. 86-87. "*Sepan quantos esta carta vieren como nos don Gutierre, por la Gracia de dios et de la Santa Iglesia de Roma obispo de Palencia, por rrason que nuestro sennor el rey don Pedro, que Dios mantenga por muchos tiempos et bonos, cuya limosna et fechora nos somos, nos dixo quando fuemos con el cuerpo de la Reyna donna Maria, su muger, nuestra sennora, que Dios perdone, a Sevilla por su mandado, que era su voluntad de faser una iglesia el monasterio en los sus palacios de Oterdesiellas, auocacion de Santa Clara...*".

<sup>13</sup> Como ejemplo de esta situación, Juan I, al confirmar en 1379 el privilegio de Fuero Real dado por Alfonso X a la villa de Tordesillas en 1262, no recoge la confirmación realizada por Pedro I en 1551, como es lo normal en el resto de casos en que no se trata de Pedro el Cruel. J. CASTRO TOLEDO, op. cit., pp. 154.

<sup>14</sup> No olvidemos que este Rey era hijo de Enrique III y Catalina de Lancáster, y por lo tanto biznieto de Pedro I, quedando solucionada la ruptura producida por el asesinato de Pedro I a manos de su hermano.

<sup>15</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. n<sup>o</sup> 555, p. 326.

<sup>16</sup> Son numerosos los estudios dedicados a este particular personaje de la primera mitad del siglo XIV. En lo que res-

"En numerosas ocasiones gran parte de los especialistas que se han dedicado a estos temas han defendido este común ambiente artístico entre Granada y Castilla, y más aún en lo que se refiere a la arquitectura civil"

pecta a sus propiedades véase: E. GONZÁLEZ CRESPO: "El patrimonio dominical de Leonor de Guzmán", *En la España Medieval*, n<sup>o</sup> 14 (1991), pp. 201-219. Junto a la villa de Tordesillas, también contó entre sus propiedades Villagarcía de Campos, Baltanás, Pozuelo de Cabrerros, Palenzuela, Villaubrales, Paredes de Nava, Monzón, San Miguel del Pino, Castroponce, Alcalá de Guadaíra, Medina Sidonia, Huelva, Cabra, Lucena, Manzanares el Real, Guadalix de la Sierra, Oropesa, etc. En el *Becerro de las behetrías* (ed. por F. Hernández, Santander 1866, ff. 19v-20v), encargado por el rey don Pedro en 1352, aparece la villa bajo el señorío de María de Portugal, viuda de Alfonso XI, haciéndose mención a Leonor de Guzmán como propietaria anterior: "*Que l'pagaron al rey este anno de nouenta annos la yantar e que annos, quando era de donna Leonor, que la non pagauan al rey. E que non pagan al rey martiniega ninguna*".

<sup>17</sup> Sobre los últimos movimientos de Leonor de Guzmán antes de su muerte véase: A. BALLESTEROS BARETTA: "Doña Leonor de Guzmán a la muerte de Alfonso XI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Vol. C (1952), pp. 629-656.

<sup>18</sup> Vid. nota 45.

<sup>19</sup> E. GONZÁLEZ CRESPO, y C. de LEÓN-SOTELO CASADO: "Notas para el itinerario de Alfonso XI en el período de 1344 a 1350", *En la España Medieval*, tomo V (1986), pp. 575-589.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, pp. 582-583. "*El 4 de septiembre, desde "Cadalso de los Vidrios", Alfonso XI solicitaba, al concejo de Madrid, el envío de un grupo de carpinteros al palacio de Manzanares para que lo arreglasen*".

<sup>21</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. 112, pp. 98. El documento dice: "...nuestra sennora la Reyna e el abadesa e conuento del dicho monesterio acordaron que por quanto en el dicho palacio sse auie a enterrar el cuerpo de donna Leonor, que Dios perdone, madre de nuestro sennor el rey...

<sup>22</sup> P. BARRANTES MALDONADO: *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades, Madrid, 1857, vols. 9 y 10. En la introducción del volumen noveno (pág. IX) se explica que esta obra estaba ya concluida por el autor en 1541, si bien hasta 1573 realiza diversas correcciones y adiciones.

<sup>23</sup> *Ibidem*, vol. 9, pp. 9-25.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 24-25.

<sup>25</sup> G. ARGOTE DE MOLINA: *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, 1588, fol. 167vto.

<sup>26</sup> Descripción tomada de A. y A. GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, 1963, vol. 40, pág. 252. Tiene el escudo ilustrado con n<sup>o</sup> 1.171.

<sup>27</sup> Op. cit., fol. 169vto.

<sup>28</sup> Véase el escudo, en A. y A. GARCÍA CARRAFFA, op. cit., vol. 40, escudo n<sup>o</sup> 1172.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 252 y ss.

<sup>30</sup> M. GARCÍA FERNÁNDEZ: "Doña Leonor de Guzmán y Andalucía: La repoblación del patrimonio señorial", *Historia, Instituciones y Documentos*, vol. 20 (1995), pp. 162.

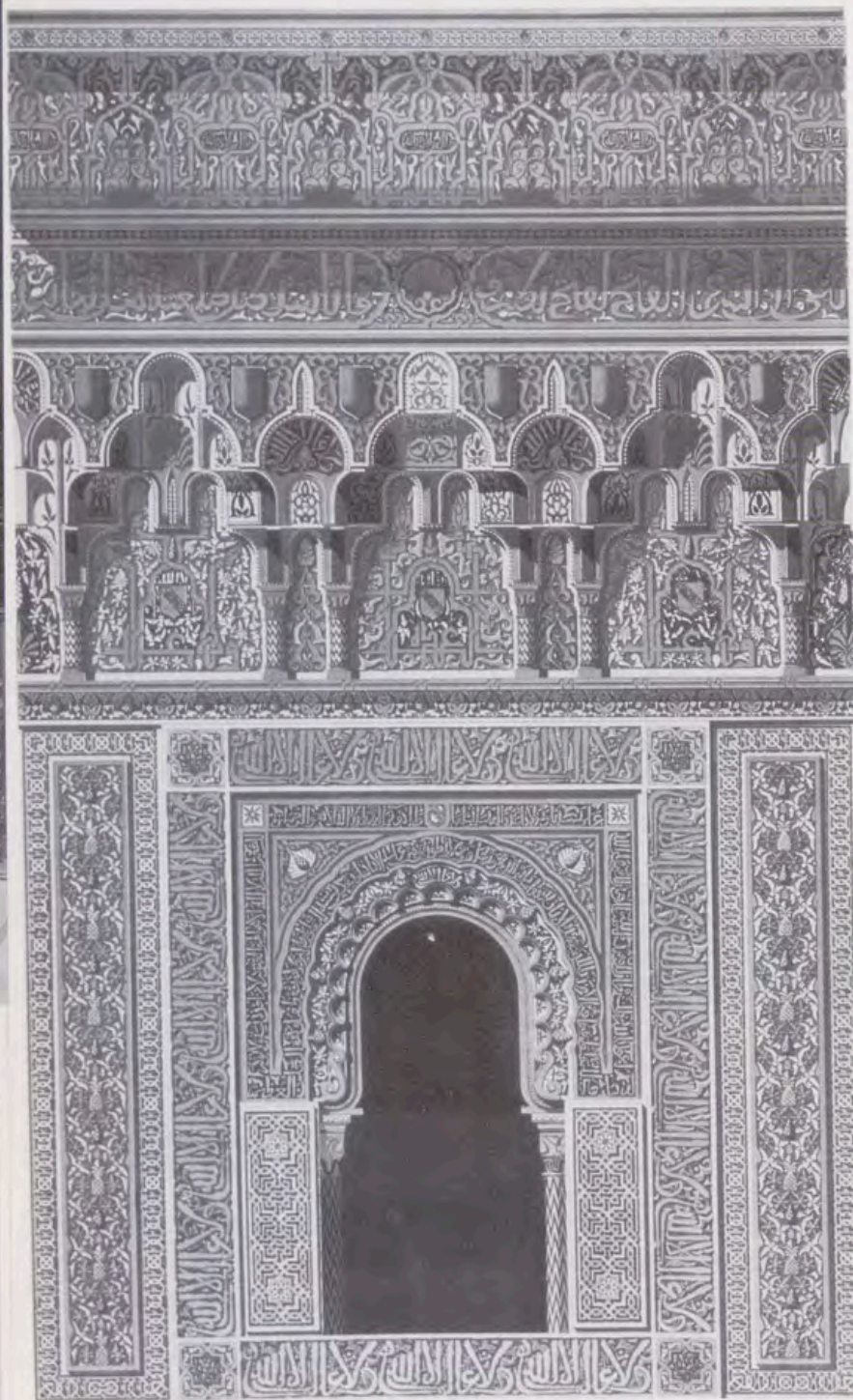
<sup>31</sup> Op. cit., fol. 189vto.

<sup>32</sup> A. y A. GARCÍA CARRAFFA: Op. cit., vol. 51, pp. 140.

<sup>33</sup> A. GIMÉNEZ SOLER: *Don Juan Manuel*, Zaragoza, 1952, pp. 679.

<sup>34</sup> Para más datos de esta Reina véase: E. FLÓREZ, *Memoria de las Reynas Catholicas, historia genealogica de la Casa real de Castilla y de León*, Madrid, 1790 (3<sup>a</sup> edic.), vol. 2<sup>o</sup>, pp. 667-677.

<sup>35</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. 125, pp. 104.



"Cornisa y ventana del centro en la fachada de la Mezquita" (fachada del Palacio de Comares de la Alhambra), de la obra de J. Facundo Riaño, Monumentos Arquitectónicos de España. Madrid S/F.

<sup>36</sup> Ibidem, doc. 165, pp. 118.

<sup>37</sup> Ibidem, doc. 169, pp. 119.

<sup>38</sup> Ibidem, doc. 191, pp. 129-130.

<sup>39</sup> Ibidem, doc. 196, pp. 132.

<sup>40</sup> Ibidem, doc. 212 y 222, pp. 139 y 144-145.

<sup>41</sup> E. FLÓREZ: Op. cit., vol. 2, pp. 676-677.

<sup>42</sup> Vid. nota 5.

<sup>43</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. n.º 25, pp. 12-13.

<sup>44</sup> Superando los límites de cualquier novela, en las Cortes de 1362, celebradas en Sevilla, el rey don Pedro consigue que María de Padilla, muerta el año anterior, fuese recono-

cida por todos como reina legítima, siendo sus hijos los herederos del reino. Declara que la boda con María fue anterior a los desposorios con doña Blanca de Borbón, y presenta una larga lista de testigos pertenecientes tanto a la nobleza como a la iglesia.

<sup>45</sup> Existe documentación de la reina María de Portugal como señora de Tordesillas hasta 1355 (J. CASTRO TOLEDO, op. cit., doc. 72, pp. 69-70), apareciendo al año siguiente con ese título María de Padilla (J. CASTRO TOLEDO, op. cit., doc. 85, pp. 71-72.). Doña María no muere hasta 1356, pero los acontecimientos promovidos por ella, en la conocida "Liga de Toro" en contra de su propio hijo Pedro, provocaron la ira del Rey. Éste mató a multitud de caballeros que junto a su madre habían urdido la conspiración. Estas circunstancias motivaron el que la mujer de Alfonso XI pasase a desempeñar un papel secundario. La causa de la conspiración fue la actitud del Monarca ante su esposa Blanca de Borbón, y la preponderancia que en la Corte alcanzaba María de Padilla y su familia.

<sup>46</sup> P. LÓPEZ DE AYALA: *Crónica de Pedro I*. B.A.E., vol. 66, pp. 466 (1355, cap. XIV), 499 (1359, cap. XXI).

<sup>47</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. 92, pp. 76-81. *Es mi entencion de dar e faser consagrar la mis casas principales, que yo he en Oter de Siellas, en que el dicho sennor rrey don Pedro posa quando es en el dicho lugar...*

<sup>48</sup> *Crónicas de los Reyes de Castilla*, B.A.E., Madrid, 1955, vol. 66, p. 597.

<sup>49</sup> J. CASTRO TOLEDO: Op. cit., doc. 85, p. 70. En este documento, hoy desaparecido, se hablaba de un homenaje ofrecido a Pedro I por los habitantes de Tordesillas en el portal de la iglesia de Santa María, cuando el Monarca habitaba en las casas de morada de Diego Ruiz.

<sup>50</sup> Ibidem, doc. 87, pp. 73-74.

<sup>51</sup> M.ª L. BUJARRABAL Y J. L. SANCHO: "El palacio mudéjar de Tordesillas", *Reales Sitios*, n.º 106 (1990), p. 52. En este estudio los autores dan a conocer los importantísimos hallazgos acaecidos en los años ochenta durante las obras de restauración del Monasterio, llevadas a cabo por Patrimonio Nacional; se interpretaron como restos de dos pabellones adelantados las cimentaciones aparecidas en los extremos del eje longitudinal del Claustro del Vergel. Por otra parte, M.ª T. PÉREZ HIGUERA, *Arquitectura Mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1995, pp. 92-95, ve más apropiado considerar dichas cimentaciones como el resto de dos albercas. Una vez más remitimos al trabajo que con mayor amplitud estamos desarrollando en la actualidad, y en el que nos introducimos en este punto con más extensión.

<sup>52</sup> Sería interminable citar a todos los que se han aproximado al tema, por ello veamos alguna de las últimas opiniones: G. BORRÁS GUALIS, *El Islam: de Córdoba al Mudéjar*. Madrid, 1990, pp. 171-174, se hace eco de los estudios de Saadía Faghia sobre los poemas de Ibn al-Jatib, llegando a la conclusión de que el Patio de los Leones se levanta en el primer periodo del Monarca. En cambio en su trabajo "La Alhambra", *Cuadernos de Arte Español*, n.º 17, Madrid, 1991, p. 28, lo atribuye al segundo periodo de reinado, aunque al igual que E. GARCÍA GÓMEZ, *Foco de Antigua Luz sobre la Alhambra*, Madrid, 1988, p. 11, considera que parte de las estancias adyacentes del recinto (sala de Las Dos Hermanas) es anterior.

<sup>53</sup> *El reino de Granada en la época de Muhammad V*, Madrid, 1973.

<sup>54</sup> Basilio Pavón Maldonado en sus trabajos: "Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra", *Al-Andalus*, (1970), vol. XXXV, pp. 179-197, y en "Notas sobre el escudo de la orden de la Banda en los palacios de D. Pedro y de Muhammad V", *Al-Andalus*, (1972), vol. XXXVII, pp. 229-252, intenta demostrar la actividad de artistas toledanos tanto en la Corte de Pedro I como en la de Muhammad V.

# Interés del británico Alfred Jones por un jarro de pico del Palacio Real

Por Mercedes Pasalodos Salgado

“As I mentioned to you the other evening, I have been asked by a Mr. Alfred Jones to endeavour to obtain a photograph of a silver Ewer in the Royal Palace at Madrid for reproduction in a book which he is preparing on old silver”<sup>1</sup>. De esta manera comienza la nota remitida por la Embajada británica al Duque de Miranda el 5 de enero de 1925. La noticia nos parece valiosa desde varios puntos de vista, teniendo en cuenta su antigüedad. De una parte por el interés que manifiesta el famoso estudioso de la plata británica por una pieza española; de otra, por la importancia que concede Jones a las marcas, cuando apenas algún historiador de la platería lo hacía, y menos en España; y, finalmente, por haberse fijado en una obra que en la actualidad se tiene por una de las más típicas de la platería hispánica de todos los tiempos. Puesto que en 1925<sup>2</sup> se había publicado el *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española* celebrada en Madrid, donde Artiñano realizaba por primera vez una recopilación de marcas de plata española y recogía las del jarro marcado por García de Sahagún, que se conserva toda-

Jarro de pico.  
García de Sahagún.  
1612-1616. Palacio  
Real de Madrid.



vía en el Palacio Real de Madrid, podía pensarse que fue de este libro de donde Jones tomó sus notas. Pero con seguridad cabe afirmar que no fue así. En primer lugar, la carta está fechada nada más iniciarse el año 1925 y, por tanto, la petición del erudito británico hubo de hacerse ya en el año precedente. Y lo que es más importante todavía, en dicha carta se afirma que Jones vio el jarro en Palacio, cuando se le permitió exami-

nar la plata allí guardada “just before the war”, que, por consiguiente, hubo de ser la primera Guerra Mundial. Es notoria la perspicacia del estudioso al fijarse en una pieza tan singular, así como su poco difundido método de trabajo, pues en la carta se reproduce al margen un esquemático dibujo del jarro, en el que se destaca su pico y asa, y otro de la marca del platero, hecho con bastante precisión, aunque omite el signo de abrevia-

tura sobre la última letra. G/SAHA/GV̄, lo que también ha sucedido con autores modernos. Por último, solicita una fotografía de la pieza (tamaño 20x15 cm) y una impresión exacta o un buen dibujo de la marca.

Tampoco estuvo desacertado Alfred Jones en la datación que hace del jarro, situándolo hacia 1610. Modernamente se ha sugerido que fuera alguno de los que aparecen en cuentas de los que aparecen en cuentas de 1612-1616 de García de Sahagún<sup>3</sup>. Pensamos que no debe ser ninguno de los que figuran en las cuentas de 1616, pues se dice que son llanos y éste va decorado, pero podría tratarse de uno de los otros dos que se citan en cuentas de 1612.

La marca claramente reproducida en la carta corresponde a García de Sahagún. En 1925 no se conocía la identidad de este platero que, aun hoy, presenta algunos aspectos no conocidos o controvertidos en su biografía y acerca de su actividad. Resumimos actualizadas las noticias que

poseemos sobre él<sup>4</sup>. García de Sahagún, hijo del platero Alonso de Sahagún, nació en Zamora en 1551 y murió en Madrid en 1617. En 1575 ya se hallaba en la Corte, pues figura en la relación de miembros fundadores de la Cofradía de San Eloy, que reunía a los plateros de Madrid. Trabajó en 1591 y 1592 para la infanta Isabel Clara Eugenia, fue platero de la reina Margarita desde que inició su reinado en 1599 y, a su muerte, en 1611, pasó a ser platero de plata del rey Felipe III. Trabajó también para el Duque de Lerma de 1602 a 1607. Se sabe que actuó como marcador de Corte y artífice en Valladolid y en Madrid de 1596 hasta 1617. No se conoce una marca personal utilizada exclusivamente como artífice, y, por ello, es imposible distinguir si actúa en calidad de autor de una pieza o se limita a marcarla. La marca de Corte que empleó fue el último eslabón del collar de la Orden del Toisón de Oro con el vellón colgante, que aparece en el jarro del Palacio Real, aunque no la cita



*Texto con la respuesta, por parte de la Inspección del Palacio Real de Madrid, a la Embajada británica.*

*Marca del platero del jarro de pico.*

Palacio 9 de enero de 1926

Sr. H.

Gurney

Muy Sr. mío y de toda mi consideración: El Sr. Duque de Miranda me ha dado la carta que Vd. le envió solicitando la obtención de la fotografía de un jarro de plata que existe en éste Real Palacio y que desearía reproducir en una obra el Sr. Jones; y en su consecuencia he de manifestarle que cuando lo desee puede mandar al fotógrafo, que pase por esta Inspección para hacer las placas que estime necesarias.

