

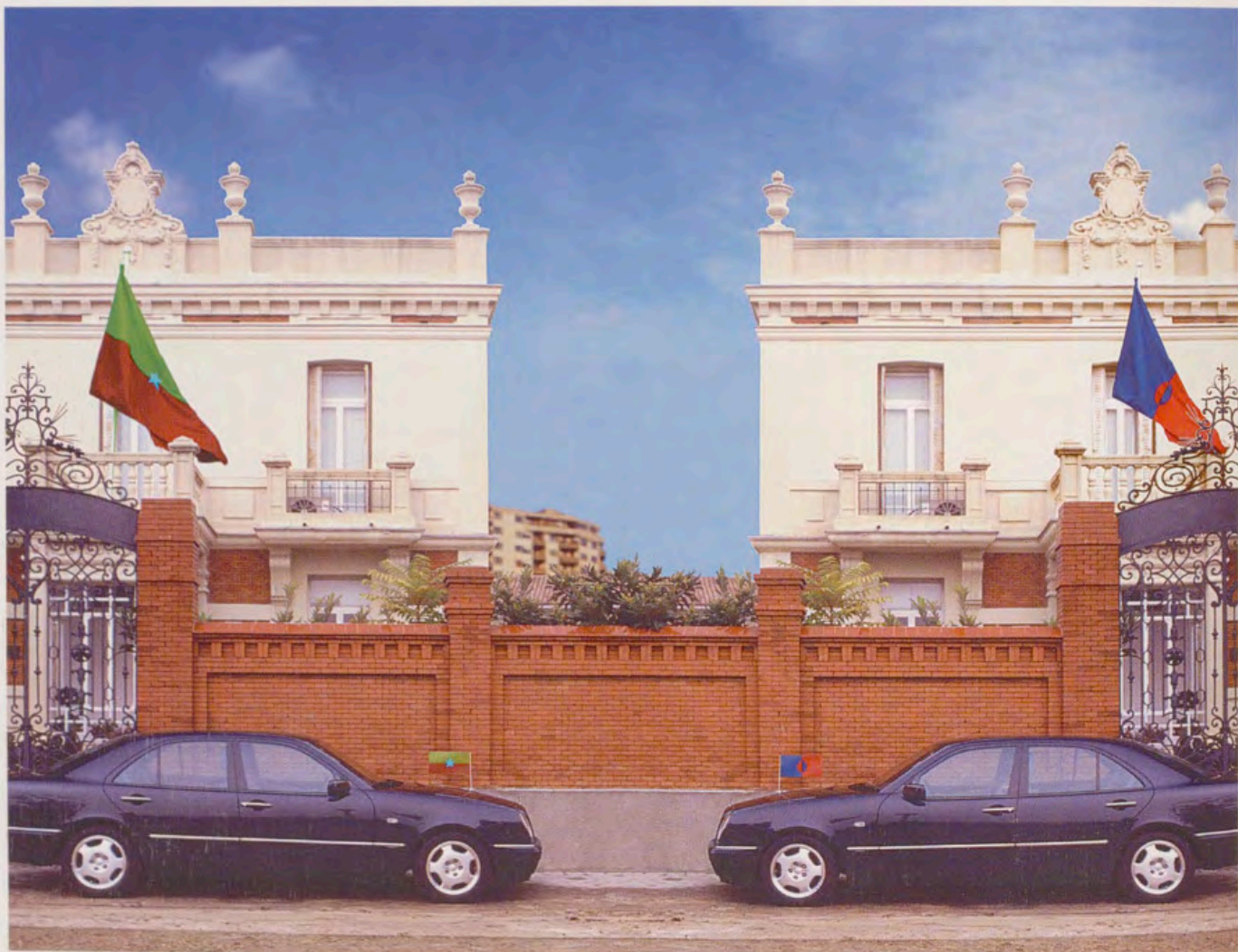
Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIV N° 134 (4º TRIMESTRE 1997) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)



IV CENTENARIO DE FELIPE II
LA CIUDAD Y EL TERRITORIO

SIEMENS



Algunas personas no pueden permitirse el lujo de tener interferencias telefónicas con el vecino.

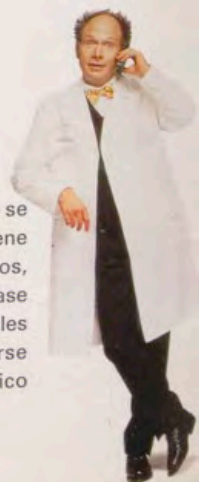


Si a usted no le interesa compartir su vida con el vecino, su teléfono inalámbrico debería ser un Gigaset 1010 de Siemens. Porque incorpora el estándar digital DECT, que impide las interferencias con otras llamadas telefónicas y garantiza la seguridad contra escuchas no autorizadas. Todo ello con una calidad de sonido digital, testada por nuestros



ingenieros para conseguir que la voz se escuche clara y nítida. El GIGASET 1010 tiene un alcance exterior de hasta 300 metros, y hasta 50 metros en interior. Y en su base pueden conectarse hasta seis terminales distintos, que pueden comunicarse entre sí. Todo un sistema telefónico a la medida de sus necesidades.