Con tal motivo me es grato ofrecerle suyo a.ño, amigo

J. L. B. L. M.

Alfred Jones, quizá porque no la entendió. Como marcas personales se conocen dos: G/SAHAGV̄ y G/SAHA/. GVN., pero ésta sólo se ha visto en el jarro que posee el Museo del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. La marca que aparece en el jarro del Palacio Real es la primera, y la misma que figura en el del Museo Arqueológico Nacional, aunque ambos jarros no se parecen. Ante esta evidencia es lógico que se plantee la duda a la que antes nos referíamos.

En la mencionada carta se considera a Alfred Jones "an authority on silver and he has already published an impor-

BRITISH EMBASSY  
MADRID.

January 5, 1925.

My dear Duke,

As I mentioned to you the other evening, I have been asked by a Mr Alfred Jones to endeavour to obtain a photograph of a silver ewer in the Royal Palace at Madrid for reproduction in a book which he is preparing on old silver.

Mr Jones is an authority on silver and he has already published an important work on the English silver belonging to the Emperors of Russia. I met him a good many years ago at Berlin, where he came to examine the silver at the Palace, and I should be glad to help him, if possible, in this matter.

He tells me that the shape of the Ewer is something like the sketch in the margin. Its date is about 1610 and it bears a mark like this



G/SAHA/GV̄

He saw it at the Palace when he was permitted to examine the plate there just before the war and he is anxious to illustrate it in his book

as

tant book on the English silver belonging to the Emperor of Russia”<sup>5</sup>. En efecto, Jones fue uno de los más activos y fecundos estudiosos del arte de la platería en la primera mitad del siglo XX, junto a Wilfred, Cripps, sir Charles Jackson o W. Watts. Sus libros abarcan desde 1906 a 1944. Se ocupa principalmente de catalogar las piezas de distintas instituciones -Torre de Londres (1908), Windsor Castle (1911), Capilla de San Jorge de Windsor (1939), colegios de Cambridge (1919) y Oxford (1944)-, importantes coleccionistas -J. P. Morgan (1908), barón Rothschild (1912), obra de la que se conserva un ejemplar en la biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid con el número 14, Duque de Portland (1935)-, territorios -diócesis de Bangor (1906), isla de Mann (1907)- o iglesias americanas (1913). También publicó artículos sobre plateros como Crespín, Rundell y Storr, entre otros. Como obra de conjunto debe citarse *Old English Gold Plate* (1907), pero no sabemos si llegó a publicar el libro sobre plata antigua que se anunciaba en la carta, donde pensaba incluir el jarro español.

Otro aspecto que se desprende de la lectura del documen-

**Copia de la nota  
enviada por  
la Embajada  
británica  
al Duque  
de Miranda.**

Copia

Embajada de la Gran Bretaña.- Madrid.- Enero 5, 1925.- Querido Duque.- Según indiqué a Vd. la otra tarde el Señor Alfred Jones me ha rogado gestione la obtención de una fotografía de un jarro de plata que existe en el Real Palacio de Madrid y que desearía reproducir en una obra que está escribiendo sobre objetos antiguos de plata.- El señor Jones es una autoridad en materia de objetos de plata y ha publicado ya una importante obra sobre las piezas de plata inglesa pertenecientes a los Emperadores de Rusia. Yo le conocí hace muchos años en Berlín a donde había ido para estudiar la plata existente en el Palacio, y tendría mucho gusto en poderle complacer en esta ocasión, si resulta posible.- Me indica el Señor Jones que la forma del jarro de que se trata es parecida al dibujo que figura al margen, su época es próximamente el año 1610 y lleva la siguiente marca. Parece ser que vio el jarro en el Palacio cuando se le permitió visitar la plata allí existente antes de la Guerra y desearía reproducirla en su libro por ser una pieza castizamente española. Para este objeto desearía obtener una pequeña fotografía de unos 20 x 15 cm. y un facsimil de la marca también para ser reproducida en el libro mencionado. Si el Rey tuviese la bondad de otorgar el permiso necesario, yo agradecería mucho si pudiese Vd. obtener la fotografía y el facsimil ó si se me autoriza para encargarme que así se haga. Naturalmente correría de mi cuenta cualquier gasto que se ocasionase.

De Vd. affm (Firmado)  
Gurney

to es el deseo de fotografiar un jarro muy especial. Efectivamente, esta pieza encaja dentro de un tipo muy específico en el arte de la platería, conocido como jarro de pico. Los jarros de pico representan dentro de la platería doméstica española una de las realizaciones más sugerentes, originada a fines del siglo XV, desarrollada en el siguiente y continuada a lo largo del siglo XVII, e incluso algo más en América. Aunque a veces se ha destinado a usos religiosos, el jarro de pico nace como pieza profana. Geográficamente, a fines del siglo XVI se distinguen los jarros de pico vallisoletanos de los que se realizaron en Sevilla. La diferencia se puede apreciar en el cuerpo cilíndrico, en la base y pico del jarro, pero sobre todo en el tipo de asa. Los jarros castellanos tienen un tipo de asa que se denomina en siete, mientras que los sevillanos presentan el asa en figura de cinco. La pieza de Palacio corresponde al tipo vallisoletano, pero con asa de “ce”, que es la propia del siglo XVII. También corresponde a esta época la supresión del mascarón que adornaba antes el pico, mientras se añaden espejos, tornapuntas, puntas de diamantes y

otros elementos ornamentales de carácter geométrico relevados o picados de lustre. Por todo ello, resulta importante que Mr. Jones se fijara en este jarro de pico que representa una de las creaciones más singulares de la platería hispánica.

Señalaremos como final del suceso que la respuesta de la Inspección del Palacio Real fue favorable a los deseos de Alfred Jones y se concedió el permiso para que la Embajada británica enviara un fotógrafo “para hacer las piezas que estime necesarias”.

## NOTAS

<sup>1</sup> A. G. P., caja 15808/1.

<sup>2</sup> P. M. de ARTIÑANO, *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española*, Madrid, 1925.

<sup>3</sup> F. A. MARTÍN, *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1987.

<sup>4</sup> Agradecemos al profesor Cruz Valdovinos su ayuda en este punto.

<sup>5</sup> Se refiere a *The Old English Plate of the Emperor of Russia*, Londres, 1909. Sin duda en una petición al Rey de España se pensó que una buena recomendación era haber catalogado la plata del zar de Rusia.

as being a characteristically Spanish piece. For this purpose he would like to obtain a small photograph of it, not larger than 20 cm. by 15 cm., and he would also like to obtain an exact impression or correct drawing of the mark for reproduction in the book.

If The King would be graciously pleased to grant the necessary permission, I would be very grateful if you could obtain for me the photograph and drawing, or if you would authorize me to have them made. I would, of course, defray any expenses on behalf of Mr Jones.

Yours sincerely  
Alfred Gurney  
Gurney

**Nota remitida  
por la Embajada  
británica al  
Duque de  
Miranda el 5 de  
enero de 1925**

# Maestros herreros y cerrajeros de la Casa Real durante el siglo XIX

Por María Rosa Cervera Sardá

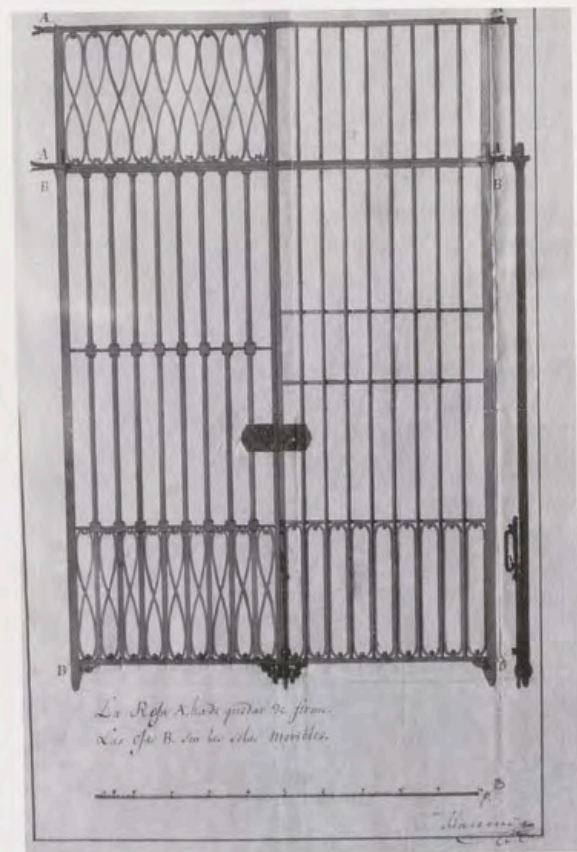
El hierro, durante la pasada centuria, adquirió una dimensión sin precedentes, debido a los procesos de extracción y producción que desde el siglo XVIII se ensayaban. No sólo se convirtió en el motor del desarrollo de la industria y de los transportes, sino en el material que por excelencia representaba el espíritu de una nueva época, y por ello pronto traspasó su cualidad puramente utilitaria para adentrarse en los campos del ornamento y del arte. Su capacidad arquitectónica fue enorme, como elemento estructural y como material ornamental, y llegó a entablar, en este segundo aspecto, una íntima relación con la arquitectura decimonónica que condicionó claramente su fisonomía y su evolución.

El hierro hizo su temprana aparición en los balcones de la fachada, donde a modo de repetitivo *obstinato* protegía los voladizos de los huecos, y sucesivamente fue ampliando su aportación a la arquitectura del XIX en otros elementos, como las barandillas de escaleras, puertas de entrada, montantes, galerías, lámparas y miradores.

Madrid fue sin duda la ciudad que hizo más uso del hierro, atendiendo a sus posibilidades estéticas, con ricas e interesantes composiciones que a medida que transcurría el siglo incrementaban su auge y esplendor, aumentando, a la par, el del edificio al que acompañaban. Más allá de la propia arquitectura, el hierro se convirtió en el material predilecto de la escena urbana, conformando un Madrid cosmopolita a través de todo un despliegue de verjas, rejas, bancos, farolas, quioscos, etc., que se convirtieron en los elementos habituales del paisaje de la ciudad.

Este rico patrimonio de hierros se debió a una pléyade de maestros herreros y cerrajeros, algunos de importancia sobresaliente, que más que artesanos podríamos considerar artistas, y al beneficioso intercambio de experiencias que mantuvieron con los arquitectos de la época.

En este artículo queremos rescatar obras y datos de algunos de aquellos artífices, que fueron los que recibieron los nombramientos de maestros de la Casa Real y que sin duda se encontraban entre los más notables del país. Y junto a ellos, los



de otros artesanos que, de modo externo, colaboraron en las obras de herrería de grueso y cerrajería de algunas de las construcciones dependientes de Palacio durante el siglo XIX. Los documentos encontrados son más escasos de lo que hubiéramos deseado, no obstante nos ha sido posible reconstruir, por primera vez, la historia de los sucesivos artesanos

**Puerta de la Carnicería.**  
Proyecto de Juan de Villanueva y ejecución de Pedro Manzano en 1791.  
A.S.A.

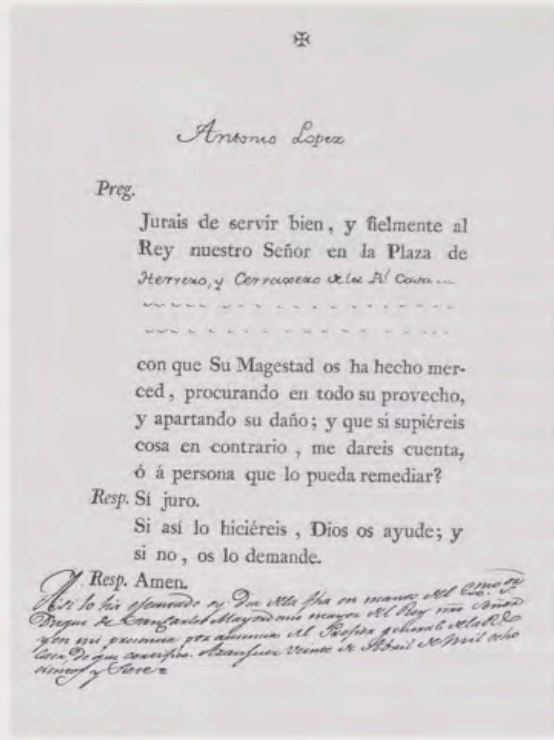
con cargo que trabajaron para la Real Casa, y recuperar algunas obras de interés realizadas por ellos.

**LA ÉPOCA DE FERNANDO VII**

Al inicio del siglo XIX, época en la que el sistema gremial se hallaba todavía vigente, nos encontramos con una situación habitual en las profesiones artesanales, y por tanto en las que a nosotros nos ocupan, donde los puestos y cargos se heredan dentro de las mismas familias, y se transmiten en una sucesión de generaciones. El primer nombramiento que conocemos de la pasada centuria es el de Antonio López Fernández para la plaza de Herrero y Cerrajero de la Real Casa y Cámara, de fecha 17 de abril de 1807. El cargo lo hereda de sus tíos Alfonso Hortega y Antonio Fernández, los que, según él mismo nos dice, "tuvieron el honor de encanecer sirviendo muchos años á los Augustos Abuelos, de feliz memoria, y padres de V.M. -se dirige a Fernando VII- haciendo las más delicadas obras y sacrificando el primero quantiosos intereses en la elavoración de los Cañones de Artillería, forjados de hierro de mucho mérito, que construyó, de q. todavía existen dos de estos en la Real Armería de Palacio"<sup>1</sup>. Como vemos, su tradición familiar como Herreros y Cerrajeros de la Real Casa se remonta al reinado de Carlos III, hecho que sin duda alguna sería tenido en cuenta a la hora de su elección para ocupar dicho cargo, a la muerte de Antonio Fernández, frente a las otras dos solicitudes presentadas por Juan Paur y Antonio Pardo. En 1815, junto al título de Maestro Herrero y Cerrajero, se le concedieron a Antonio López, al igual que a sus antecesores, los honores sin sueldo de Ayuda de Furriera y Ayuda al Real Oficio de Guardamuebles con uso de uniforme. Fue uno de los artífices de mayor confianza por conservar en su poder los patrones de las llaves del Real Palacio<sup>2</sup>.

Antonio López, que tenía su taller en la Cava Baja, número 33

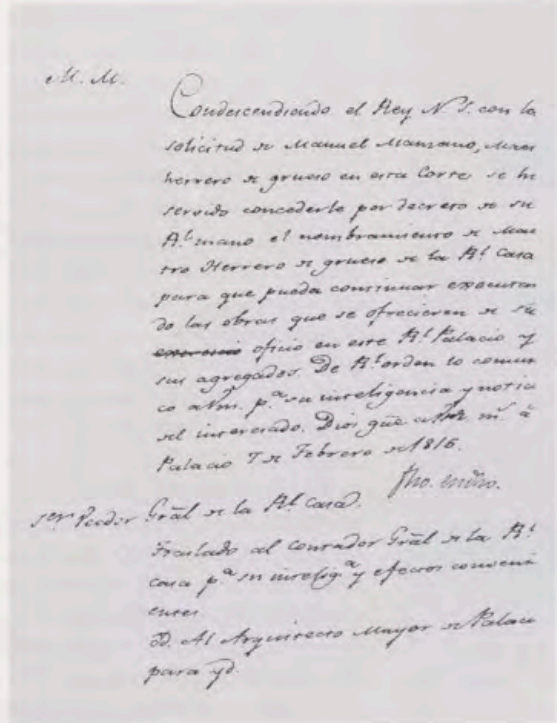
de la manzana 149<sup>3</sup>, continuó en este cargo hasta el 26 de abril de 1828, fecha en que falleció. En ese mismo día, su hijo, Francisco López de la Llave, dirigió una solicitud a Su Majestad para ocupar los puestos que tuviera su padre. En dicha instancia Francisco exponía que se hallaba en el mayor desconsuelo y al cuidado de dos hermanas de menor edad y sin ningún auxilio, alegando como méritos haberse examinado de maestro cerrajero y haber desempeñado "esa plaza con la mayor exactitud durante la enfermedad de su padre"<sup>4</sup>. Sin embargo, no es ésta la única solicitud que se recibió en Palacio para ocupar el puesto de Maestro Cerrajero. En los días posteriores a la muerte de Antonio López, se presentaron las instancias de los siguientes artesanos: Francisco González, maestro cerrajero, que alega suficiente capacidad en el oficio, buena conducta y demás cualidades, citando como referencia al arquitecto mayor de Palacio, Isidro Velázquez, bajo cuya dirección realizó diversas obras para la Real Casa, y al administrador del Real Sitio de San Fernando, Zacarías García Bueno, por las obras de bronce y hierro que allí se le encargaban. Manuel de don Pedro, maestro cerrajero de la Real Casa de



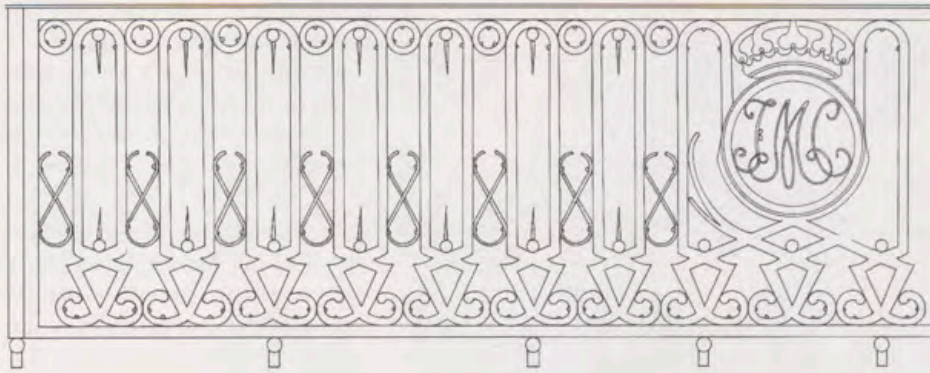
**Juramento de Antonio López para la plaza de Maestro Herrero y Cerrajero de la Real Casa. 1807.**  
A.G.P.