Comunicación sin límites.



Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

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^a del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Isla Álvarez de Tejera,
Juan Junquera González,
Benigno Pendás García,
José Villegas Ortega,
Fco. Javier Zarzalejos Nieto.

Secretario:
Manuel María Zorrilla Suárez

Director:
Víctor Nieto Alcaide

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

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico
del Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez
y Antonio Úbeda Sánchez;
Museo del Prado; Ministerio
de Educación y Cultura,
Archivo General de Simancas;
Agencia EFE; Servicio
Geográfico del Ejército;
y Félix Lorrío

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 547 55 50
28071 Madrid

Año XXXIV. N^o 134
4^o trimestre 1997

Precio:
España, 900 ptas.;
extranjero, 1.800 ptas.

Suscripción:
España, 2.800 ptas.;
extranjero, 5.600 ptas.
(IVA incluido)

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

Imprime:
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-97-003-0
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total
o parcial de todos los artículos
que se publican en esta Revista

Portada:
"Felipe II, a los treinta años,
con armadura de cruces de
Borgoña". Antonio Moro.
Real Monasterio de San
Lorenzo de El Escorial.

3 Editorial.

4 Ecos de guerra en el Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial.

Por Juan Martínez Cuesta.

Interesante estudio sobre las colecciones pictóricas, con escenas bélicas, que entraron en este Monasterio, a finales de 1855, por decisión del Intendente de la Real Casa.

20 Describir jardines. Tópicos, imágenes e
imaginación para el estudio de la jardinería
filipina.

Por Victoria Soto Caba.

Felipe II tuvo una gran pasión por los jardines, a los que hacen referencia numerosos poetas y dramaturgos del Siglo de Oro. Existe un amplio repertorio de textos literarios que ayudan a profundizar en un nuevo pensamiento en torno al jardín.

30 La fortaleza de Felipe II en la Aljafería
de Zaragoza.

Por Alicia Cámara Muñoz.

La Aljafería de Zaragoza es un importante ejemplo de síntesis entre un palacio y una fortaleza, que siguió los principios de fortificación abaluartada durante el reinado de Felipe II.

40 Realidad e imagen decorosa:
las ciudades españolas de Felipe II.

Por Fernando Marias.

La imagen que Felipe II quería poseer de las ciudades respondía más a unos deseos de perfección urbana que a una realidad. Para poder entender sus aportaciones en esta materia, el autor se remonta a los inicios de la Edad Moderna española.

50 Orden, teoría y realidad. Intervenciones
del rey Felipe II en las ciudades.

Por Consuelo Gómez López.

En Aranjuez y El Escorial, como en el resto de los Reales Sitios, Felipe II y sus colaboradores actuaron desde la libertad que les proporcionaba el enfrentarse a un gran espacio, escasamente definido, sobre el que poder aplicar sus principios ordenancistas.

60 Entrevista.

70 Crónica Cultural.

73 Boda de Su Alteza Real
la Infanta Doña Cristina.



*Hay obras de arte
que sólo se pueden visitar de pasada.*

*En ésta puede quedarse todo el tiempo
que quiera*

De nuevo, nuestros clientes tienen la oportunidad de disfrutar de la decoración, el ambiente y todo el esplendor del Palace Hotel de Madrid. Una obra de arte completamente restaurada.

Los detalles más exquisitos han sido combinados magistralmente en sus 394 habitaciones y 46 suites con los servicios más modernos, capaces de satisfacer a los más exigentes.

En espera de los acontecimientos históricos del próximo milenio, nuestros 18 salones para reuniones, testigos a lo largo de este siglo de innumerables eventos, también han sido restaurados y dotados de los equipos tecnológicos más vanguardistas.

Los restaurantes "La Cúpola" y "la Rotonda" han sido completamente redecorados y ofrecen la deliciosa Cocina Mediterránea, una auténtica tentación.

El glamour, la exclusividad y la tradición de 85 años siguen vivos.



PALACE HOTEL

Madrid

Plaza de las Cortes, 7- 28014 Madrid, Spain.
Tel. (34) (1) 3608000 Telefax (34) (1) 3608100

Editorial

AMANTE DEL ARTE Y HOMBRE DE SU TIEMPO

Las páginas de *Reales Sitios* han acogido en numerosas ocasiones artículos relativos al rey Felipe II o al Real Monasterio de El Escorial, su obra paradigmática. Sumados unos con otros probablemente sean de los asuntos abordados en la Revista un mayor número de veces. En ella se han difundido informes, estudios y noticias históricas relativas a lo que, por la razón misma de ser de la Corona, han ido legando los Reyes de España, y que a través de la continuación histórica de la Monarquía constituye la base esencial de nuestra Nación. No parece necesario mencionar que este legado es más que un conjunto de singularísima importancia artística, compuesto de bienes muebles e inmuebles únicos y de gran riqueza, ni explicar que, sobre todo, su principal valor es inmaterial.

El largo reinado de Felipe II, haberle tocado vivir de pleno el Renacimiento, sobre el que influyó con sus gustos, su decisiva y directa intervención en la política europea, de la que fue protagonista activo; la presencia española en América, y la acción en el norte de África, etc., justifican la atención que se le ha dedicado. Y lo refuerza analizar el pensamiento que desarrolló en sus proyectos constructivos, ya en los de gran envergadura como el Monasterio de San Lorenzo, ya en los de proporciones menos ambiciosas. Todas son obras sólidamente realizadas; innovadoras pero con vocación de perpetuidad; con sentido mayestático, unas; y con el más sencillo afán de dignificar a la persona, otras. En ellas la visión del interior y del exterior aparece como un conjunto integrado en el que interviene decisivamente el ámbito natural circundante. La filosofía urbanística aplicada a las nuevas villas y ciudades de España y América todavía llama hoy la atención por sus ideas avanzadas.

Tales realizaciones presentan en el ámbito humano a una persona culta y de sólida formación, *amante del arte y de la música*, preocupada por la cultura e identificada con su tiempo. Esta vocación de amante del arte y de la música, como de los libros, es previa, y necesaria, a la de *mecenas*, que ha comenzado a reconocerse. Del amor al arte surge el mecenazgo, que también va más allá de la condición de sufragador de artistas, pues implica claramente el ejercicio de una orientación estética. Al menos el rey Felipe II así lo hizo. De su amor al libro y preocupación por la cultura son reflejo los propósitos con los que concibió la magna Biblioteca de El Escorial. Al rey Felipe II no le sorprendió ninguna vanguardia de la época.

Con motivo del IV Centenario de la terminación del Real Monasterio de El Escorial, *Reales Sitios* dedicó íntegramente su número 91, primer trimestre de 1987, al acontecimiento. En la misma línea, el aniversario de los 400 años del fallecimiento del rey Felipe II determina que los números 134 y 135 se hayan orientado a tratar la parte de la obra no política, *El Rey y el Territorio*, y *la Imagen del Rey*.

Con estos dos números monográficos, como con todos los trabajos precedentes, *Reales Sitios* ha querido aportar elementos para considerar en toda su plenitud la vida y obra de quien, con sus luces y sus sombras, fue un gran Rey de España.

EL DUQUE DE SAN CARLOS
Presidente del Patrimonio Nacional

Ecós de guerra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Por Juan Martínez Cuesta

De entre las diferentes series de cuadros que se conservan en el Real Monasterio de San Lorenzo sorprenden al visitante, por su gran número y tamaño, dos colecciones pictóricas con escenas de batallas, que se distribuyen por la galería del Patio de Coches y la Galería Larga, en las habitaciones del Cuarto del Rey. Gracias a Vicente Poleró sabemos que estas pinturas entraron en esta Fundación Real a finales del año 1855, por decisión de don Martín de los Heros, que en esos momentos era Intendente de la Real Casa. Los cuadros fueron traídos del depósito del Real Museo de Pinturas, y desde ese momento pasaron a pertenecer al patrimonio artístico custodiado en este edificio. Hoy son por tanto propiedad del Patrimonio Nacional¹. Se trata de un total de veinticuatro pinturas, a las que se sumaron las seis inmensas composiciones de Luca Cambiaso, en las se describe la batalla de Lepanto. Se instalaron todas juntas en la mencionada galería del Patio de Coches². No todas las guías históricas del Monasterio hablan de estos cuadros, quizá por considerarlos de segunda categoría o, tal vez, porque quedan al

margen dentro del intrincado discurso en el que se articula la explicación de esta empresa arquitectónica y su decoración artística, aunque no se trata de la única representación bélica que se conserva en este edificio.

LAS GALERÍAS LARGAS DE SAN LORENZO Y SU DECORACIÓN

Según las disposiciones típicas de los palacios renacentistas, la residencia real escorialense también se configuró teniendo como elemento principal una "galería larga". Estos amplios espacios servían como lugares intermedios entre las zonas privadas y las abiertas, y eran áreas idóneas de esparcimiento, ya que en ellas se podían reunir las personas reales, junto a sus más allegados cortesanos, para celebrar pequeñas fiestas, ya fueran comedias o musicales. San Lorenzo también tuvo un buen conjunto de galerías, que se cuentan entre sus grandezas, sobre todo debido a la cuidada decoración que recibieron. El padre Ximénez no duda en expresarlo así cuando menciona el "número de las Grandezas y partes de esta Casa"³. Sin lugar a dudas, la más singular de todas fue la llamada "Galería Real", hoy denomina-