**Nombramiento de Manuel Manzano como Maestro Herrero de Grueso de la Real Casa. 1816.**  
A.G.P.

Campo, quien explica haber tenido a su cargo todas las obras que ocurrieron en la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez antes de la Guerra de la Independencia, y las de la Casa de Campo con posterioridad a la misma. Ejecutó también trabajos para el Real Casino y la Fábrica de China. José Suárez, maestro herrero y cerrajero de la Real Casa y Cámara del Rey con destino al Real Sitio de San Lorenzo. Vicente Millán, maestro herrero y cerrajero del obrador de Ignacio Millán, quien destaca su lealtad a la Corona. Por último, Antonio Rojo, armador mayor de la Armería durante dieciocho años y maestro cerrajero de la Iglesia primada Catedral de Toledo<sup>5</sup>. De todas las instancias presentadas, tanto el Veedor General como el Sumiller de Campo consideran más acreedor del cargo a Francisco López de la Llave y aconsejan su nombramiento en virtud a sus méritos artísticos y su situación familiar, exponiendo que en otras ocasiones se ha dispensado esa gracia a viudas e hijos de otros artistas de la Real Casa. Francisco López ocupó el cargo hasta el 15 de agosto de 1854, fecha en que por Real Decreto se le separó del mismo, sin sueldo, ni considera-







a fuego situado en el Campo del Moro, al final de la Rambla de Palacio y allí instaló su taller hasta su muerte <sup>13</sup>. Mallol fue, sin duda, uno de los grandes cerrajeros del Madrid isabelino, y aunque la estructura de su taller debió tener una escala artesanal -frente a algún otro, como el de Tomás de Miguel, maestro cerrajero del Ayuntamiento, que llegó a tener a su cargo un número importante de operarios- lo encontramos en la lista de contribuyentes del Ayuntamiento del año 1856, pagando la tercera cuota en orden de importancia, dentro de la sección de herreros y cerrajeros <sup>14</sup>. Vicente Mallol trabajó durante cuarenta años al servicio de la Real Casa y Sitios Reales, por lo que su obra debió ser importante, sin embargo no hemos encontrado más que algunos datos sueltos que nos ayudan a recuperar la labor de este notable cerrajero. Por diversas cuentas de la Junta de Liquidación de Créditos de la Casa Real de los años cincuenta suponemos que sus trabajos debieron ser continuos y de cierta envergadura <sup>15</sup>. De modo más concreto sabemos que trabajó en la Galería de la Plaza de Armas, que arregló las tres puertas-verjas de bronce de dos capillas y entrada principal de la Iglesia del Monasterio de El Escorial y que ejecutó la barandilla de hierro de la calle Bailén en el año 1842, según el proyecto y dirección del ingeniero Fernando Gutiérrez, por un precio de treinta y ocho mil novecientos veintidós reales de vellón <sup>16</sup>.

Un proyecto de gran interés fue el de la construcción de un

puente de hierro en sustitución de otro de madera que existía en la Ría del Jardín del Real Casino de la Reina. El mal estado del antiguo puente llevó al administrador del Casino a proponer, en el año 1845, el reemplazo del mismo por otro de hierro, según el proyecto del arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer <sup>17</sup>. El proyecto es un delicado y pequeño puente



formando una suave curva, que apoya su parte central en un arco de mayor curvatura, bajo el cual discurre la Ría. El paño central lleva como motivo principal un anagrama bajo corona real, enmarcado por amplias curvas, y los restantes paños ensayan composiciones de diferente complejidad que, dentro de las pautas generales del diseño de hierros de la época, suponen, no obstante, unos ricos y avanzados modelos en los que se producen combinaciones ordenadas y simétricas de formas geométricas con juegos de curvas más libres. Mallol realizó toda la obra de cerrajería, desde la estructura con el emparrillado hasta la barandilla, en 1846, por una cantidad total de 8.846 reales.

Además de este interesantísimo puente, Mallol es autor de

*Balcón del Museo del Prado al Jardín Botánico, con las iniciales bajo corona de los reyes Fernando y M<sup>a</sup> Cristina. Dibujo de M<sup>a</sup> Rosa Cervera.*

*Puente sobre la Ría del Jardín del Real Casino de la Reina. Proyecto de Narciso Pascual y Colomer, y ejecución de Vicente Mallol. A.G.P.*

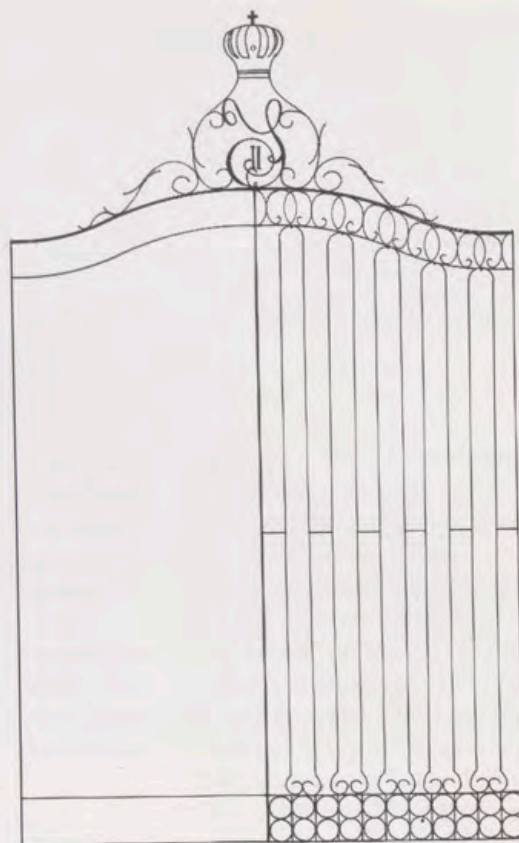
las verjas, bancos y candelabros que rodeaban la estatua de la Plaza de la Constitución -actual Plaza Mayor- de acuerdo con el proyecto redactado por el arquitecto del Ayuntamiento Juan José Sánchez Pescador en el año 1847 <sup>18</sup>. El proyecto contemplaba una verja sobre basamento de piedra y paños formados con gruesos y elaborados balaustres, adornados con ensanchamientos de su sección, amazorcamientos y arandelas, alrededor de la estatua ecuestre.

Tras la muerte de Mallol, en 1872, el taller del Campo del Moro quedó a cargo de su viuda Martina Alonso. En el año 1877, y debido a su estado de salud mental que la incapacitaba para contratar, se decidió traspasar el arrendamiento de la cerrajería a Bernardo Asins, maestro que estaba al frente de la cerrajería de la viuda de

Mallol y que es posible que completara su formación en el oficio a las órdenes de éste <sup>19</sup>. Bernardo Asins fue uno de los más grandes artífices españoles del siglo XIX, y probablemente el mejor de las últimas décadas. A él se deben obras de hierro tan excepcionales como las del Palacio de Cristal del Retiro, las del Banco de España, las del antiguo Ministerio de Fomento, las verjas y librerías de la Biblioteca Nacional, las estanterías de la biblioteca del Senado y del Ministerio de la Guerra y un largo etcétera.

En 1880, y después de haber realizado varias obras para las Reales Caballerías y Palacio y haberse encargado de la conducción de aguas a la Casa de Campo, solicitó el uso del Escudo de Armas Reales acompañando a la firma de su fábrica

ca, que para entonces caminaba hacia los 100 operarios y se ubicaba en la calle Chamartín, 28. El 17 de febrero de ese mismo año se le concedió el permiso para utilizar dicho Escudo en las muestras, facturas y etiquetas de su establecimiento<sup>20</sup>. Aunque Bernardo Asins es, en cierto modo, el heredero de Mallol en cuanto a las obras de cerrajería de la Casa Real, los nombramientos de Maestros Cerrajeros y Herreros se pierden con este último. No se ha encontrado ningún otro título con posterioridad a su muerte. Del mismo modo, la importancia de los trabajos de hierros de la Real Casa comienzan a diluirse por el hecho de que algunos de los Reales Sitios se abrieran al público y pasaran a depender de otras entidades. Este es el caso de los Jardines de Buen Retiro, ahora Parque de Madrid, donde se realizaron en las últimas décadas del siglo unos trabajos de cerrajería de excepcional valor, pero ya dependientes del Ayuntamiento. No queremos terminar este artículo sin citar aquí a otros notables artífices que colaboraron en las obras de hierro del Palacio Nuevo, de los Reales Sitios y de arquitecturas dependientes de la Casa Real. Entre ellos están Tomás de Miguel, que trabajó en la cerrajería del Real Cuarto de la Princesa de Asturias, en la Tesorería y en el Real Sitio de San Fernando<sup>21</sup>, en el Teatro Real -todos los objetos de hierro de la



*Puerta-verja del Teatro Real a la Plaza de Ópera, con las iniciales bajo corona real de la reina Isabel II. Dibujo de M<sup>a</sup> Rosa Cervera.*

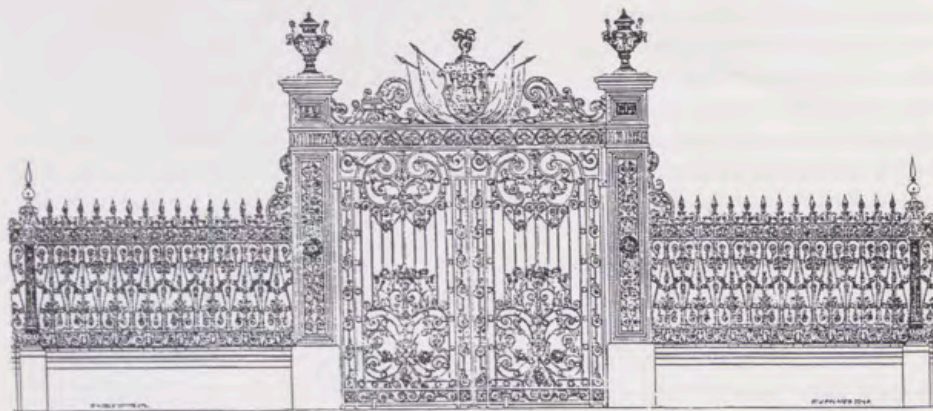
*Puerta del Palacio de Vista Alegre realizada por la firma inglesa Kennard, R.W., & CO.*

última reforma, desde mayo hasta octubre de 1850, son suyos<sup>22</sup>- y que con continuidad presentó cuentas por trabajos no especificados a la Casa Real. La Fundición Bonaplata, que hizo en 1845 la obra de hierro fundido del Parterre de la Plaza de Oriente y los candelabros del exterior y alrededores del Teatro Real. José de las Heras, que para la Casa Real realizó la verja del Convento de las Calatravas, y que trabajó también en Aranjuez. Víctor Esteban, que trabajó en diversas obras de reparación permanente en

el edificio de Palacio, en las Caballerizas, en el Parterre de la Plaza de Oriente y en el Panteón de El Escorial, además de la construcción de bronce en muebles de lujo<sup>23</sup>. Kennard, R.W., & CO., fábrica inglesa que hizo las verjas y puertas del Palacio de Vista Alegre y que también construyó diversos puentes en España, y un largo etcétera, entre los que podríamos citar a Grussell y C<sup>a</sup>, fundición de hierro, Safón, G. Sanford, Pablo García, Miguel Ugarte, Joaquín Domínguez...

## NOTAS

- <sup>1</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 553/62.
- <sup>2</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 553/62.
- <sup>3</sup> A.S.A., leg. 1-62-55.
- <sup>4</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 2644/6.
- <sup>5</sup> Ídem.
- <sup>6</sup> Ídem. Al parecer esta destitución se debió a un problema relacionado con su conducta moral.
- <sup>7</sup> A.G.P., Sec. Administrativa, legs. 628 y 5242.
- <sup>8</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 614/34.
- <sup>9</sup> A.S.A., leg. 3-95-12.
- <sup>10</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 553/62.
- <sup>11</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 1296/40.
- <sup>12</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 610/28.
- <sup>13</sup> A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 628.
- <sup>14</sup> A.S.A., leg. 6-41-69.
- <sup>15</sup> A.G.P., Registro n<sup>o</sup> 2150.
- <sup>16</sup> A.G.P., Sec. Administrativa, O, leg. 5087.
- <sup>17</sup> A.G.P., Casa de Campo, leg. 22.
- <sup>18</sup> A.S.A., O, leg. 69-54-5.
- <sup>19</sup> A.G.P., C<sup>a</sup> 610/28.
- <sup>20</sup> A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 5286.
- <sup>21</sup> A.G.P., Registro, n<sup>o</sup> 2150.
- <sup>22</sup> DIANA, Manuel Juan: "Memoria Histórico-Artística del Teatro Real de Madrid", Madrid, 1850, pág. 109.
- <sup>23</sup> A.G.P., Sec. Administrativa, leg. 717.



# Estudio iconográfico, morfológico y estético de **La Dolorosa** de **José Risueño**. Monasterio de las Descalzas Reales

Por Aurelia María Romero Coloma



*Vista general de la Sala Capitular del Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.*

Es esencial, a la hora de tratar de la Dolorosa existente en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, obra de José Risueño Alconchel, hacer un breve excursus biográfico y estilístico de su personalidad, así como de lo que representó dentro del barroco granadino.

Nacido en Granada, en el seno de una familia de artesanos, en 1665, fue arquitecto, escultor, pintor, grabador y músico. Su formación como escultor, faceta ésta que es la única que vamos a tratar, tuvo lugar en el taller de los Mora. Asiduo estudioso del natural, realizó un tipo de escultura de modelado blando, de carácter expresivo, aunque, como es lógico, sus primeras obras guardan la impronta de José de Mora y de Alonso Cano, del que se ha dicho en repetidas ocasiones que fue discípulo, pero sin fundamento alguno. Basta para negar este aserto comprobar la fecha de nacimiento del genial granadino frente a la de José Risueño.

El mejor conocedor de este artista fue Sánchez Mesa, quien afirmaba que "Risueño fue la más vigorosa personalidad del momento, comenzando a destacar dentro aún del Siglo XVII y ofreciendo obras que casi se confunden con las de José de Mora" <sup>1</sup>. Sobre su estilo, expresa este profesor que "es el de un escultor barroco, que en su evolución artística desemboca en un contenido y expresivo barroquismo, más teñido por las influencias de los flamencos que por las libertades del rococó, tanto italiano como francés".

Por su parte, Ceán Bermúdez nos cuenta "su estudio del natural y el modelar en barro todo cuanto había de pintar y esculpir en madera y piedra, con lo que hizo grandes adelantamientos" <sup>2</sup>.

También Gómez Moreno asegura que su principal maestro fue el natural <sup>3</sup>.

Hernández Díaz afirma que, como escultor, fue discípulo

directo de Diego de Mora, pero que su tarea deriva, de modo inmediato y sin duda alguna, del racionero Cano e inmediatamente de José de Mora, con el que debió colaborar, siendo también perceptibles las sugerencias de Pedro de Mena <sup>4</sup>.

Su iconografía fue variada. Cultivó la sagrada o religiosa, en la que destacó de manera elocuente. Llegó incluso a superar a muchos de los artistas más afamados de su tiempo.

Con su fallecimiento en 1752 en la ciudad granadina, en la que siempre vivió, termina un capítulo fecundo del arte granadino, bien alejado del estilo sevillano.

En la Sala Capitular del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se encuentra una Dolorosa que, desde hace tiempo, se viene atribuyendo a la escuela andaluza y, en concreto, a Risueño. Es un busto muy hermoso y nos interesa destacar sus similitudes estilísticas con otras obras del autor, y específicamente con una Dolorosa que pertenece a su gubia y que se encuentra en el altar de la Capilla de la Santa Cruz, de la Capilla Real de Granada.

La cronología de la Dolorosa de Las Descalzas Reales puede situarse en torno a 1712 y 1752. El arte de Risueño ha sido estudiado por períodos. El periodo inicial comprende de

Busto de  
"La Dolorosa",  
de José Risueño.





Detalle de  
los ojos de  
"La Dolorosa".

1687 a 1695, y su estilo está directamente influenciado por los Mora.

La veintena trascendental ocupa desde 1695 a 1712, que es la segunda etapa, marcada profundamente por la ayuda prestada por el prelado Azcargorta. En este período, es un artista que busca afanosamente su propia personalidad, aunque aún tiene atisbos importantes del influjo de otros artistas, como Cano, los Mora y Pedro de Mena.

En la tercera etapa, que ya hemos dicho que abarca de 1712 a 1752, fecha de su muerte, Risueño ya ha encontrado sus propias raíces escultóricas, y muestra un estilo que se revela como intensamente emotivo y muy sensible, algo alejado de la ampulosidad y teatralidad declamatoria de algunas obras de Pedro de Mena. Efectivamente, si comparamos la Dolorosa existente en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de Pedro de Mena (también en la Sala Capitular), veremos que ya pueden apreciarse algunas diferencias profundas en los estilos de ambos maestros granadinos. La Dolorosa de Mena es

profundamente dramática, y su expresividad lacerante llega a alcanzar unas cotas muy altas de barroquismo. Ha sido captada por el artista en el instante de emitir una súplica, y, con el gesto de la mano extendida, parece buscar una respuesta a su dolor y a sus interrogantes. A pesar de que el misticismo es un punto clave a la hora de comprender la tipología que esta Dolorosa refleja, ha sido relegado a un plano secundario, al objeto de recrear el sentido maternal de la efigie. Por ello, puede decirse que en esta Dolorosa de Mena están presentes varios componentes distintos, pero en completa armonía, como el dramatismo, la emotividad, el misticismo y el barroquismo.

En cambio, haciendo ya una labor comparativa, en la Dolorosa atribuida a Risueño observamos unas notas de barroquismo muy dieciochesco. Estudiando en primer lugar la iconografía de esta Dolorosa, vemos que responde enteramente al tipo conocido por Soledad. La Soledad es un tema iconográfico que se remonta a los mismos días de la Pasión. Sin embargo, fue en

la Baja Edad Media cuando este tema, propiamente, se comenzó a divulgar por Occidente, como consecuencia de la emotiva impresión que la Capilla de Santa María del Calvario produjo en el ánimo de los peregrinos que visitaban los Santos Lugares. Esta Capilla, llamada también Estación de María, había sido, según la piadosa leyenda recogida por Félix de Faber, el lugar donde la Virgen permaneció voluntariamente, recluida y aislada, desde que se consumó la Muerte de Cristo hasta su Resurrección. El culto a este edificio comenzó a extenderse en el siglo XIV, cuando los etíopes se hicieron cargo de su custodia, fomentando la leyenda de la Soledad de la Virgen. Como expresa Manuel Trens<sup>3</sup>, la contemplación de la Soledad de María ha conmovido profundamente la inspiración de los artistas. Un hondo respeto embarga la gubia de los escultores, para no turbar el mortal silencio que sella sus labios. El arte hispano-flamenco cultivó, de modo desgarrador, este tema. Pero fue la imaginería policroma del Siglo de Oro español, a nues-

tro juicio, la que consiguió cotas más altas, gracias a la sabia mezcla de componentes estéticos y tipológicos de diversa índole, como ya tuvimos ocasión de exponer con anterioridad.

La Dolorosa atribuida a Risueño responde al prototipo de imagen granadina. Esto que decimos es patente en los ojos bajos de la imagen y en las manos entrelazadas, en actitud de oración. La boca aparece entreabierta, como si estuviera emitiendo un queji-

do o una súplica. Hay en este busto, cubierto con una toca de color azulado, una intensa emotividad y una honda armonía conceptual. La Virgen ha sido representada como Corredentora del género humano y, en este aspecto, se ha sacrificado un poco el dolor lacerante en beneficio de la idea de la Contrarreforma de plasmar a la Virgen como cooperadora en la Redención del género humano. Pero el misticismo, que, sin duda, está presente en este busto de

*Detalle del manto de "La Dolorosa".*



Las Descalzas Reales, cede el paso a la nota expresiva de la angustia creciente de la Madre.