da "Sala de Batallas" por su impresionante decoración mural con temas bélicos. En la pared principal se desarrolló la famosa batalla de la Higuera, simple escaramuza de la conquista de Granada que con esta representación es elevada al rango de gesta épica. En la pared de enfrente, en la entreventana, se presentaron nueve escenas de la primera campaña en Flandes, en la que el punto principal fue la toma de San Quintín, ante la presencia del Rey; el conjunto culmina en los testeros, con dos escenas del castigo infligido por el Rey a sus súbditos portugueses rebeldes de las Islas Azores. En esta misma planta existió una segunda galería, en el lado de Levante, llamada de la Infanta, que se dividió en dos piezas, en las que seguramente se instalaron los estrados de solemnidad y cumplimiento de tan altas damas. Presidiendo la decoración de la estancia mayor se colocó el famoso tríptico atribuido a Hieronymus van Aeken Bosch, llamado en los documentos antiguos "Gerónimo Bosque", que hoy se conserva en el Museo del Prado y se denomina "El Jardín de las Delicias". Como es bien sabido, esta



La batalla de Mook en los alrededores de Nimega.

"Encuentranse los exercitos del Rey de España y olanda del conde Ludovico de Nasau en la Bruera de Muquerheid a la vista de Nimegen y despues de haver causado los españoles gran mortandad en el enemigo le pone en fuga en 14 de Abril del año 1574". Estampa número 100.



Nach dem Graf Sydwich hatt veracht
Der Spanardt reißt Zeug und macht.

Hatt er sein rhaum, so weit und breit
Bekant war, auf der Moker heid
Anno Dni.

Verloren in einem kleinen ort
In einem im gar schellich streit
M. D. LXXIII. XIII. April.

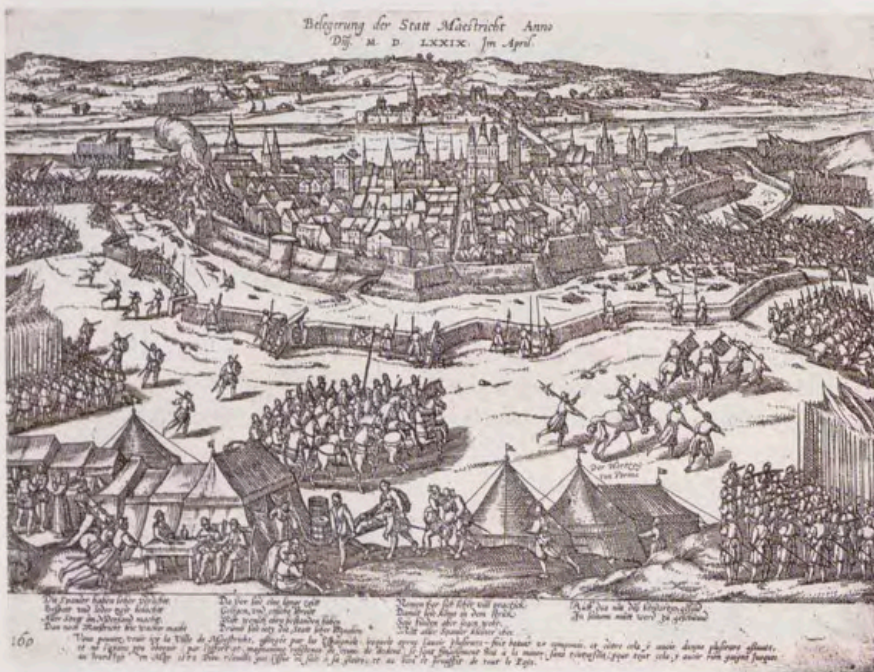
Dist macht darthan, daß nit wolt stehen
Vorn feindt, auß zu dem mausen gehen

Dist kost sich, edelheit, er blut
Der andern auch, er laßt und gut



El cerco de Maestricht.

"Haviendo el Duque de Parma con el exercito del Rey de España puesto sitio a la villa de Mastrique y procurado rendirla con diversos asaltos y otros esfuerços halló tal resistencia entre los defensores que no pudo conseguir el intento ni con haberla minado, hasta que finalmente por mayo del año 1579, que Dios permitió que tomase la Villa por Gloria suya y bien del Pays". Estampa 160.



obra despertó la admiración del padre Sigüenza, que la comparó a "la gloria vana y breve gusto de la fresa o madroño, y su olorcillo que apenas se siente cuando ya es pasado, es la cosa más ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar".

Dentro de los apartamentos reales también se plantearon dos galerías, con carácter más íntimo, una encima de la otra mirando a Oriente. La más famosa, llamada principal, tuvo que ser la del piso alto, que correspondía a las habitaciones de invierno de Felipe II. Su decoración se realizó con los más escogidos cuadros traídos de Flandes, para los que el padre Sigüenza no escatimó elogios⁴.