Por eso, en todo momento hemos dicho que este busto reúne cualidades armónicas muy interesantes y que esta nota es, precisamente, la más destacada dentro del esquema tipológico y conceptual de la estética granadina. Por contraste, la estética sevillana marchó por otros derroteros, por rumbos bien diferentes, buscando representar a la Virgen con un tono idealizante, apartándose, evidentemente, del realismo pasionista que preside las figuras de la escuela de Granada. Hay que entender que Risueño vivió una época muy interesante dentro de la peculiar plástica de esta escuela. Al codearse con muchos artistas de su tiempo, sin duda tendría ocasión de dejarse influenciar por ellos. Pero no sólo se dejó seducir por los escultores más afamados de entonces. A nuestro juicio, hizo algo más: Ponderó todos los elementos que tenía a su alcance, valoró, en consecuencia, unos y otros, y aportó su "grano de arena" a todos ellos.

De ahí que su estética y su morfología sea en todo típicamente granadina, pero conservando unas notas originales, propias, que otorgan a este busto de Dolorosa que estamos comentando una armonía especial, una evidente idiosincrasia.

Si comparamos, desde el punto de vista estilístico, esta Dolorosa de Risueño con la realizada por él mismo para la Capilla Real de la Catedral de Granada, observaremos algunas diferencias dentro de su personal creatividad. Así, esta Dolorosa granadina, aún cuando presenta la iconografía ya comentada anteriormente, muestra, sin embargo, un patetismo más sereno y callado. Está abismada en su aflicción, en su profundo dolor, pero llega a mostrarse más como Corredentora del género humano, y su pena maternal queda revestida de una honda espiritualidad y de



un misticismo que, en cualquier caso, están muy acordes con los postulados tridentinos y con las recomendaciones de la Iglesia Católica a los artistas, al objeto de que las piezas escultóricas sagradas se convirtieran en fuente de piedad y devoción para el pueblo. Esto lo ha logrado Risueño perfectamente en la Dolorosa de la Capilla Real granadina, comparable estilísticamente con la ya analizada, aunque con algunas variantes que, someramente, hemos comentado.

*Detalle de la boca de "La Dolorosa".*

Se puede observar en Risueño una cierta influencia de corte castellano. Recordemos, en este sentido, ese impetu trágico que irradian las Dolorosas de Juan de Juni o de Gregorio Fernández, en las que el patetismo tiene resonancias profundamente humanas y la Virgen sufre su dolor como cualquier otra madre.

En contraste, Risueño, aún manteniendo esas coordenadas estilísticas, está claro que "diviniza" más a sus Dolorosas, y logra una sutil armonía

entre el patetismo, de raigambre castellana, y el recogimiento propio de la Corredentora.

Fundamental, por tanto, esta Dolorosa del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid para comprender mejor el estilo de Risueño y para abarcar así una parte del panorama escultórico de la Granada de fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII.

*Detalle de las manos de "La Dolorosa".*



## NOTAS

<sup>1</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño, Escultor y Pintor Granadino*. Granada, 1972.

<sup>2</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Volumen V, Madrid, 1980.

<sup>3</sup> GÓMEZ MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII*, volumen XVI de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1965.

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza", *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1955.

<sup>5</sup> TRENS, Manuel: *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1947.

# Una serie de tapices de “La Apoteosis de la Eucaristía y los obispos toledanos” de la Catedral de Toledo

Por Susana Cortes Hernández

La Catedral de Toledo atesora una importante colección de tapices de gran interés y belleza, que nada tiene que envidiar a las conservadas en otras catedrales españolas, más divulgadas y conocidas que la toledana.

Al igual que las de otras catedrales, iglesias o cofradías, se inicia en época temprana, finales del siglo XV, y se acrecienta con el paso de los siglos. Se tienen noticias de su existencia a través de los diversos inventarios que se custodian en los archivos catedralicios. El más antiguo consultado data de 1503; en él se relacionan once paños franceses, denominación que se da a los tapices. Con el transcurso del tiempo algunas series y paños han ido desapareciendo, por deterioro, ventas y otros motivos.

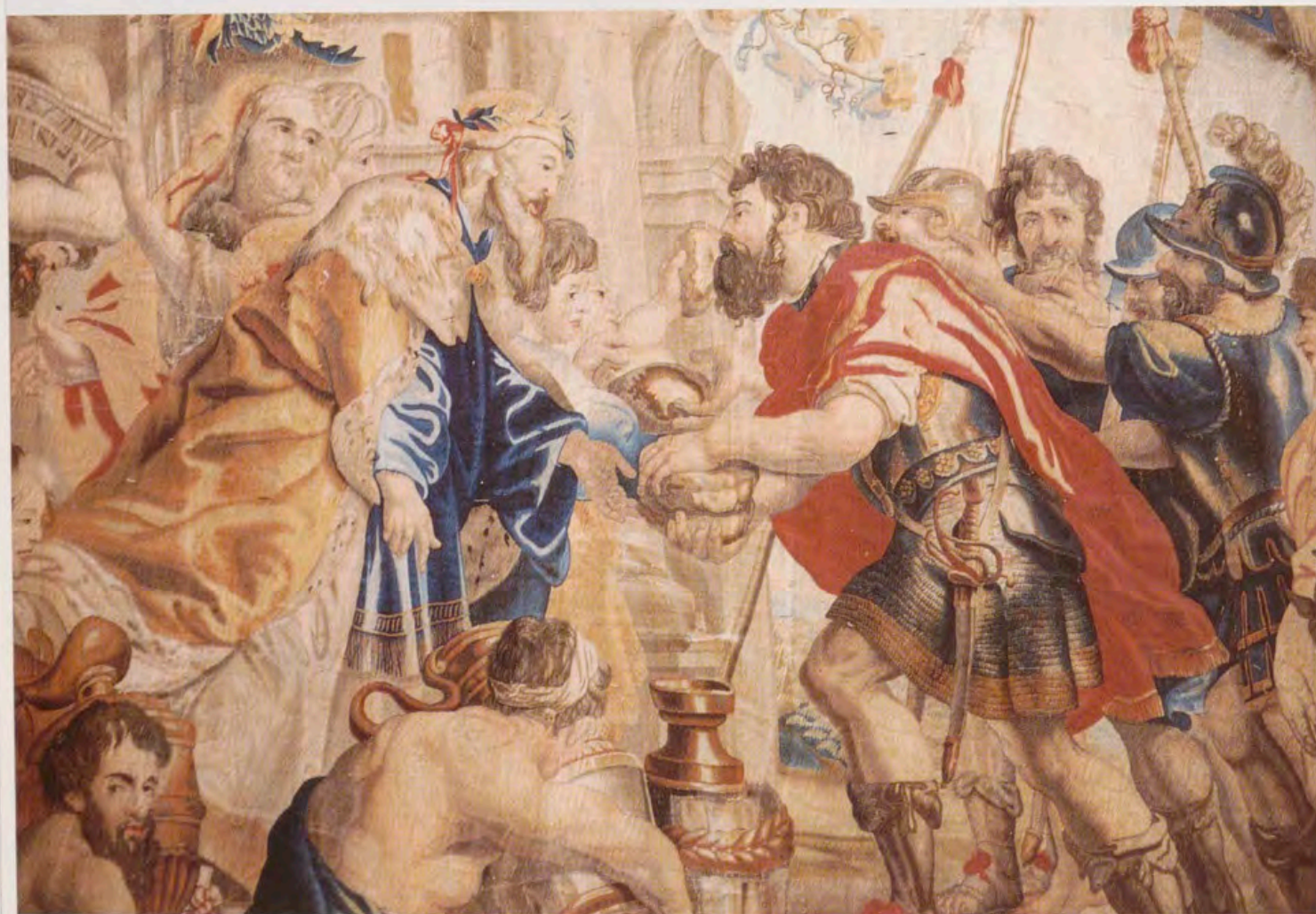
El ejemplar más antiguo que ha llegado a nuestros días es el bellissimo tapiz de “Los Astrolabios”, del siglo XV. El resto de las series se tejen a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Los tapices catedralicios más bellos elaborados en el Barroco se tejieron tomando por modelos cartones de la serie denominada “La Apoteosis de la Eucaristía”, por encargo del cardenal de Toledo, don Luis Manuel Fernández Portocarrero, como obsequio a la Catedral primada.

El Cardenal, hijo segundón del Marqués de la Almenara, nació en 1635. Fue elevado al Cardenalato por el papa Clemente IX en 1672. Deán de la Catedral toledana, es nombrado Arzobispo en 1679. Con anterioridad, residió un tiempo en Roma y fue virey de Sicilia en el año 1677. Tomó parte activa en

*Detalle de  
El Triunfo de  
la Iglesia.*





Detalle de  
El encuentro  
de Abraham y  
Melquisedec.

la política durante las postrimerías del reinado de Carlos II. A la muerte de éste presidió el Consejo de Regencia. Apoyó la candidatura de José Fernando de Baviera y, tras su fallecimiento, la de Felipe V, que le nombra primer ministro en 1701. Caído en desgracia, retorna a la diócesis toledana en 1706, y fallece en Toledo tres años más tarde.

Los cartones de "La Apoteosis de la Eucaristía", serie que destaca entre las más hermosas producciones de la industria licera de Bruselas, fueron un encargo realizado por la infanta Isabel Clara Eugenia, para el convento madrileño de las Descalzas Reales, al pintor Pedro Pablo Rubens. La documentación referente al encargo es escasa, por lo que los distintos autores que estudian la serie difieren en el año en que se diseñaron los cartones. Max Rooses señala como fecha del inicio el año 1625, durante la estancia de Rubens en Bruselas, y lo data entre los años 1625 y 1627, fecha que Elías Tormo lleva hasta 1628<sup>1</sup>.

La obra de Rubens marca una renovación en la industria licera no sólo flamenca sino europea. Es el introductor de la estética barroca y su influencia será decisiva y perdurable. Concede gran importancia a la monumentalidad de las figuras, a las que dota de enorme expresividad. En algunas series las escenas se encuadran en marcos arquitectónicos. Las cenefas laterales en ocasiones se sustituyen por

columnas que soportan un arquitrabe, del que penden cortinajes que confieren un aspecto teatral a la composición.

"La Apoteosis de la Eucaristía" presenta un carácter adorativo, prefigurativo y apologético sobre la presencia verdadera del Corpus Christi en el Santísimo Sacramento (Consubstantiabilis), doctrina rechazada por el protestantismo total o parcialmente. El tema está dentro del espíritu de la Contrarreforma<sup>2</sup>.

Como señala Paulina Junquera, en esta época se escriben y representan los autos sacramentales de autores como Tirso, Calderón o Lope de Vega. Éste compuso además un poema alegórico: "Triunfos divinos"<sup>3</sup>. La influencia que esta obra pudo tener sobre Rubens es analizada por Simón A. Vosters, quien señala algunos paralelismos existentes entre ésta y los cartones diseñados por Rubens<sup>4</sup>.

Varios tapices de esta serie están pensados para producir el efecto simulado del tapiz dentro del tapiz, aspecto tomado por Rubens de la serie de los "Hechos de los Apóstoles" de Rafael.

Consta de veinte tapices de distintos tamaños, nueve pequeños y once grandes. Ideada como una unidad, los diversos autores que la estudian realizan varios intentos de división de la misma en grupos. Según el lugar en que se exponen en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid, entre los destinados a adornar



el claustro, Paulina Junquera establece tres grupos <sup>5</sup>.

El primero lo integran los tapices cuya temática denomina como PREFIGURACIONES EU-CARÍSTICAS, integrado por los siguientes paños:

Los sacrificios de la Ley Mosaica.

El encuentro de Abraham y Melquisedec.

La recogida del maná en el desierto.

El profeta Elías confortado por un ángel con pan y vino.

El segundo, compuesto por los CARROS TRIUNFALES, abarca los tapices denominados:

El Triunfo del Amor Divino.

El Triunfo de la Fe Eucarística.

El Triunfo de la Iglesia.

El Triunfo de la Eucaristía sobre la Idolatría.

El Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía.

El último lo forman los llamados de la EU-CARÍSTIA INSTITUIDA:

Los cuatro evangelistas.

Los defensores de la Eucaristía.

El ciclo está concebido como una Apoteosis o Triunfo, recuerdo de los triunfos de los generales romanos, que tienen amplio eco en la tapicería medieval y renacentista. Tres de los tapices se escenifican como carros triunfales. La "serie prínceps" se teje en los talleres del maestro licero Jan Raes, con la colaboración de Jacques Fobert, Jean Verwoet y Jacques-

Geubels. Alcanza gran popularidad y de ella se tejieron numerosas ediciones, sobre todo en los talleres de la familia Van den Hecke de Bruselas.

El cardenal Portocarrero elige, para ofrecerlos como obsequio a la Catedral de Toledo, seis paños de esta serie, y encarga su ejecución al tapicero Ian Franz van den Hecke. Esta familia de liceros poseía hacia 1676 uno de los talleres más importantes de la ciudad de Bruselas, con 21 telares. Ian Franz obtiene el cargo de decano del gremio de tapiceros en 1662. En su manufactura se teje, entre otras muchas, una versión de la "Historia de Alejandro", con cartones de Le Brun. De "La Apoteosis de la Eucaristía" lleva a cabo varias versiones, como la serie de la colección Berwick-Alba, en colaboración con su padre Franz. Los tapices de la Catedral primada se concluyen hacia 1701.

Los tapices escogidos son:

El encuentro de Abraham y Melquisedec.

El Triunfo de la Iglesia.

El Triunfo de la Fe Eucarística.

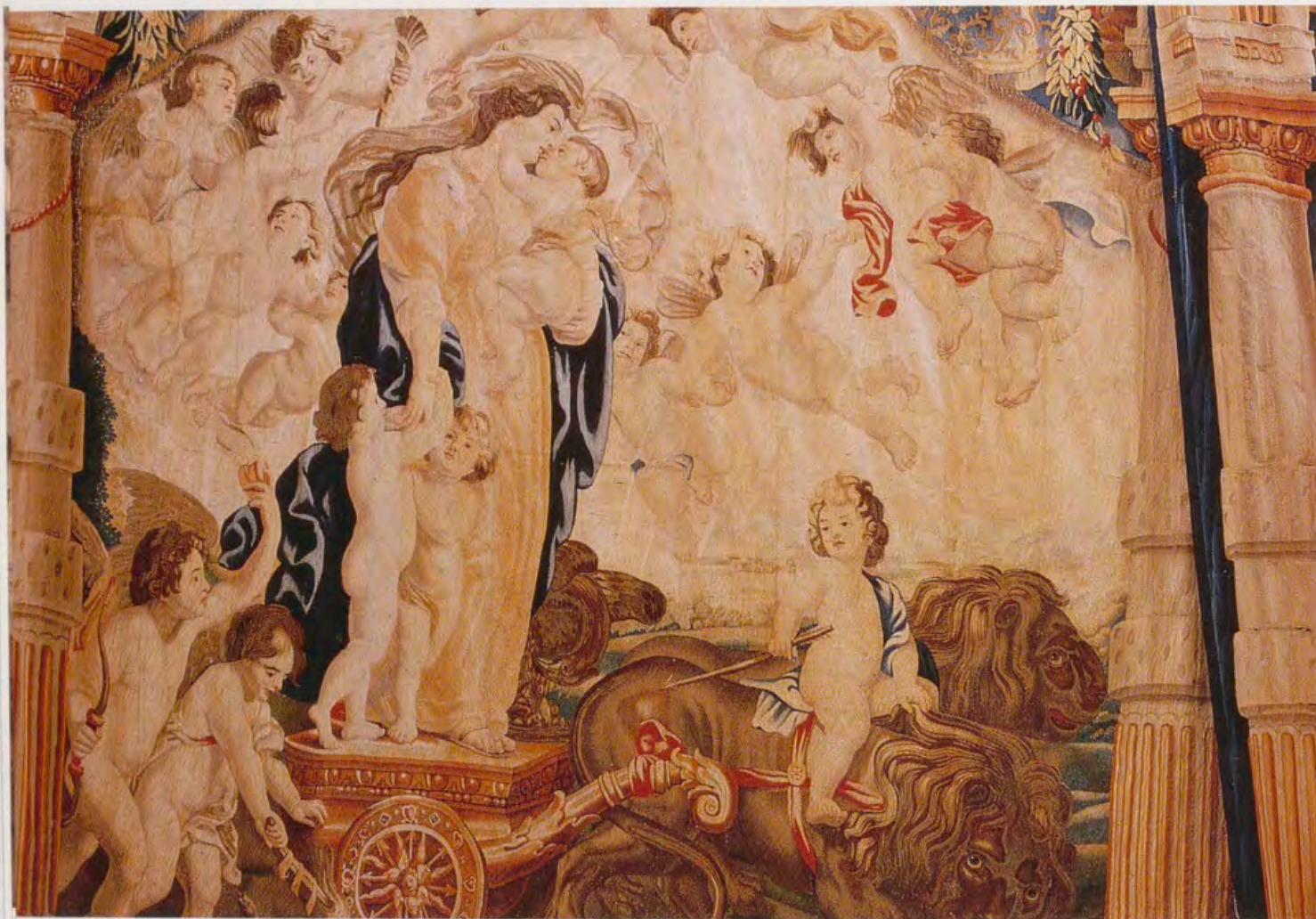
El Triunfo de la Caridad o el Amor Divino.

Los defensores de la Eucaristía.

El Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía.

Dentro de los grupos establecidos anteriormente, corresponden uno a las "Prefiguraciones Eucarísticas"; tres a los "Carros triunfales"; y uno a la "Eucaristía instituida".

*El Triunfo de la Fe Eucarística.*



El Triunfo de la  
Caridad o el  
Amor Divino.

Pocos son los autores que mencionan estos tapices, entre ellos don Elías Tormo, que los estudia con ocasión de la festividad del Corpus Christi, en 1906. Sixto Ramón Parro, en su obra *Toledo en la mano*, publicada en 1857, en el tomo dedicado a la Catedral, dice que “entre los muchos tapices que se custodian... los mejores son doce que mandó labrar y regaló el cardenal Portocarrero... los fabricó I.F. Vandenhecke por cartones de Jacobo Jordans, de los cuales se conservan seis en la iglesia del Hospital de Niños Expósitos”. Sigue después una breve descripción de los tapices <sup>6</sup>.

En el *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*, redactado por el Conde de Cedillo en 1901 y publicado en 1991 por vez primera, también se mencionan como “seis escenas alegóricas inspiradas en el enaltecimiento de la religión y de ciertas virtudes”, y se describen brevemente, indicando que sus cartones, al menos en parte, se encuentran en el Museo del Prado <sup>7</sup>.

Los tapices de la Catedral toledana son reproducción fiel de los existentes en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, serie sobradamente conocida y publicada. Los modelos en tabla se encuentran en el Museo del Prado. Sin embargo, se observan ligeras variantes en algunas figuras que aparecen más completas que en los tapices madrileños. Así se apreciaba sobre todo en el paño de los “Defensores de

la Eucaristía”, en el que San Agustín se oculta tras la columna lateral, mientras que en el paño toledano aparece de media figura.

Los encuadres de las escenas son los mismos, si bien el cardenal Portocarrero hace incluir en la cenefa inferior el escudo con sus armas, en sustitución del motivo central.

Los diversos autores que dan noticia de esta serie de la Catedral toledana, como Elías Tormo, Parro o el Conde de Cedillo, no la consideran una serie aislada, sino que la engloban junto con otros seis, encargados también por el cardenal Portocarrero, tejidos como estos en las manufacturas de Ian Franz van den Hecke, y finalizados un año después, en 1702. El tema elegido por el Cardenal en esta ocasión, como complemento de la serie eucarística, se basa en la narración de diversos pasajes o hechos significativos de las biografías de los obispos que ocuparon la sede toledana desde sus orígenes y que fueron elevados a los altares. Los paños son los siguientes:

- San Eugenio I
- San Eladio
- San Eugenio III
- San Ildefonso
- San Julián
- San Eulogio

Los cartones de esta serie, según se desprende de los testimonios de diversos autores que describen los edificios de la imperial ciudad,



decoraron los muros de las naves del Hospital de Santa Cruz, aunque se desconoce la fecha en que fueron trasladados a éste. Por su interés se reproduce el testimonio de algunos de ellos.

Don Antonio Ponz, en su *Viaje de España*<sup>8</sup>, explica que la nave de dicha iglesia estaba adornada con los cuadros correspondientes a los obispos toledanos, y, tras enumerarlos, dice que "dichas pinturas han sido reputadas en Toledo por originales de Rubens, pero es claro que no lo son y más me inclinaría yo a pensar que fuesen de Jacob Jordaens".

Amador de los Ríos, en su obra *Toledo pintoresca*<sup>9</sup>, indica: "Hallándose en los muros de la segunda bóveda seis lienzos de colosales dimensiones, debidos a Jacob Jordaens, -según el dicho de don Antonio Ponz- y ya que citamos a este autor trasladaremos aquí lo que opina acerca de estos cuadros: "Como quiera que sea, dice, ellos son buenos, grandemente historiados y ejecutados con manejo. Se finge estar pintados sobre tapices y hay grupos de ángeles encima que los tienen cogidos...". Algunos pintores opinan que fueron mandados pintar estos lienzos por el cardenal Portocarrero, para que por ellos se tejiesen los tapices que regaló a la iglesia metropolitana.- Si esto es así, no es fácil, como indica el autor citado, que los cuadros de que hablamos sean fruto de Jordens".

Sixto Ramón Parro, al describir la Iglesia del Hospital de Santa Cruz, en su antes citada guía, relata: "En los muros de este brazo de la iglesia, que ha quedado íntegro, hay seis lienzos enormemente grandes, que son otros tantos cartones por los que (así como otros seis, cuyo paradero ignoramos), se tejieron los doce magníficos tapices regalados por el cardenal Portocarrero a la Catedral.

Don Antonio Ponz los atribuye a Jacob Jordaens... nosotros no poseemos dato alguno para afirmar ni negar esta especie, que siempre es de peso cuando procede de un hombre de la inteligencia de Ponz, sólo diremos que no hallamos inconveniente en que puedan ser de este autor aunque murió el mismo año que el Cardenal Portocarrero tomó posesión del Arzobispado, pues pudo conocerle y aún tenerle encargadas esas obras con anterioridad, porque antes de ser presentado para esta mitra, desempeñó destinos de alta importancia, como el de confesor del Rey, Gobernador del Reino, dos veces embajador de España en Roma... no sería extraño que pensase en hacer algún obsequio con aquella colección de tapices a esta Iglesia Primada de la que fue deán...".

Proporciona además, en nota a pie de página, datos sobre los mismos: "estos lienzos tienen por lo menos seis varas de largos y poco más de altos, están pintados fingiendo ser tapices

*Los defensores de la Eucaristía.*



San Eugenio I.

colocados en la fachada de un edificio... su mérito es indisputable así por el acierto y armonía de la composición, como por la viveza y buen empaste de los colores”<sup>10</sup>.

Se desconoce cuál pueda ser el paradero de estos cartones en la actualidad, si es que aún se conservan. Desde que Ponz los vio en las postrimerías del siglo XVIII, la última referencia encontrada es la de Parro, quien publica su obra en 1857. Por estas fechas, hacia 1846, la Casa Inclusa ha de abandonar el Hospital de Santa Cruz, donde radicaba desde la fundación del cardenal Mendoza, para trasladarse al Monasterio de San Pedro Mártir.

Cuando Parro los describe estaba instalado en el Hospital el Colegio General Militar y se habían realizado obras en la Iglesia, aunque seguía en uso.

El Vizconde de Palazuelos, en su *Toledo, guía artístico-práctica*, editada en 1890, “lamenta hondamente el triste estado de deterioro en que se halla merced a la incuria, abandono y falta de cuidado... a que estuvo expuesto el edificio”. De la Iglesia dice: “su grandiosa y original iglesia, que con serlo tanto y existir hoy en pie, no la reconocería el arquitecto que la levantó... El retablo que la adornaba fue trasladado ha ya bastantes años a San Juan de los Reyes”<sup>11</sup>. Lógicamente los cartones ya no decoraban sus muros, tal vez par-

tieran con destino desconocido por las mismas fechas en que se trasladó el retablo.

El cardenal Portocarrero ocupa la sede toledana, desde su nombramiento en el año 1679. La contemplación de los tapices de “La Apoteosis de la Eucaristía” tal vez le sugiriese la idea del encargo de los tapices para la Catedral primada. No se ha podido averiguar la fecha del mismo, pero sí se conoce que en 1701 y 1702 respectivamente hace entrega del suntoso presente.

Los doce paños llevan la marca del tapicero Ian Franz van den Hecke.

El diseño de los tapices que denominamos de “los obispos toledanos” se inspira directamente en “La Apoteosis de la Eucaristía”, y se concibe como un complemento de ésta. Las escenas, de marcado carácter teatral, se desarrollan también en un escenario con cortinajes a modo de telón, que se enroscan en torno a las columnas laterales de dos tipos, toscanas o entorchadas.

No es posible, como se opinaba en Toledo, según recoge Ponz, que fuesen obra de Rubens, por haber fallecido éste hacía bastantes años. Tampoco parece posible la autoría de Jordaens, muerto un año antes de la elevación de Portocarrero a la sede primada, pues no es probable que concibiese su encargo en sus años de deán del cabildo catedralicio.



El desconocido pintor de los cartones estaría dentro del círculo de Rubens, con figuras monumentales pero de mayor rigidez.

Por el interés que reviste esta serie, prácticamente desconocida, si se exceptúa la exposición de algunos de sus paños en los paramentos exteriores de la Catedral en la festividad del Corpus Christi, se procede a una breve explicación de cada uno de ellos.

Todos los tapices, ordenados cronológicamente, según el año del pontificado de cada obispo, llevan una cartela imitando pergamino, en la que se indica el nombre del personaje y una frase definitoria de su biografía<sup>12</sup>. *Tapiz de San Eugenio*. Considerado como el primer obispo de Toledo en los catálogos episcopales y relatos posteriores a 1156. No se tienen noticias anteriores a esta fecha. Algunos autores dudan de su existencia.

Según la "Passio sancti Eugenii", redactada en el siglo XI, fue compañero de San Dionisio y discípulo de San Pablo. Predica el Evangelio en Toledo, donde realiza numerosas conversiones y milagros. De regreso a París, para reunirse con San Dionisio, se encuentra con la noticia de su martirio por Domiciano. El mismo es arrestado y muere degollado. Sus reliquias pasan al monasterio de San Denis y posteriormente a Toledo.

El pasaje de su vida representado corresponde al momento en que bautiza a los toledanos

convertidos gracias a su predicación. En la cartela se lee: "S. EUGENIUS I PLANTAT ET RIGAT", frase alusiva a la evangelización del Santo. Planta la semilla de la fe y riega con las aguas del bautismo.

*Tapiz de San Eladio*. Este santo ocupa un puesto importante en la corte visigoda durante el reinado de Sisebuto, Suintila y Sisenando. Fue miembro del aula regia. Renuncia a sus cargos para ingresar en el monasterio agaliense, de gran renombre en la historia eclesiástica toledana, aunque no se sabe la fecha de su fundación ni su emplazamiento.

Ya anciano, contra su voluntad, fue nombrado obispo de Toledo, cargo que desempeñó durante dieciocho años. El episodio de la vida de San Eladio que se narra hace alusión a uno de sus rasgos más característicos: la generosidad. Ejemplo de misericordia y caridad, se le representa repartiendo limosnas entre los necesitados, enfermos y tullidos.

En la cartela se lee: "S. HELLADIUS FAVET ET FOVET".

*Tapiz de San Eugenio III*. Nacido probablemente en Toledo, fue clérigo de la Catedral toledana. Años después se dirige a Zaragoza, donde es designado arcediano por el obispo Braulio. Recesvinto le eleva a la diócesis toledana.

Ocupa la mitra de Toledo durante doce años y muere en el 654. Recibe sepultura en la basi-

*El Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía.*



**San Eladio.**

lica de Santa Leocadia. En su época se celebran los concilios séptimo, octavo, noveno y décimo.

Su nombre pasa a la posteridad como el del mejor poeta visigodo, aunque escribe también en prosa. Se interesa además por la música litúrgica, revisa y corrige las melodías existentes y repone las piezas y oficios omitidos.

El tapiz hace alusión a su labor de renovación de la música litúrgica, pues se presenta al Santo enseñando música a unos seises. En la cartela reza: "S. EUGENIUS III DOCET ET DUCIT".

**Tapiz de San Ildefonso.** Fue elegido obispo de Toledo a la muerte de San Eugenio III en el año 657. Escribe su biografía el obispo Julián. Prolífico escritor, la única obra suya llegada a nuestros días es: *De Virginitate Perpetua Sanctae Mariae*. También escribe el libro de *Viris illustribus*, en el que realiza una biografía de varios personajes, entre ellos ocho arzobispos toledanos.

En este paño se representa a San Ildefonso como defensor de la virginidad de María en su obra ya citada, dirigida contra los herejes Joviniano y Helvidio y contra un judío, representante de este pueblo. La escena se desarrolla en presencia del rey visigodo Recesvinto.

En la cartela, una filacteria con la leyenda: "S. ILLEFONSUS CERTAT ET VINCIT".

**Tapiz de San Julián.** Nacido en Toledo, ingresa en la Escuela Catedralicia y es elegido obispo en el año 680. Ocupa la sede toledana durante los reinados de Wamba y Ervigio. Su producción literaria fue muy extensa, y se convirtió en uno de los escritores más prolíficos de su tiempo. Falleció en el año 690.

En este tapiz se presenta al Santo como el defensor de la existencia en Cristo de dos voluntades, la divina y la humana, tesis sostenida por el VI Concilio Ecuménico, III de Constantinopla, al que San Julián añadió sus dos Apologéticos. Se hace además mención a su obra literaria: *Index Librorum S. Iuliani Archiepiscopi Toletani*.

La cartela reza: "SAN IULIANUS CRHISTUM DEMONSTRAT".

**Tapiz de San Eulogio.** Nació en Córdoba en el primer cuarto del siglo noveno. Escribe el tratado *Memoriale sanctorum*, por el que fue encarcelado. A la muerte del prelado toledano Wistremiro, el clero de Toledo le elige para ocupar la sede vacante, a lo que se opuso el emir de Córdoba, Abderramán II. Sufrió martirio en el año 859.

La composición de este tapiz sobre la vida del Santo hace alusión a sus escritos en defensa de los santos mártires cordobeses y a su elección como Obispo de Toledo, sede que no lle-



*Detalle de San Eugenio III.*

gó a ocupar. Obtuvo en cambio la palma del martirio.

En la cartela se lee: "S. AELOGIUS MARTIRES SIGNAT".

Para obtener datos relativos a la adquisición, donación, conservación, etc., de los tapices de la Catedral de Toledo, hemos consultado los fondos del Archivo de Obra y Fábrica y del Archivo y Biblioteca Capitulares<sup>15</sup>, y se ha podido localizar referencia documental relativa a la donación efectuada por el cardenal Portocarrero, en primer lugar, en un inventario confeccionado en 1790 por encargo del cardenal Lorenzana, donde figura la fecha en que se realiza. Consultadas las Actas Capitulares de julio de 1699 a agosto de 1702 se halla el siguiente asiento:

"Lunes 31 de henero de 1701.

Juntos capitularmente los Srs. Deán y Cabildo mientras sexto, el Sr. D. Juan Román Thesoro dio cuenta de aver remitido su Ema una colgadura de seis paños de Bruselas que su historia parece ser el Triunfo de la Iglesia que dedica y ofrece su Ema para el culto y servicio de esta su Sta. Iglesia, para que se cuelgue en el Claustro de ella el dia de la purificación de Ntra Sra y para el adorno de la nave en que se hace y forma el monumento y acordaron se encargue al Sr Obrero maior cuide de que se execute la voluntad de su Ema y que no se ponga la dha colgadura en la calle para excusar se

maltrate y menoscabe con las aguas sol y aires y que se escriba con toda estimación dando las gracias a su Ema por su gran zelo y desvelo en atender a esta su Sta. Iglesia con tan repetidas y frecuentes demostraciones de favores".

"Sabado 10 de junio de 1702

En este dho dia el Sr Obrero Mayor dio cuenta de haber enviado el Emmo Sr Cardenal Arzobispo ntro Prelado una colgadura de seis paños de Bruselas que contienen la historia de los seis Santos Arzobispos de Toledo correspondientes a los otros seis paños que su Ema remitió el año pasado de 1701 y dedica y ofrece al culto y servicio de esta Santa Iglesia, para que unos y otros se cuelguen y sirvan en la fiesta de la Purificación de Ntra Señora y en la Semana Santa para el adorno de la nave en que se hace y forma el monumento y para la procesión del Corpus y demas fiestas que se ofrezcan en esta Santa Iglesia, y acordaron se cumpla en todo la voluntad de su Ema y que se le escriba y den las gracias con toda estimación y vencimiento por el santo zelo con que tan frecuentemente enriqueze a esta Santa Iglesia y atiende a su mayor culto".

Aunque algunos tapices tal vez estuvieran colgados con carácter permanente, según se desprende de la documentación conservada en los archivos catedralicios, la finalidad para la que se adquirieron o, como en el caso



San Julián.

de esta hermosa serie, se donaron, fue la de salir a la luz para servir de ornato y engalanar las naves y claustro del templo primado, en festividades solemnes como la de la Purificación de Nuestra Señora, el Jueves Santo, Corpus Christi o Nuestra Señora de Agosto. Esta serie de tapices se ofrece por el cardenal Portocarrero, para el culto y servicio de la Santa Iglesia, y para que se cuelguen en el claustro el día de la Purificación, y el Jueves Santo en el monumento, según consta en el acta de donación de los tapices eucarísticos. En la de la serie de "obispos toledanos" se especifica además la solemnidad del Corpus Christi. Con el transcurso del tiempo ha caído en el olvido el deseo del donante de que no se expongan estos paños en la calle, "para excusar su maltrato y menoscabo con las aguas, sol y aires". Así cada año, pendientes de los muros de la Catedral, adornando la carrera, se ofrecen a la contemplación del asistente, turista o devoto, a la procesión del Santísimo Corpus Christi, para volver después de nuevo al olvido.

## NOTAS

<sup>1</sup> Junquera, Paulina y Juan José Junquera, "Descalzas Reales. Serie de tapices La Apoteosis de la Eucaristía", *Reales Sitios*, n° 22, 1969, p. 20.

<sup>2</sup> Vosters, S.A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del barroco*, Madrid, 1990, p. 89.

<sup>3</sup> Junquera, Paulina y Juan José Junquera, *op. cit.*, p. 22.

<sup>4</sup> Vosters, S.A., *op. cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> Junquera, Paulina y Juan José Junquera, *op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> Parro, S.R., *Toledo en la mano*, Toledo, 1857, p. 621.

<sup>7</sup> Cedillo, Conde de, *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1991, n° 221.

<sup>8</sup> Ponz, A., *Viaje de España*, Madrid, 1972, t. I, pp. 147-149.

<sup>9</sup> Amador de los Ríos, R., *Toledo pintoresca*, Barcelona, 1976, p. 126.

<sup>10</sup> Parro, S.R., *op. cit.*, t. I, p. 621.

<sup>11</sup> Palazuelos, Vizconde de, *Toledo guía artístico-práctica*, Toledo, 1890, pp. 1097 y 1099.

<sup>12</sup> Para los datos biográficos, se han consultado la obra de Rivera, J.F., *Los Arzobispos de Toledo desde sus orígenes hasta fines del siglo XI*, Toledo 1975.

<sup>15</sup> Para la localización de los datos documentales se han consultado los fondos del Archivo de Obra y Fábrica y el Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo. Agradecemos la ayuda proporcionada por el canónigo archivero, don Ramón González, para la búsqueda de la documentación referente a la serie objeto de este estudio.

Agradecemos asimismo a don Antonio Pareja el reportaje fotográfico que nos ha facilitado.

Entrevista

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ    Fotografías: FÉLIX LORRIO

*Fernando*

# MARÍAS



**E**s amigo de hace años y ha colaborado ocasionalmente en estas páginas con algún espléndido artículo sobre el Palacio de El Pardo y su patio más primitivo. Pero esta nota tiene un pie forzado que es el del agradecimiento a Fernando Marías porque hace siete años hizo posible la entrevista publicada en *Reales Sitios* con su padre, don Julián, que constituyó un hito de esta publicación por su forma y su contenido, y de la que guardamos un singular recuerdo.

Fernando Marías es el jefe del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, y su estancia en la universidad americana de Harvard, su libro tan conocido y de obligada lectura *El largo siglo XVI*, sus comentarios sobre las labores del profesor universitario y sus actuales investigaciones, son los ejes principales de nuestra conversación.

– Existe la opinión, quizá errónea, de que no hay profesores jóvenes de Historia del Arte en la Universidad española. Nos referimos a profesores de alrededor de 30 ó 35 años, que si los hay, son poco conocidos.

– *Es un fenómeno que existe y que pudiera justificarse por algunos factores: la desaparición de las condiciones que se daban hace 20 años, por ejemplo, cuando el profesor joven trataba de romper moldes universitarios. Ahora la situación es más tradicional, más acomodaticia, menos rebelde en muchos sentidos. Pero hay quizá otra razón más importante, y es la huella que el profesor deja sobre los alumnos, mediante una continuidad de métodos docentes que hace 20 ó 25 años no existía.*

– ¿Por qué?

– *Porque hace un cuarto de siglo el joven historiador parece que debía mantener una actitud, si no beligerante, al menos dialéctica respecto a sus maestros. Por tanto buscaba caminos que no hubieran sido trillados o francamente opuestos a los que estaban instituidos. Ahora esa situación más acomodaticia se produce casi a solicitud recíproca de profesores y alumnos, como queriendo mantener el clima de menor exigencia del bachillerato, lo que supone una cierta maternización en la relación de profesorado y alumnao. Esa reducción del nivel de exigencia, si se quiere a petición del*

*alumno, termina por afectar al profesorado.*

– En su caso se produce una casi continuidad de alumno a profesor, ya que recién titulado se incorpora usted a las tareas docentes. ¿Era por una vocación de enseñanza?