Pero si interesante fue la decoración de esta galería principal, también lo fue la del piso bajo, dentro de los aposentos de verano. Como parangonando a la Galería Real aquí se colocaron los seis grandes lienzos de Luca Cambiaso que representaban la batalla de Lepanto. Ocupando todo el lienzo de pared, de frente a las ventanas, se presentaba esta gran gesta: "con toda viveza y valentía, aquella batalla naval de Lepanto, en que con tan glorioso valor y esfuerço, el señor Don Juan de Austria, Hijo del Emperador Carlos Quinto, Capitan General de la Liga, venció, y echó á fondo, y traxo cautiva toda una gruessa Armada del Turco, el año 1571, siendo Pontifice Maximo, Pio V, de gloriosa memoria: y hazen estas Pinturas tanto para el adorno de esta Galería, como para el gusto, que causa el verlas, la memoria de tamaño triunfo"⁵.

Según estas palabras podemos pensar que los cuadros iban de lado a lado de las puertas de entrada, hecho que se confirma si medimos los lienzos comprobando que se ajustan sin problema, tanto de alto como de ancho. Es probable que los lienzos fueran un poco más grandes en su origen e incluso que fueran seguidos,



embutidos en la pared, con alguna moldura que los ajustara. Si esto fue así, cuando se decidió cambiar los cuadros de lugar se les tuvo que poner un bastidor, disminuyendo su tamaño. Así se justificaría el detalle de que todas las figuras que aparecen en los bordes de cada una de las composiciones estén incompletas.

Al igual que el resto de las galerías, la situada en la planta baja tendría un uso parecido al de la Galería Real, aunque con un carácter más privado, menos restrictivo que el de la galería de la planta alta, la llamada "principal".

Por eso no nos debe extrañar que cuando Martín de los Heros quiso reponer cuadros para los muchos huecos que habían dejado los desaparecidos durante la invasión francesa y los trasladados al Real Museo, escogiera una selección con tema bélico de no mucha calidad. Aunque entre ellos incluyó siete lienzos que poco tenían que ver con estas series. Estos son las cinco escenas de la batalla de San Quintín, atribuidas por el padre Zarco a Rodrigo de Holanda, y los dos magníficos lienzos flamencos, que representan: el primero "El paso del Rey Felipe III por la villa de San Sebastián"; y el segundo, una vista de la ciudad de Amberes.

LAS ESCENAS DE BATALLA Y LA DECORACIÓN DEL BUEN RETIRO
Entre los diferentes temas que se escogieron para decorar este Palacio no faltaron los bélicos, pues aunque esta residencia teóricamente se concibió como un lugar de ocio y descanso, según vamos leyendo el inventario de la pinturas aquí reunidas, observamos que no fue así. El eje principal del edificio giró en torno al gran Salón de Reinos, para el que se ejecutó la magnífica serie de pinturas que representan las grandes gestas de los ejércitos españoles en el reinado de Felipe IV, presididos por los espléndidos retratos de los Monarcas, sus antecesores y el joven Príncipe de Asturias a caballo, obras cumbre de Diego de Velázquez.

Una detenida lectura de la testamentaria del rey Carlos II, realizada tras su muerte entre los años 1701-1705, nos permite comprobar que en este edificio se llegaron a reunir más de un millar de pinturas, entre las que hay un buen conjunto de temas bélicos. Dejando a un lado las grandes composiciones del Salón de Reinos, presididas por la "Rendición de la



El cerco de Gravé.

"Hayandose la villa de Grave sitiada por los españoles procura el enemigo introducir el socorro y trava escaramuzas con perdidas de entrambas partes, en 12 de mayo de 1586, pero como el Duque de Parma vino personalmente se continuo el sitio". Estampa 233.



ciudad de Breda", de Velázquez, nos ha sido posible encontrar los cuadros que nos ocupan a continuación, pero sin poder especificar el lugar exacto donde se hallaban expuestos. Los propios lienzos muestran diferentes números escritos que corresponden a otros tantos inventarios que sirven como memoria histórica de su devenir. Junto al del Inventario de Vicente Poleró (1857), se puede ver el perteneciente al de la Co-

lección Real, cuando se formó el Museo del Prado, y un tercero, de grandes rasgos, que corresponde a la Testamentaria del rey Carlos III (1794). Queda solamente un cuadro que presenta la numeración de la Testamentaria de Carlos II (1705). De todo ello se puede deducir que estos cuadros siempre han estado en el Palacio Real del Buen Retiro hasta que se dispuso su traslado al Monasterio de San Lorenzo.

Poco podemos decir sobre su autoría, ya que la que aparece en el primer inventario -el de Carlos II- es insostenible, pues atribuye todas las composiciones al pintor italiano Antonio Tempesta (1555-1630). Son sin duda de factura flamenca, y fueron ejecutados por un conjunto de pintores, ya que se distinguen diferentes calidades, de los que todavía desconocemos su nombre. Lo que sí está claro es que las obras están tomadas de las estampas que sirvieron para ilustrar los libros aparecidos en Flandes sobre los sucesos bélicos de ese momento, y que tuvieron que ser ejecutados a principios del siglo XVII.

No fue ésta la única vez que se creó un ciclo de pinturas tomando como base un conjunto de estampas. Otro importante ejemplo lo podemos ver también en otro conjunto decorativo, que asimismo sirvió para decorar el Buen Retiro, basado en las estampas de Martín de Vos con temas de eremitas, y del que se guarda un segundo juego de lienzos en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Catálogo:

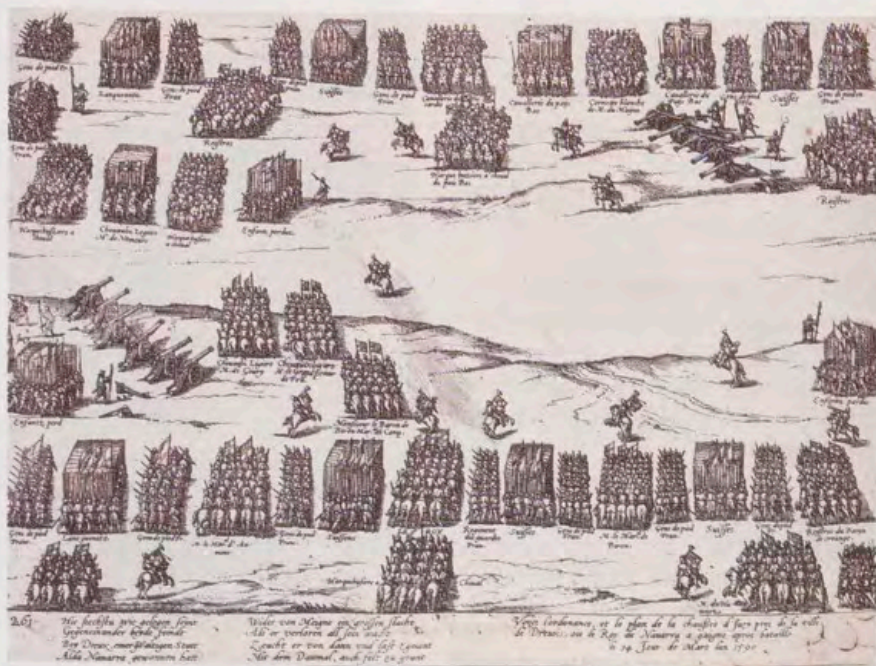
Se trata de dos series de cuadros que se diferencian por su formato. Los más pequeños presentan una cartela y una numeración, donde se especifican algunos de los personajes y lugares representados, con las medidas de 120 centímetros de alto por casi ciento setenta centímetros de ancho. La segunda serie mide más de dos metros de alto por dos y medio de ancho. Lleva una pequeña inscripción que titula la escena representada. Ambas series han llegado incompletas hasta nuestros días, según se deduce del Inventario de Carlos II, donde se localizan casi cuarenta lienzos, como ya hemos indicado. Resulta algo arriesgado el plantear que estamos ante un encargo, que ya la misma Corona o un noble español hicieron a Flandes. También es posible pensar que, debido a la gran rapidez con que el Conde-Duque alhajó el Buen Retiro, en ese afán de llenar todas las galerías del edificio, se hiciera con esta serie que podría estar colgada en algún palacio madrileño. Incluso es probable que las series llegaran a España fragmentadas, ya que en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas se conservan dos lienzos de estas mismas características.

Hemos elegido el orden cronológico para presentar los cuadros, agrupando



La batalla de Ivry.

"Ordenanza y disposición de la forma en que se pusieron en Batalla frente a frente en el llano de Juri cerca de la villa de Dreux los dos exercitos, donde el Rey de Navarra ganó la Batalla en 14 de março de Mill y quinientos y noventa". Estampa 261.



do en una misma entrada los de ambas series que coinciden en el tema. En la Real Biblioteca del Palacio Real se conserva un interesante libro, titulado: *Historias belicas, tragicas, figuradas y sucesivas de los Reynados de Carlos V y Phelipe II en varias partes del mundo que ofrece a la Magestad del Rey nuestro Señor Don Fernando el VI su menor, y mas afecto criado Francisco Manuel de Mena (IX-M-153)*, donde se recogen un total de trescientas ochenta estampas flamencas bélicas de finales del siglo XVI. Gracias a este título sabemos que la colección de estam-

pas fue realizada por este importante personaje que estuvo al servicio de este Soberano. Gracias a su expediente personal, que se conserva en el Archivo General de Palacio, sabemos que Francisco Manuel de Mena entró al servicio de la Corona como escudero de pie supernumerario de la Real Cámara en junio de 1746, pasando a ocupar la plaza de Ayuda de la Furreria en 1748, al tiempo que se convertía en el bibliotecario del Monarca, puesto en el que se mantuvo también durante el reinado de Carlos III. En un memorial no fechado, pero que pudo haber sido escrito ha-



El socorro de París.