– *No, yo creo que lo que yo tenía era vocación de trabajar enseguida, y para un titulado en Arte esa continuidad en el trabajo te lleva casi invariablemente a la enseñanza. Pero también tenía una vocación muy profunda de investigador, por lo cual, nada más terminar la carrera intenté seguir los cauces del becario. No es que quisiera ser un becario perpetuo, pero sí estar en esa situación al menos por una temporada larga, para poder realizar*

*cuyas investigaciones se puede requerir una infraestructura o unos laboratorios muy costosos. Los proyectos de investigación en el mundo del Arte suelen tener un alcance económico más modesto, como puede ser una catalogación de dibujos o de objetos artísticos. Se trata de trabajos que aunque duren cinco o diez años requieren unos fondos económicos relativamente asequibles.*

– Este ejemplo de la catalogación de dibujos es uno de los proyectos de investigación artística en los que está usted trabajando actualmente.

– *Así es, pero no estoy yo solo. Me acompaña más de una decena de profesores de diversas universidades españolas. Trabajamos en un exten-*

**“Hace un cuarto de siglo el joven historiador parece que debía mantener una actitud, si no beligerante, al menos dialéctica respecto a sus maestros. Por tanto buscaba caminos que no hubieran sido trillados o francamente opuestos a los que estaban instituidos”**

*primero la memoria de licenciatura y luego la tesis doctoral. Estas eran las llaves del acceso a la Universidad para poder mantener una actitud docente y una actividad investigadora.*

– ¿Se puede investigar siendo profesor de instituto?

– *Es muy difícil. Ni existe clima ni creo que exista tiempo suficiente para dedicarlo a una tarea tan absorbente como es la de la investigación. No voy a decir que la Universidad dé demasiadas facilidades, pero creo que un instituto da todavía menos.*

– ¿Lo dice por las ayudas económicas?

– *No, hablo en general. Lo del dinero, en un campo como el de la Historia del Arte, quizá no sea lo más importante. Hay otros campos como la Química, la Física o la Ingeniería, en*

*so “corpus” de dibujos españoles de dentro y fuera de España. Es un proyecto sobre dibujos figurativos que enlaza con los primeros trabajos empezados por Antonio Bonet Correa hace años. En esta tarea se encuentran también investigando Ceballos, Bustamante, Bérchez, Morales, en fin, más de una docena de especialistas, que trabajamos sobre algo que nosotros no hemos inaugurado, pues se trata de una labor de organización de unos materiales sobre los cuales ya se ha investigado previamente.*

– ¿Existe un plazo de realización?

– *No, lo que existe es un período de ayuda ministerial de tres años, pero repito que muchos de nosotros hemos trabajado desde hace años en estos fondos.*

– Ha nombrado usted a Agustín Bustamante, profesor de la Universidad

Autónoma de Madrid, con el que ha tenido una larga colaboración.

– Sí, han sido muchos años de colaboración.

– Ese engranaje de dos personas en tareas de investigación no es fácil de conseguir.

– No es fácil, pero cuando nos conocimos teníamos unos intereses muy comunes, y objetivos prácticamente análogos, y por eso colaboramos intensamente.

– Y con mucha producción.

– Fueron años de mucha producción, pero yo creo que eso es debido a que coincidió con las energías de

*esa colaboración se atenuó por el cambio de sesgo historiográfico, o por haber variado algo en los objetivos previstos, sin perjuicio de que muchos de ellos sigan siendo comunes. Eso ha hecho que se haya alterado ese ritmo de colaboración, pero nada más.*

– Me refería a esta dificultad de colaboración en el campo de la investigación, porque en estas mismas páginas el profesor Brown nos comentaba hace años que, en su caso, la colaboración con Elliot fue exclusivamente puntual y ceñida al libro *Un palacio para el Rey*, en el que

– Un episodio muy importante en su vida académica es su paso por la Universidad americana en 1989.

– Yo no puedo decir que haya dejado una huella notable en Harvard, pero desde luego para mí fue muy importante, superando esas dificultades de docencia y expresión propias de explicar y matizar cuestiones artísticas en una lengua que no es la propia. Pero lo más importante fue la experiencia que otorga un tipo de alumnado muy diferente al de la Universidad española. El alumno de Harvard es de un gran nivel y de una gran capacidad de estímulo para el



*la adolescencia y de la juventud, y esto te lleva a abrir caminos, a tratar temas nuevos o no tan nuevos, pero que consideras que no han sido tratados adecuadamente. Son momentos en que prácticamente te conviertes en un "workoholic", en un adicto al trabajo.*

– Nosotros recordamos el trabajo verdaderamente abrumador del tándem Bustamante-Marías con motivo del catálogo de la exposición *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, hacia 1985.

– Sí, incluso ese trabajo en colaboración se prolongó más años, hasta finales de los ochenta, con la catalogación de los dibujos del siglo XVI en la misma Biblioteca Nacional. Luego

Brown se ocupaba más o menos de los aspectos artísticos y John Elliot de los históricos, como presumiendo que este tipo de uniones son difíciles de extender y prolongar en el tiempo, lo cual las hace en tales casos más meritorias.

– Siempre depende de la mecánica de trabajo de una pareja, y desde luego desconozco la "cocina" de la producción de este excelente libro sobre el *Buen Retiro*, pero creo que cada caso es distinto, y cada caso tiene su propia "rebotica" de producción. En el caso nuestro, Bustamante y yo no nos limitábamos a sumar cosas hechas individualmente por cada uno, sino que "cocinábamos" simultáneamente a cuatro manos.

*profesor. Y junto a todo ello, es igualmente interesante el contacto con una forma universitaria tan diferente a la española. La vida universitaria americana es muy distinta a la que conocemos aquí, porque allá la actividad de un profesor despierta un extraordinario interés en toda la comunidad que le rodea, profesores y alumnos.*

– ¿Se refiere al trabajo un poco individualizado de la universidad española?

– Sí, me refiero a esas "torres de marfil" en las que prácticamente nos movemos en España. Y esto nos lleva a preservar demasiado nuestro trabajo, a no ser comunicativos, a cuidar excesivamente la in-

timidad laboral. Pero debo decir que este cambio no lo he experimentado sólo en Harvard, existe en general en toda la universidad de EE UU.

– ¿También lo ha notado en su estancia reciente en Washington?

– También; en efecto en el periodo 1994-1995 he sido becario "senior" en la National Gallery de Washington y he podido desarrollar, cumpliendo unos programas, una investigación, trabajando precisamente en un edificio diseñado por I.M. Pei, el conocido arquitecto chino-americano. Pues bien, ese clima de intercambio, ese volcarse en el trabajo propio y en el trabajo de los demás, esa manera de colaborar y de intervenir, rebasa los límites del quehacer de uno mismo y produce un enrique-

cimiento mutuo de experiencia docente. Ese intercambio continuo crea un clima intelectual extraordinariamente provechoso para toda la comunidad universitaria.

– La misma idea la hemos escuchado de labios de Tom Reese y de Antonio Bonet. Al parecer, en el Instituto californiano Paul Getty, el visitante o becario goza de todo tipo de facilidades y no tiene más "obligación" que acudir a una reunión diaria en torno a un café, "la pausa del café", con objeto de charlar con los colegas e intercambiar experiencias.

– En el Instituto de Investigación de Washington sucedía algo parecido, de manera que semanalmente se hacía una sobremesa en que el becario, fuera "senior" o "junior", expo-

nía sus ideas, sus trabajos, o cualquier tema de interés general. Pero yo no me refiero a estos intercambios periódicos, rituales, más o menos institucionalizados, que pueden surgir en organismos dedicados específicamente a la investigación. No es eso; yo me refiero a ese ambiente general de apertura que reina en toda la comunidad universitaria americana. Yo hablo de esa práctica general de comunicación, de discusión de temas que sobrepasan los límites de la propia docencia académica.

Es el mejor estímulo que puede recibir un profesor, y repito que esto no viene exclusivamente de otros colegas, sino también de los alumnos. No hay inconveniente en hablar sin el menor recelo de lo que uno hace o investiga en ese momento, porque el nivel deontológico preserva de toda posible mala o dudosa utilización de datos o de información. En definitiva, importa más lo que han podido "pensar" que lo que han podido "encontrar" sobre algún tema concreto. Pesa más la reflexión que el hallazgo, y eso hace más difícil la copia, el plagio, y es más difícil la reduplicación del pensamiento del otro.

En el campo nuestro de la Historia del Arte, cuando el trabajo se basa en la reflexión propia e individual sobre unos determinados materiales, es mucho más complicado entrar en ese ámbito de suspicacias sobre utilidades fraudulentas de los conocimientos ajenos que tanto daña la comunicación.

– Poca gente sabe que su estancia en Harvard coincidió con la de otro profesor español que dirigía allí la Escuela de Arquitectura.

– Sí, Rafael Moneo, que en los años 1989-1990 estaba cerrando su periodo como director de aquella Escuela. Yo mantuve una estrecha relación con él, con su mujer Belén Feduchi, y sus hijas. Pero aparte de la relación personal y familiar con Moneo, también fue muy notable el contacto con otros profesores de la Gund Hall, que es como coloquialmente se conoce a la institución, aunque el nombre oficial sea "Graduate School of Design".

– Allí mismo es donde usted trabajaba como profesor de Historia del Arte.

– Sí. El Departamento de Historia del Arte de Harvard se creó vinculado al Museo, en la medida en que po-



día llevarse a cabo una enseñanza artística junto a los propios objetos artísticos del Museo. Se podían manejar los dibujos directamente, estudiar directamente sobre las colecciones.

Pero el Departamento tiene a su vez un nombre más familiar, que es el de Arthur M. Sackler, con el que casi todo el mundo lo conoce.

– Esto de estudiar y trabajar sobre la propia colección recuerda un poco los cursos anuales de El Prado.

– Efectivamente, pero más que estos cursos anuales, lo más parecido serían los cursos de doctorado que se dieron en el propio Museo del Prado. Fue con motivo de la partida de Pérez Sánchez, y con el claro objeto de que alumnos y profesores universitarios no perdiéramos el contacto con él ni con la institución del Prado. Es evidente que el grupo de doctorandos o de alumnos, en estos casos, debe ser reducido, porque los profesores y conservadores del Prado tampoco disponen de mucho tiempo para estos cursos, pero la experiencia, parecida a la de Harvard, ha sido muy fructífera.

– La actividad más propia o más sustancial de un profesor universitario como usted es la docencia propiamente dicha. Pero existen otras actividades paralelas como la investigación, las publicaciones, el formar parte de comités científicos de determinadas exposiciones, los ciclos de conferencias, en fin, un cúmulo de labores que acompañan a la prin-



cipal. ¿En cuál de ellas se siente usted más a gusto?

– Yo no podría hacer una división ni una valoración en porcentajes de todos estos cometidos, sin duda necesarios, pero desde luego no concibo una docencia sin investigación. Uno de los fines de la docencia es provocar la curiosidad en el alumno, pero esto sólo es posible cuando a su vez el profesor tiene una curiosidad, por lo que esta relación de intereses debe ser recíproca, pues de lo contrario el profesor se convierte, respecto del alumno, en un mero transmisor de una producción ajena. Por ello creo que la actividad investigadora es imprescindible, pero

su transmisión no debe reducirse al ámbito del alumnado. Si antes hablábamos de cuán necesario es el intercambio de conocimientos y experiencias en la comunidad científica y universitaria, se entenderá que las publicaciones o las asistencias a congresos y simposios no son sino una parte de ese intercambio de ideas, de ese dar a conocer la propia producción y conocer la de los demás.

– Aunque establecer preferencias es siempre complicado, y moviéndonos dentro del siglo XVI, del “largo siglo XVI”, ha trabajado usted con facilidad en diferentes campos, como el dibujo, la arquitectura o la pintura, por citar sólo los tres más señalados.

– Es que todo forma parte de lo mismo. En la Historia del Arte se ha ido siempre a una excesiva compartimentación de disciplinas, de forma que un especialista en pintura puede entrar un poco en el campo figurativo de la escultura pero no va a tocar la arquitectura, porque cree que se sale de su campo o que esa parcela debe quedar reservada a los arquitectos. Esa compartimentación también existe desde el punto de vista cronológico, de forma que hay un gótico, un barroco o un renacimiento, lo cual supone otra fragmentación, que complica cuando se estudian estos temas por siglos o por mitades o tercios de siglos.

Yo siempre pensé, desde que empecé a investigar, que esto no podría ser así, que las cosas no eran tan simples y que había pintores que tam-



bién esculpían, y que había arquitectos que pintaban, y que muchos pintores se metían a arquitectos. Por eso he intentado dar una visión, no diré total, pero sí nueva de estos problemas, recuperando las condiciones históricas del pasado en que se producían estas obras dentro de una comunidad de objetivos y de intereses.

En definitiva, este es un camino que aprendí de Pérez Sánchez, que ha sido uno de los profesores más importantes que he tenido a lo largo de toda mi carrera.

— ¿Se considera usted discípulo de don Alfonso Pérez Sánchez?

— Discípulo infiel de Pérez Sánchez. Yo he aprendido muchas cosas con él, pero no es un hombre dedicado primordialmente a la arquitectura. He tenido más maestros, algunos a través del papel, de lecturas, y otros a través de contactos epistolares o personales.

— ¿Quiénes?

— Por ejemplo, Giulio Carlo Argan, cuando fui becario en Roma. He sido también un ferviente lector de Panofsky, y del propio Pevsner, con quien mantuve una relación epistolar prolongada hasta su muerte, aunque no llegué a conocerlo personalmente. De esto hace ya más de quince años.

— De los españoles hemos hablado de Pérez Sánchez, aunque él nos confesó hace apenas tres años, quizá en un gesto de modestia, que no tenía discípulos, al menos de momento.

— La relación discipular yo creo que la deciden los discípulos, no el maestro, cuya posición puede ser activa, pero no define la relación, que en definitiva es una elección por parte del personaje más joven. Yo pienso que mi relación con Pérez Sánchez es en cierto modo "infidel", como dije antes, es decir no discipular al ciento por ciento.

— ¿Infidel en qué sentido?

— En el sentido de que no he seguido exclusivamente el método que él ha practicado. Yo me he ocupado de campos diferentes de la pintura italiana o del dibujo figurativo.

— Hablar con un Marías exige, casi por obligación, una referencia familiar. Y no lo digo solamente por su padre don Julián, sino por todos sus hermanos, de manera que en campos como la Música, la Crítica, la Literatura, el mundo del Arte, por no hablar del atractivo polie-

dro de la producción paterna, la familia Marías tiene una presencia en la vida cultural española que no tiene precedente en lo que va de siglo, o al menos yo no lo sé encontrar.

— Una de las cosas más importantes que hemos adquirido en el seno de la familia es el valor de la independencia, de saber ser independiente. Pero este hecho que comenta usted no es, desde luego, un algo buscado, ni tiene nada de tribu familiar, ni cabe pensar que cubra un frente amplio por la ocupación de esos espacios culturales. Algunas veces hemos reflexionado sobre ello y es algo que es así, y nada más, y que se ha producido, eso sí, desde la independencia.

— Yo no hablo de ello como un resultado buscado previamente, no. Me refería al hecho de que ha tenido que existir una plataforma familiar muy rica para que estas presencias culturales se produzcan.

— La hija de don Manuel.

— Exactamente. Elena daba clases en el Colegio Estudio al que yo asistía y creo que allí nació mi verdadero interés. Elena era amiga de mis padres, y en mi casa teníamos siempre la oportunidad no sólo de oír, sino de intervenir en conversaciones con personas mayores dentro de un clima de confianza enorme, lo cual podía ser si se quiere inusual, pero muy enriquecedor.

Y el segundo episodio notable, ya en época universitaria, en el contacto con Pérez Sánchez, de manera que éstas podrían ser las claves de mi inclinación hacia la Historia del Arte, y hacia la enseñanza universitaria.

— A pesar de que muchos, por ignorancia, puedan opinar lo contrario, parece que la vida de profesor universitario no es una vida fácil ni regalada.

— Existen casos especiales como el de los burócratas de la enseñanza que

**“La relación discipular yo creo que la deciden los discípulos, no el maestro, cuya posición puede ser activa, pero no define la relación, que en definitiva es una elección por parte del personaje más joven”**

— Evidentemente los hermanos hemos tenido unas experiencias comunes a lo largo de muchos años sobre la base del ejemplo de mis padres. Pero insisto en esa base de independencia, y desde luego no tenemos ni una estrategia común ni un interés específico en controlarnos los unos a los otros. Quiero decir que no ha habido conciencia de grupo, y mucho menos de grupo de presión, ni ha habido un reparto de actividades como alguien pudiera pensar.

— ¿Cuándo empezó su inclinación por el mundo del Arte?

— Pues creo que no fue en la niñez cuando iba con mis padres de la mano al Museo del Prado. Entonces podía yo tener un cierto interés pero no excesivo. Creo que la afición fuerte nació en la adolescencia, cuando tuve de maestra a Elena Gómez Moreno.

imparten clases como el que pone sellos de caucho, pero efectivamente la vida del profesor universitario ha de ser una vida de cierta tensión permanente, en la que no sólo hay que impartir clases, sino investigar, publicar, relacionarse, leer, y todo ello con un horario de clases que a lo mejor es reducido, y esto es lo que puede inducir a error, porque el trabajo de investigación puede desbordar cualquier horario de los considerados normales.

Las lecturas, por ejemplo, tan necesarias, consumen muchísimo tiempo, y no me refiero sólo a las lecturas directamente relacionadas con una clase específica o una conferencia. Hablo de ese fondo genérico de lecturas que es necesario hacer constantemente para mantenerse al día, y hay otro aspecto de la actividad profesio-

ral del que se habla poco, y es el "stress" y el desgaste que comporta una clase, porque dar una clase o dictar una conferencia es en definitiva una actuación o representación ante un determinado público, y esto consume también muchas energías.

- Todo esto hay que hacerlo compatible y en su caso con la propia jefatura de Departamento en la Universidad Autónoma.

- Es que forma parte de la misma actividad. Como hemos comentado antes, docencia e investigación han de ir unidas. La jefatura de Departamento es una tarea bastante ingrata, porque no sólo hay que ocuparse de cuestiones académicas propiamente dichas, sino de otras labores administrativas y organizativas a las que hay que dedicar una gran cantidad de tiempo.

- ¿En qué trabajo de investigación se ocupa ahora usted?

- Estoy intentando retomar algunos trabajos inacabados, como por ejemplo el que estaba haciendo en Washington con el historiador Richard L. Kagan, ampliando investigaciones previas sobre la producción de Anton van den Wyngaerde; y también tengo abiertos otros frentes cuya lista sería larga de enumerar.

- Siempre sobre temas del renacimiento.

- Sí, pero renacimiento entendido en un sector muy amplio, muy largo en el tiempo.

- "El largo siglo XVI".

- Esto es una especie de etiqueta que me han puesto, o que nos ponen a los historiadores y a los profesores, pero lo cierto es que las investigaciones

que me son más caras son las que se refieren al renacimiento, siglo XVI, y no hay quien entienda este fenómeno, al menos en España, sin la presencia del siglo XV, con consecuencias estéticas que se adentran hasta el siglo XVIII.