cia 1755, podemos leer de forma detallada las muchas ocupaciones en las que se veía envuelto:

“Imprimió a sus expensas de orden de don Joséph Carabaxal el Libro Restauración Política de España (que puso a los pies de S.M.) Y entregó a este Ministro 250 exemplares sin interés alguno los que repartió al Ministro y Ygual proporcion del Libro de Minas antiguas de España de don Alonso Carrillo y le entregó varios legajos de papeles originales del tiempo del señor Rey Don Phelipe Quarto pertenecientes á Estado los que paran en el Archivo de la Secretaría y muchas consultas originales

del Consejo de Indias, enriquezió el Museo de la Real Biblioteca, con el que fue de don Andres García de Barcia, pue pasaba de 5 mil monedas anttiguas de todos los mettales y mucho valor (...) Sirve a S.M. de Librero de Cámara y arregló los libros de la Librería del uso de V.M. y formó un puntual índice que puso a sus Reales Pies, tiene a su cargo la administración de los caudales destinados para las impresiones de la Collezion de Tratados de Paz y Viajes de la América, como assi mismo de otras muchas impresiones que se han hecho de orden de V.M. en las que ha trabajado incesantemente cinco años

corrigiendo, escribiendo y traduciendo...”⁶.

Creo que el texto no puede ser más elocuente para deducir que este libro fue uno de los muchos que Mena entregó a Fernando VI para su Biblioteca personal y que consiste en una recopilación de todas las estampas bélicas donde se describen todos los hechos de armas ocurridos desde la campaña de Túnez hasta finales de 1610. La última hoja es la *“Planta de la fortaleza de Arache en Berberia y la forma en que el Marques de San German, con las fuerzas del Rey de España, le ganó en noviembre de 1610”*. El grueso de las estampas está tomado del famoso libro de Michel Eytzinger, *De Leo Belgico*, del que la Real Biblioteca guarda un ejemplar.

Esto nos ha permitido identificar la mayoría de las estampas que sirvieron de modelo para la composición de los cuadros, que publicamos junto a estos. Al mismo tiempo, nos ha parecido interesante utilizar como pie de fotografía la traducción realizada por Mena de cada una de estas hojas, recuperando así el espíritu didáctico con el que se hizo esta recopilación.

ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LOS CUADROS

1. La batalla de Mook en los alrededores de Nimega.

(Núm. Inv.:10014218).

Se trata de un encuentro de los tercios españoles, dirigidos por Sancho Dávila, contra las tropas protestantes, bajo el mando de Luis de Nasseau, en el llano de Mook, ante la ciudad de Nimega, plaza fuerte en manos hispanas. El cuadro describe de forma elocuente el momento crucial del ataque entre ambos ejércitos, cuando la numerosa caballería de Nasseau, apostada ante unas casas, se enfrentó a la española, menor en número, dirigida por Bernardino de Mendoza. Ante la superioridad enemiga, Mendoza situó a sus hombres en un amplio frente, de tal forma que cuando los jinetes enemigos descendieron en formación compacta, se vieron envueltos por las tropas españolas, lo que provocó el descontrol entre sus filas. La batalla terminó en una auténtica carnicería, en la que perecieron los mismos mandos protestantes. Así lo



El cerco de Cambray.

especifica la cartela que aparece en el lado inferior izquierdo. La escena se completa con un enfrentamiento entre ambas infanterías, en primer plano, donde vemos a las tropas enemigas atrincheradas. En el lado español destaca una enorme bandera roja, que debe ser la famosa "bandera de sangre" del tercio de Gonzalo de Bracamonte, que también participó en este encuentro. Con esta escena se inicia esta serie bélica en un momento en que la moral de las tropas católicas se encontraba bastante baja, ya que se habían perdido hacía poco las ciudades de Leyden y Mildeburgo. El nuevo gobernador de los Países Bajos, don Luis de Requesens, necesitaba un rápido triunfo que devolviera la confianza al ejército, por eso la decisión de dejar la dirección militar en manos del experimentado Sancho Dávila fue todo un acierto. Tras esta importante victoria, ocurrida el 14 de abril de 1574, también logró que la ciudad de Amberes volviera a manos españolas en 1576. Después, Dávila regresó a España, donde el rey Felipe II le encargó la vigilancia de las costas del antiguo reino de Granada.

2. El cerco de Maestricht.

(Núm. Inv.: 10014928). (Núm. Inv.: 10014220).

Sobre este singular asedio conservamos representaciones en ambas series. Tras la muerte de Requesens en 1576, Felipe II nombró sucesor suyo a Juan de Austria, decisión que resultó muy afortunada como enseguida se vio, cuando este Príncipe firmó el 12 de febrero de 1577 el Edicto Perpetuo, cuya cláusula principal era la retirada de los tercios españoles de Flandes. Parece que lo que realmente deseaba don Juan era volver a intentar la invasión de Inglaterra y contraer matrimonio con María Estuardo. Ante la falta de apoyo desde España, Juan de Austria se vio obligado a romper la tregua y apoderarse del castillo de Namur al tiempo que pedía el regreso de los soldados españoles, que lo hacen dirigidos por Alejandro Farnesio. De esta forma, el conflicto con los Países Bajos se volvía a abrir, aunque su principal protagonista español moría al poco tiempo en extrañas circunstancias (1578), dejando como su sucesor al recién llegado Farnesio.