- Ese sentido de análisis muy amplio y muy global se aprecia en casi todos sus escritos, tanto si se trata de patios toledanos como de piezas de la colección Thyssen en el Monasterio de Pedralbes, o notas del Greco a las "Vidas" de Vasari, por citar sólo unos ejemplos. Quiero decir que en sus análisis se percibe una intención generalizadora, en la que se trata de integrar la parte en el todo, la pieza en el sistema y el sistema en un marco a su vez más amplio.

- La historiología española es un poco producto de los Museos, y tiende a interesarse por las obras de arte como objetos de la vida contemporánea, y no tiende a insertarlos en las condiciones históricas en las que fueron creadas, ignorando unos usos y unas funciones que han sido sustituidas o perdidas ante el mero valor estético y formal. Ante esta situación yo he intentado hacer eso, precisamente, tanto con un edificio como con una escultura o un cuadro: situarlo en el momento en que ve la luz y analizarlo en virtud de las funciones que en ese momento debe cumplir. El fin de la pintura religiosa española en el XVI no es tanto el ser admirada como obra de arte, cuanto el servir de reclamo y provocar la devoción del espectador.

- Eso es muy filipense.

- Claro, es que Felipe II es un hombre de su época que reacciona ante determinadas imágenes con criterios muy diferentes en cada caso, según los géneros. Felipe II sabe muy bien que existe todo un marco de relaciones muy amplio entre el objeto de arte y el espectador. En este aspecto yo trato de reconstruir la experiencia del espectador en cada época histórica, yo trato de "historizar" la percepción de las formas reconstruyendo todo su contexto, todo el entramado que existía entre las imágenes y las personas que las contemplaban.

Es decir, los hombres que han creado y que han utilizado las obras de arte en el pasado no son los mismos que las contemplan y las usan hoy en día. Por ello hay que tener una vi-



sión un poco antropológica del Arte para darse cuenta de que los vocabularios, las funciones y las condiciones de cada época son distintas, y por eso los productos humanos pueden tener muy diferentes significados.

- Este concepto que usted explica parece muy moderno. Quiero decir que no cabe pensar que se hubiera razonado de esta manera en el siglo XIX.

- No, porque hasta cierto punto todo es histórico, y este razonamiento quizá tuviera su particular interpretación en las coordenadas del siglo XIX, mediante un interés muy inclinado a la catalogación o al conocimiento muy "positivista" de la obra de arte y de sus autores, y eso da cierto sesgo a su propia disciplina, de

manera que todos somos hijos del pasado. Otra cosa es que actualmente se tienda al estudio del Arte en una contextualización mucho más compleja del hecho artístico. No podemos perder de vista que los objetos artísticos no están caídos del cielo sino que responden a intereses diversos y requieren nuevos instrumentos de análisis. Pues bien, mi interés y mi mayor curiosidad responde a la reconstrucción de esos complejos entramados estéticos y mentales que en cada momento van determinando la creación artística.

- Todas estas consideraciones yo creo que giran en torno a la raíz antropológica que tiene el Arte en general, y son ideas que hemos oído tanto a un especialista en arte

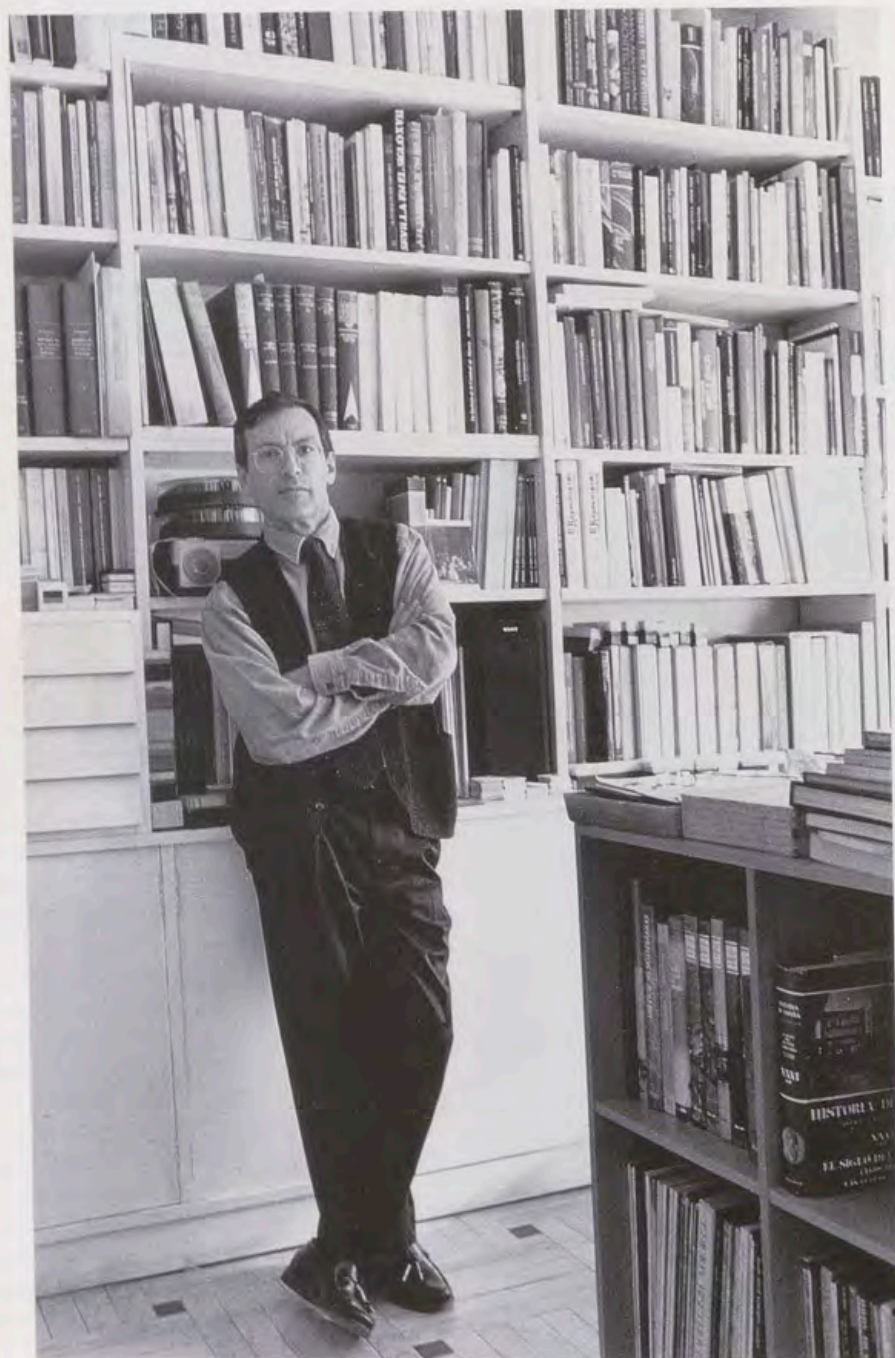
pre-colombino, el profesor Alcina, como a un especialista en arte hispánico del XVI como es Kubler, recientemente fallecido. Quiero decir que es un método muy genérico.

- El punto de vista antropológico se aplica a la Historia del Arte en dos campos fundamentalmente: el de las culturas que carecen de tradición y que son lejanas en el tiempo y lejanas en el espacio, y en segundo lugar en aquellos campos del arte popular, donde el método antropológico puede ser muy útil ante la falta de documentación y de otros testimonios escritos. Pero esta visión se puede y se debe aplicar también a otras culturas como las denominadas "semi-ajenas", que no están tan alejadas en el tiempo ni responden a ámbitos exóticos respecto del nuestro. Es lo que se conoce en el mundo anglosajón como las "half-alien cultures", aunque el término puede ser muy extenso.

Incluso para analizar la cultura propia hay que hacer un esfuerzo mental, cultural y filológico en ocasiones, porque con un salto de dos siglos las pautas de comportamiento o el significado de las propias palabras puede ser muy diferente. Cualquiera que trabaje sobre el cuadro de "Las Meninas", denominado oficialmente "retrato de familia", advertirá que la voz "familia" en el XVII se aproximaba más a lo que hoy pudiera significar "parentela". Por lo cual esa familia, esa parentela incluye a los personajes de la servidumbre, desbordando el mero nexo de consanguinidad. En toda la correspondencia de Felipe IV con Sor María Agreda, por ejemplo, se advierten muchos casos de este tipo, en lo que el significado de las palabras puede inducir a error. Felipe IV utilizaba las voces "trinca" y "cuatrinca", que si no se entienden cabalmente confunden al lector.

- ¿Qué significan esas voces?

- "Trinca" significa terceto o trío y "cuatrinca" cuarteto, que en términos coloquiales significa la mujer, Mariana de Austria y dos hijas del primer matrimonio, y "cuatrinca" es la Reina, las dos hijas y el nuevo miembro de la familia que es Felipe Próspero. La importancia de saber interpretar bien un texto desde el punto de vista filológico y semántico es impedir que se pierdan los numerosos matices que siempre hay en los documentos históricos.



# Notas y Documentos

## DESCUBRIMIENTO DE LA FECHA DE FINALIZACIÓN DEL GABINETE DE PORCELANA DEL PALACIO REAL DE MADRID.

La fecha de finalización del Gabinete o Sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid fue la de 17 de agosto de 1771, según consta en un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, inédito hasta la fecha, que damos a conocer y transcribimos textualmente dada su importancia<sup>1</sup>. Viene a completar la historia de la Real Fábrica del Buen Retiro, tema de mi tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1984<sup>2</sup>.

En el documento, firmado en San Ildefonso el 28 de agosto de 1771, escrito por Miguel de Muzquiz y dirigido al Marqués de Zambrano, se lee lo siguiente: "Los últimos gastos hechos para construir la armazón de madera y Bóveda del Gabinete de Porcelana que acaba de colocarse en el Quarto del Rey en el Palacio de Madrid han ascendido a quatro mil ochocientos dos res. (reales) de vellón desde 31 de Marzo de este año hasta 17 del corriente mes en que se concluyó dicha obra y la de algunos otros adornos del mismo gabinete costeados con la expresada cantidad de que ha presentado relación Don Juan Tomás Bonicelli y habiéndose servido Su Majestad aprobarla, manda que en la forma acostumbrada se les satisfagan mil ochocientos y dos reales de vellón que en ella resultan de alcance a su favor respecto de que los otros tres mil los recibió a buena cuenta en virtud de real orden del citado día 31 de marzo y de la de S.M. lo participo a V.S. para su inteligencia y cumplimiento en la parte que le toca: Dios guarde a V.S. muchos años".

La fecha de inicio de este Gabinete de Porcelana no está señalada con la misma claridad que la finalización en ningún documento consultado. Ya en mi Tesis Doctoral apunté que la Sala pudiera haber sido proyectada por José Gricci, alrededor de 1765<sup>3</sup>, sin embargo, la referencia documental de fecha más antigua encontrada hasta ahora está en una Orden de Tesorería General de 6 de junio de 1766, en la que consta que desde el 4 de mayo de 1766 hasta enero del año siguiente se han gastado 22.367 reales y 100 maravedies de vellón, "en la construcción de la armazón de madera de un Gabinete de Porcelana que se ha de colocar en el Palacio Nuevo de Madrid"<sup>4</sup>. Mientras no se halle ningún documento que especifique la fecha del inicio de la obra de la misma forma que la de finalización, se podría pensar que el Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Madrid pudo co-

menzarse en el año 1766, y posiblemente en el mes de mayo, al año siguiente de concluirse el del Palacio Real de Aranjuez.

La fecha de finalización queda clara por la referencia documental, que tuvo lugar el 17 de agosto de 1771, según he señalado al comienzo, y que corresponde ya a la época de Carlos Schepers en la dirección de Real Manufactura (1770-1783).

Esta aportación viene a completar el estudio que sobre la Sala del Palacio Real de Madrid (1766 ?- 17 agosto 1771) y la del Palacio Real de Aranjuez (1760-1765) ya realicé en mi Tesis Doctoral.

M<sup>o</sup> Jesús Sánchez Beltrán

## NOTAS

1 Archivo Histórico Nacional de Madrid. Ministerio de Hacienda. Libro 6714, folio 70.

2 SÁNCHEZ BELTRÁN, M<sup>o</sup> J.: *La porcelana del Buen Retiro de Madrid*, Universidad Complutense de Madrid, 1984. Dirigida por don José María de Azcárate y calificada de sobresaliente cum laude. Dos volúmenes de texto. Tres volúmenes de fotografías.

Fue publicada en facsímil por el Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid en 1987. Dos volúmenes de texto. 1241 páginas.

3 SÁNCHEZ BELTRÁN, M<sup>o</sup> J.: *La porcelana del Buen Retiro...* Tesis doctoral, publicada en, 1987, pág. 877.

4 Archivo Histórico Nacional, Ministerio de Hacienda, libro 6705, julio 70.



# Crónica Cultural

## ENTREGA DEL V "PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA" EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Su Majestad la Reina hizo entrega del V "Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana" al escritor Ángel González, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El Premio, que preside Su Majestad la Reina, está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, al amparo del convenio de colaboración cultural firmado por ambas instituciones.

El fallo del V "Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana" se dio a conocer en el mes de junio, tras la reunión del jurado, en el que se encontraban Manuel Gómez de Pablos, Ignacio Berdugo Gómez de la Torre, Fernando Lázaro Carreter, José Hierro, Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, José Saramago, Darío Villanueva, Ignacio Chaves Cuevas, José Manuel Caballero Bonald, Adolfo Bioy Casares, Francisco Brines Braño, Miguel García Posada, José Miguel Santiago Castelo, Isabel Criado Miguel y Manuel María Pérez López.

La obra de Ángel González fue escogida entre las 75 candidaturas presentadas por las Acade-

mias de la Lengua, Universidades y otras instituciones de 23 países iberoamericanos.

Tras unas palabras de agradecimiento, Ángel González señaló: "La importancia del Premio Reina Sofía es la consecuencia natural de la riqueza y la calidad de la materia que el Jurado del Premio considera. Y su prestigio, avalado en principio por el prestigio del nombre que le da título, lo confirma la indiscutible categoría de los poetas antes que yo premiados: Gonzalo Rojas, João Cabral do Melo Neto, José Hierro y Claudio Rodríguez se cuentan entre los poetas que yo más admiro".

Ángel González nació en Oviedo en 1925. Compartió lecturas con Paco Ignacio Taibo, su hermano Amaro, Manolo Lombardero y Benigno Corral. Los grandes novelistas rusos, así como Rubén Darío, Valle Inclán, Unamuno, y Juan Ramón Jiménez se convirtieron en maestros y compañeros suyos para "defenderse con la imaginación de la evidencia".

En 1944 enfermó de tuberculosis y tuvo que trasladarse a Páramo de Sil, en la montaña leonesa. En esta etapa dedica mucho tiempo a la lectura de autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Rubén Darío, Gerardo Diego y Federico García Lorca, entre otros.

Cursó por libre estudios de Derecho y Magiste-

rio, profesión que ejerció en otra aldea leonesa. A finales de los años cuarenta regresa a Oviedo, donde se convierte en crítico musical de *La Voz de Asturias*, y consigue el título de periodista. Ingresó como funcionario en la Administración del Estado y desarrolló trabajos de corrector de estilo en una editorial de Barcelona.

En 1972 dejó su puesto como funcionario de Obras Públicas, para viajar por los Estados Unidos de América. Comenzó a trabajar como profesor de literatura contemporánea en la Universidad de Albuquerque (Nuevo México). En 1956 presenta al premio Adonais un libro de poemas titulado *Áspero mundo*, en el que se refleja su visión desesperada de la realidad, su distanciamiento irónico de las cosas, su concepto del oficio poético como tarea colectiva y su recurso al amor como tabla de salvación.

Ángel González auna en su obra la profundidad lírica con el compromiso ideológico y social, y muestra una gran obsesión por el paso del tiempo. Ha recibido, entre otros, los siguientes galardones: "Príncipe de Asturias de las Letras" (1988), "Antonio Machado" (1962) y "Ángel María de Lera" (1989). En este año ha sido elegido académico de la Española.



# Crónica Cultural



Previamente al acto de entrega del Premio se presentó el Cuarteto de Instrumentos de Arco, construido entre 1990 y 1992 por los maestros violeros Andreu Fiol y Saulo Dantas-Barreto, y ofrecido al Patrimonio Nacional en homenaje a Su Majestad la Reina. Cada uno de los cuatro instrumentos lleva incrustados dos escudos de la Casa Real Española en oro y esmalte fino. El barniz empleado es de color rojo fuego dorado transparente.

El grupo "Nuovo Quartetto Italiano" interpretó en la Real Capilla "Variaciones sobre un tema de Mompou", de Manuel Castillo; "Cuarteto op. 6 n° 1", de Boccherini; y "Cuarteto n° 1", de Villa-Lobos.

## PRESENTACIÓN DE LA OBRA ANTOLÓGICA DE ÁNGEL GONZÁLEZ, *LUZ, O FUEGO, O VIDA*

El Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca organizaron un acto-coloquio, en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid, para presentar la obra antológica de Ángel González, poeta galardonado con el Premio "Reina Sofía de Poesía Iberoamericana" en su quinta edición.

El Premio, está dotado con seis millones de pesetas, unas Jornadas dedicadas al estudio de su obra, un diploma acreditativo y la edición antológica de poemas del autor. El objetivo del galardón es premiar el conjunto de la obra de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio común a Iberoamérica y España.

Presidieron el acto: Manuel Gómez de Pablos, presidente del Patrimonio Nacional, e Ignacio Berdugo Gómez de la Torre, rector de la Universidad de Salamanca. Intervinieron además Víctor García de la Concha, Luis García Montero y Ángel González.

La recopilación de poemas la ha realizado el propio autor, y la edición, Víctor García de la Concha. Bajo el título *Luz, o fuego, o vida* se recogen poesías como "Ancha para el dolor", "Final", "Cumpleaños", "Para que yo me llame Ángel González", "Me falta una palabra", "Discurso a los jóvenes", "Nota necrológica", "Lecciones de buen amor", "A veces", "Diálogo con uno mismo", "A la poesía", "Meriendo algunas tardes", "Hoy", "Calambur", y "A veces, en octubre, es lo que pasa". También aparecen publicados por primera vez en libro poemas inéditos de Ángel González, con reproducciones manuscritas.

En el mes de mayo del año próximo se celebrarán las Jornadas sobre la obra de este poeta, en la Universidad de Salamanca.



# Crónica Cultural

## PRESENTACIÓN DEL "INVENTARIO DE BIENES MUEBLES HISTÓRICO- ARTÍSTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL"

El presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, presentó en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid el Inventario de Bienes Muebles Históricos de este Organismo, aprobado por primera vez por el Consejo de Ministros.

A la elaboración de este Inventario se han dedicado seis años, dada la riqueza, complejidad y dispersión de las obras de arte de las Colecciones Reales. Ha sido un trabajo de gran utilidad científica, que permite reunir, por primera vez en soporte informático, con apoyo de imágenes digitalizadas, la totalidad de bienes muebles susceptibles de consideración artística o histórica, del antiguo Patrimonio de la Corona.

Los objetos inventariados han sido 151.922 y corresponden a treinta y ocho Colecciones Reales. La pieza de mayor antigüedad que se con-

serva es un "hacha de talón" del año 1000 a.C., que se encuentra en el Palacio de Riofrío. La de mayor tamaño es el mural de la "Batalla de la Higuera", de Granello y Castello, en la Sala de Batallas de El Escorial; y la más pequeña es una obra siria del siglo VII, que sólo mide 2 x 1,5 centímetros.

Las Colecciones Reales cuentan con bienes que en estudios posteriores pueden ser incorporados o desestimados en función del Inventario de Bienes Muebles. Como ejemplo de bienes revisables están los materiales y utensilios de cocina de épocas bastante recientes, o telas que alcancen un valor singular y sean incorporables, por tanto, al Inventario.

Cada uno de los objetos se ha reseñado de acuerdo con tres modelos de fichas: el denominado "completo", que contiene 119 campos con capacidad para 86.290 caracteres, lo que supone una amplia información; el modelo "libro", que es la forma más utilizada y que facilita, aparte de los datos administrativos y referencias a numeración, colección, etc., los correspondientes a descripción, autoría, época, técnicas y materiales empleados, estado de

conservación, localización en imágenes, etc.; y el formato "reducido o Moya", que sólo contiene el número de inventario, colección, época, dimensiones, tipo de objeto, título y materia, valoración y situación.

## "VII CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL"

Patrimonio Nacional ha convocado el VII Concurso de Pintura Infantil, dirigido a los alumnos de sexto, séptimo y octavo de E.G.B., o equivalente de la E.S.O., en el que podrán participar todos los Colegios de Madrid capital y Reales Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial y San Idelfonso.

Los temas del Concurso serán los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional, abiertos al público en los citados Reales Sitios. Cada concursante podrá participar con una sola obra, que será especialmente realizada para este Concurso, con técnica de libre elección.





## CICLO DE CONFERENCIAS "LA CORONA Y LA CULTURA"

En los Salones Génova del Palacio Real de Madrid se ha celebrado el ciclo de conferencias "La Corona y la Cultura" (I. El Patronato Regio), dedicado al mecenazgo que ha ejercido la Corona en el mundo de la cultura, por medio de diferentes instituciones dedicadas a la educación, la investigación y la ciencia.

Feliciano Barrios, doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid, habló sobre "El Patronato Regio". José Luis Peset, doctor en Medicina y Cirugía, y licenciado en Geografía e Historia, pronunció la segunda conferencia del Ciclo, titulada: "Colegios Mayores y Universidades".

Miguel Artola, doctor en Historia por la Universidad Complutense y catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid, disertó sobre "Academias y Sociedades Científicas". Por último, Gonzalo Anes, doctor en Ciencias Económicas y Catedrático de Historia Contemporánea en Instituciones Económicas, de la Universidad Complutense de Madrid, basó su conferencia en "Las Sociedades de Amigos del País".

## ENTREGA DE PREMIOS DEL "VII CAMPEONATO DE TENIS PATRIMONIO NACIONAL PARA CENTROS ESCOLARES"

El secretario general del Patrimonio Nacional, José Carlos Rubio García, y el vicepresidente de la Federación de Tenis de Madrid, José Luis Gómez de la Vega, entregaron los trofeos y premios del "VII Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares", en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.

El Campeonato de Tenis Patrimonio Nacional para Centros Escolares es la única prueba de este tipo que se celebra en España. La competición, que agrupa a alumnos de la E.S.O. y de B.U.P., se juega por eliminatorias, en las que se disputan seis partidos individuales, cuatro masculinos y dos femeninos. En caso de empate un partido de dobles sirve para decidir quién es el equipo ganador.

El equipo del Colegio San Pablo CEU se proclamó campeón al vencer en la final al S.E.K. El Castillo "A" por 6 victorias a cero.

En esta edición han participado los Colegios Alameda, Santo Ángel, Liceo Anglo-Español, San Estanislao de Kostka "El Castillo", San Estanislao de Kostka "Ciudalcampo", St. Anne's, San Pablo CEU, y los Institutos Villa de Vallecas, Palomeras de Vallecas y Fuenlabrada VI.

## "MÚSICA DE LOS SIGLOS DE ORO"

Patrimonio Nacional ha colaborado con la Fundación Caja de Madrid en el ciclo "Música de los Siglos de Oro", con el que se pretende difundir el patrimonio musical español mediante su interpretación en aquellos espacios para los que fue concebido.

La recuperación de obras y compositores del Siglo de Oro se lleva a cabo con la colección discográfica "Los Siglos de Oro" y diversos proyectos de compilación y estudio de la música de las Capillas de los Reales Monasterios de la Encarnación y las Descalzas Reales de Madrid.

Dentro de este Ciclo, la "Capella de Ministrers", bajo la dirección de Carles Magraner, ofreció en el Monasterio de la Encarnación obras de Matías Navarro, Roque Ceruti, Juan Cabanilles y De Orejón y Aparicio, entre otras.

El grupo "Música Ficta", dirigido por Raúl Millavibarrena, interpretó las "Lamentaciones de Jeremías", de Tomás Luis de Victoria, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

## "MÚSICA EN NAVIDAD"

El Patrimonio Nacional ha organizado la XI edición del ciclo "Música en Navidad", para el que se programaron conciertos en la Capilla del Palacio Real de Madrid, Basílica del Real Monas-



# Crónica Cultural



terio de San Lorenzo de El Escorial y Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

La Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, bajo la dirección de Oscar Gershenohn, ofreció un concierto de villancicos en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con obras de los siglos XVIII y XIX, como "Dilata el Orbe", de José de Nebra; "Alerta, alerta compañeros", de José Lidón; y "Herodes enfurecido", de Antonio Ugena.

En la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se celebraron dos conciertos en colaboración con la Comunidad de Padres Agustinos. El primero, compuesto de cuatro partes, con temas navideños tradicionales y populares. La Coral "St. Michael's" presentó su versión de las canciones de distintas comunidades y países, típicas de estas fiestas.

El Orfeón de Castilla ofreció obras de carácter religioso de diferentes estilos, y el maestro Vega, al órgano, composiciones de Guiridi y Aquin. Por último, ambas Corales, en una actuación conjunta, interpretaron "Adeste fideles", "El Niño perdido" y "Noche de paz".

En el segundo concierto, que tuvo lugar en la "Iglesia Vieja" del Real Monasterio, intervino la Escolanía del Real Monasterio, con María Rosa Calvo Manzano, al arpa.

Por otra parte, el conjunto de música antigua *Brizia*, dirigido por José Luis Zamanillo, deleitó al público, en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, con un espléndido concierto titulado "Cantos del Renacimiento para la Navidad", con obras famosas del Cancionero de Palacio, Cancionero de la Colombina y Cancionero de Upsala.

## CONCIERTO DE ÓRGANO EN LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE MADRID

El organista Christian Brembreck ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con obras de maestros de Reales Capillas y Catedrales de Europa: "Diferencias sobre el canto llano del caballero", de A. Cabezón; "Tiento de medio registro de bajo", de Sebastián Aguilera de Heredia; "Pavana Hispánica", de Pieterseon Sweelinck; "Fantasía y fuga BWV 551", de Johann Sebastian Bach; y "Sonata para órgano", de Luigi Cherubini, entre otras.

### IN MEMORIAM

El día 18 de noviembre de 1996 falleció en Madrid, a los 91 años de edad, don Fernando Fuertes de Villavicencio. Nacido en Trubia (Asturias) el 8 de enero de 1905, ingresó en la Academia de Intendencia del Ejército en 1920, y en su carrera militar alcanzó el generalato en 1967. Diecinueve años antes fue nombrado Segundo Jefe e Intendente General de la Casa Civil de Franco, y en 1974 ocupó la Jefatura de dicha Casa.

El 17 de diciembre de 1975 fue nombrado Intendente General de la Casa de S.M. El Rey, cargo que desempeñó hasta febrero de 1980. Poseía las grandes Cruces de la Orden del Mérito Civil, de Isabel la Católica, de San Hermenegildo, del Mérito Naval y de Alfonso X el Sabio.

Su relación con el Patrimonio Nacional fue larga y fecunda desde 1963, año en que se le nombró Consejero Delegado-Gerente de nuestro Organismo, hasta 1981. En estos dieciocho años destaca la apertura al público de los Conventos de las Descalzas y Encarnación de Madrid, los Museos de Trajes de Corte y Falúas Reales en Aranjuez, los de Caza y Alfonsino en Riofrío, y los de Farmacia y Carruajes en el Palacio Real de Madrid; así como las restauraciones en los Palacios Reales de Madrid y La Almodaina; tuvo lugar la conmemoración del IV Centenario de El Escorial; se promocionaron centenares de viviendas de Protección Oficial para los empleados de nuestro Organismo; y se crearon los complejos deportivos a lo largo del río Manzanares, camino de El Pardo.

Pero desde estas páginas no podemos terminar esta apretada semblanza sin recordar su labor editorial. Fuertes de Villavicencio fue el fundador de la Editorial Patrimonio Nacional, que tiene en su haber centenares de publicaciones de carácter histórico-artístico, así como creador y primer director de esta revista "Reales Sitios", hace 34 años.

Descanse en Paz



**EMERSA**



**El Cristal de los Reyes  
El Rey de los Cristales**

**EMERSA**

**EXPANSIÓN MERCANTIL, S.A.**

**IMPORTADOR Y DISTRIBUIDOR PARA ESPAÑA**

Avda. Tenerife, 24 - 28709 San Sebastián de los Reyes - MADRID - Tel.: (91) 653 91 88 - Fax. (91) 653 99 65

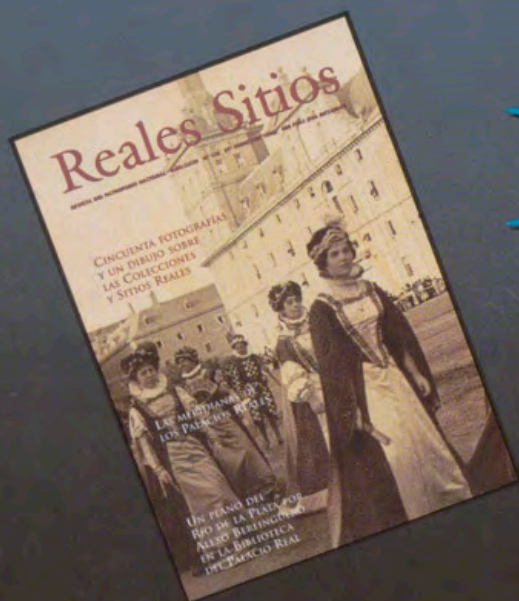
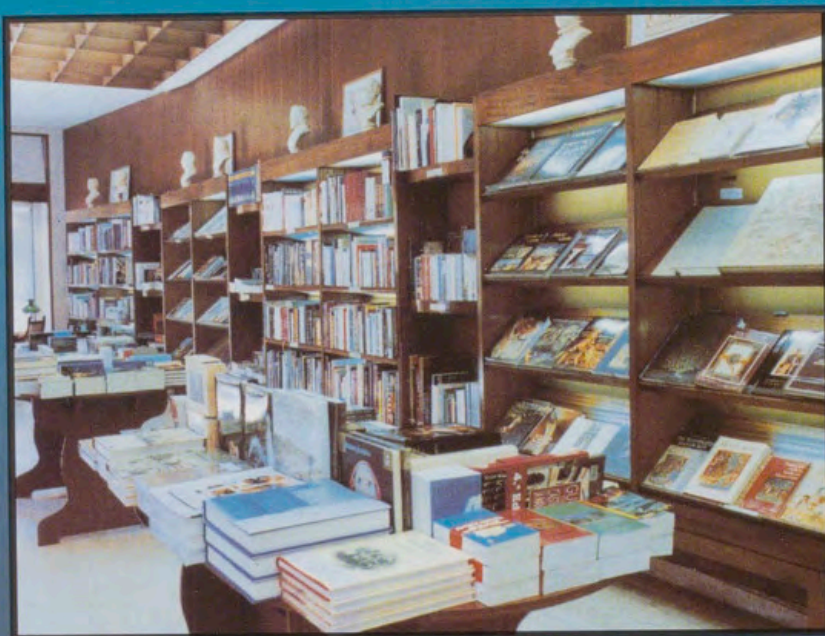
# Librería del Patrimonio Nacional

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN:

- Arte • Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles • Ediciones especiales

HORARIO DE ATENCIÓN AL PÚBLICO:  
10 a 13,30 y 17 a 20,00 horas. Lunes a viernes

LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL  
Plaza de Oriente, 6. 28013 Madrid  
Teléfono: (91) 541 80 37  
Fax: (91) 559 76 97



## Reales Sitios

“La mejor forma de conocer el legado histórico-artístico que nuestros monarcas han ido acumulando en los Palacios y Monasterios”.

### Suscripción a REALES SITIOS

- CONTRA REEMBOLSO  
 DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_ Tfno.: \_\_\_\_\_

C. Postal: \_\_\_\_\_ Localidad/País: \_\_\_\_\_

### DATOS BANCARIOS

Banco: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_

Sucursal: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

Núm. Cuenta: \_\_\_\_\_

REG. EMB Nº 1020

**RIOJA**  
*Denominación de Origen Calificada*



**VIÑA POMAL**  
*Reserva 1991*

75 cl e

12% Vol.

EMBOTTLED EN LA PROPIEDAD

**BODEGAS BILBAINAS**  
HARO · RIOJA ALTA · ESPAÑA



**HARO. Un viñedo y un vino. VIÑA POMAL**

El viñedo VIÑA POMAL que da nombre a este vino, es un pago de 100 Has. de la propiedad de Bodegas Bilbainas en el término de Haro.

Su origen, el cuidado de las cepas, la selección de la uva y una esmerada elaboración confieren a VIÑA POMAL su auténtica tipicidad.

VIÑA POMAL Reserva, es un gran vino de Rioja.

BODEGA: C/ Estación, 3 26200 HARO - LA RIOJA • Telf.: (941) 31 01 47 Fax: (941) 31 07 06

BILBAO: Particular del Norte, 2 48003 BILBAO • Telf.: (94) 479 04 01 Fax: (94) 479 04 01

MADRID: Luis Peidró, 4 28007 MADRID • Telf.: (91) 552 39 77 Fax: (91) 552 43 07

BARCELONA: Vía Augusta, 42 - 2º 08006 BARCELONA • Telf.: (93) 416 03 59 Fax: (93) 416 09 24

SAN SEBASTIAN: Gaztela, 8 - 3º 20015 SAN SEBASTIAN • Telf.: (943) 32 21 10 Fax: (943) 32 21 10

EXPORT DEPT. Apdo. 124 48080 BILBAO • Telf.: (34) 4) 415 28 15 Fax: (34) 4) 415 00 50

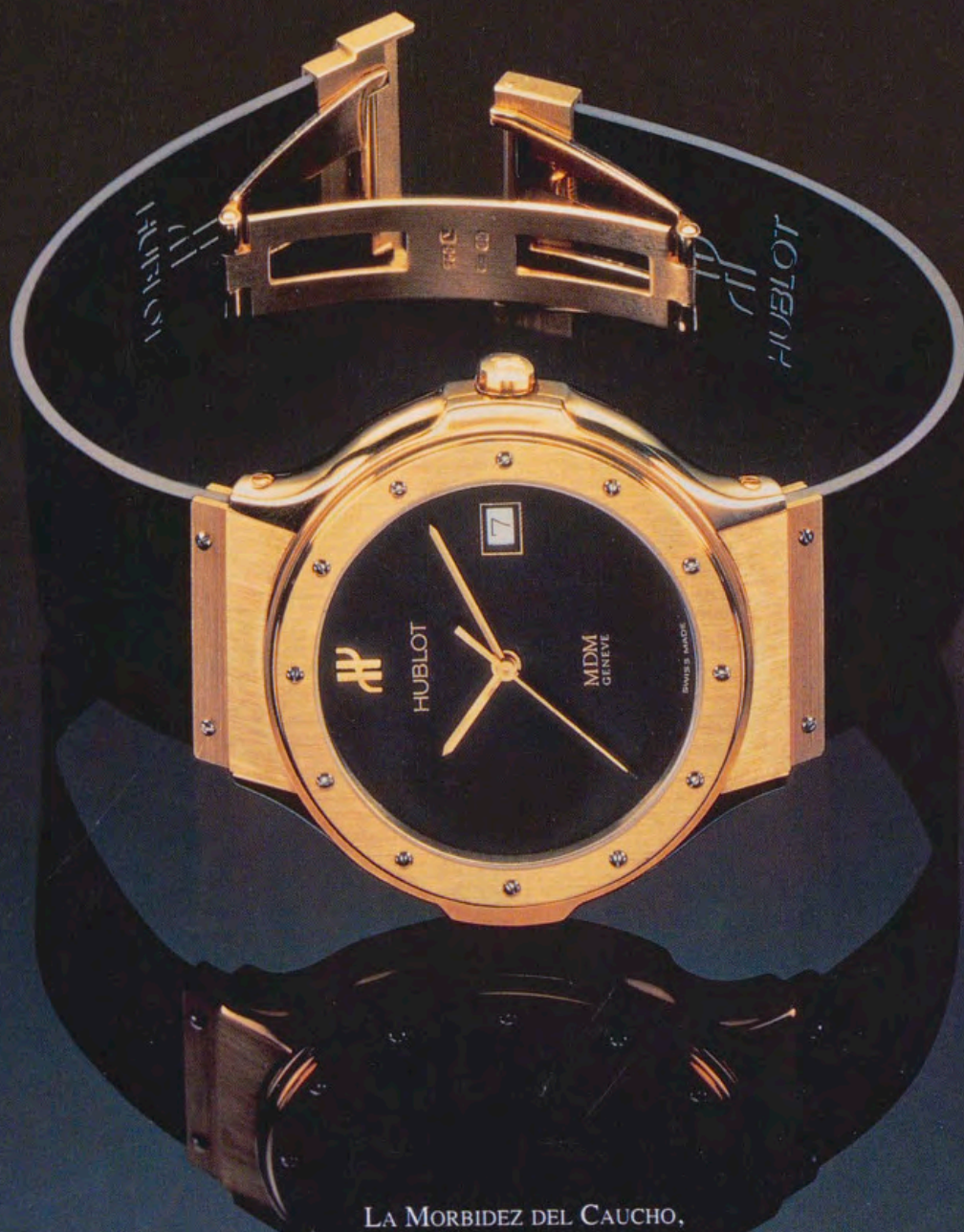
LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

# HUBLOT

CLASSIC

## A SENSATIONAL FEELING



LA MORBIDEZ DEL CAUCHO,  
LA PRECIOSIDAD DE LA CAJA, LA FIABILIDAD DEL MECANISMO.  
HUBLOT: CLÁSICO Y REVOLUCIONARIO. ELEGANTE Y CON ESPÍRITU DEPORTIVO.  
EL PLACER DE LLEVARLO JUSTIFICA EL ORGULLO DE POSEERLO.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

**MDM**  
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRE

El número y nivel de los concesionarios HUBLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.  
Para más información dirigirse a **DIJARS** Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas». 28002 MADRID. TELFS.: (91) 519 56 83/72/24