Tras ser confirmado en su cargo desde Madrid, Alejandro Farnesio inició la lenta recuperación de las provincias católicas. La toma de Maestricht constituyó su primer gran triunfo, al que siguió la ciudad de Malinas, culminando con el convenio de Arras que daba nueva validez al Edicto Perpetuo.

La ciudad de Maestricht era un importante punto de comunicación que de siempre había contado con grandes, aunque ya algo obsoletas, fortificaciones. Su control era necesario para mantener el dominio sobre Amberes, de ahí su importancia estratégica, por lo que Alejandro Farnesio no dudó en iniciar su asedio, que pronto se convirtió en sitio. El acoso comenzó a principios del mes de abril de 1579, aunque no se consiguió entrar en la población hasta el 28 de junio de ese mismo año.

Ambas representaciones muestran prácticamente el mismo momento del ataque español, cuando se está a punto de romper las fortificaciones, y los soldados empiezan a penetrar en la ciudad. Sorprende el gran despliegue de cañones, entre los que destacan un grupo situado sobre una

La toma de Calais.

"Calais estuvo 211 años en poder de Inglaterra y 38 en el de Francia, hasta que el Arciducque Alberto puso sitio a la villa apretandola de manera que se rindio en manos de Sultl en 17 de Abril de 1596 y ocho dias despues ganaron el castillo a fuerza de armas". Estampa 314.

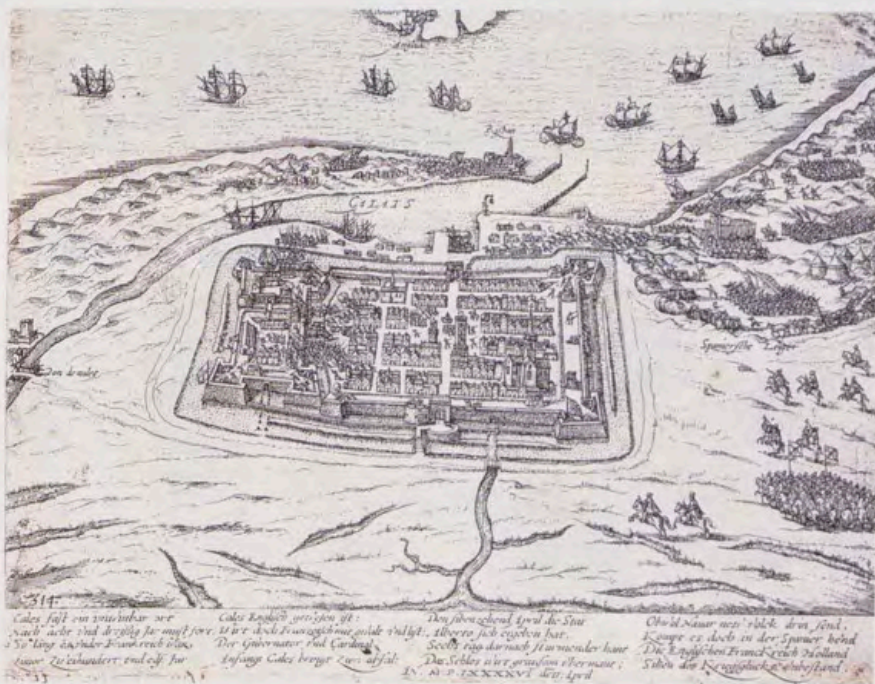
plataforma para así poder alcanzar mejor uno de los accesos de la ciudad, la llamada Puerta de Bruselas. En un extremo del asedio, donde estaría el barrio burgués de Wijck, observamos que las murallas han sucumbido y por ellas están entrando los tercios españoles. Las atrocidades cometidas por ambos bandos durante el cerco de esta ciudad fueron tales que a partir de ese momento el Príncipe de Parma evitó siempre que pudo este tipo de combate.

5. El cerco de Gravè.

(Núm. Inv.: 10014943).

En contrapartida a los triunfos españoles, el duque de Orange firmó la unión de Utrecht, que agrupaba a las provincias del Norte, en un intento de volver a la unidad pero bajo el dominio protestante. En 1581 las provincias rebeldes nombraron a Francisco de Alençon duque de Anjou, gobernador y libertador de Flandes, con lo que se declaró una auténtica rebelión antiespañola. Alejandro Farnesio tuvo que iniciar la recuperación de cada una de las plazas, culminando su campaña con la toma de Bruselas y Amberes, lo que supuso la unión definitiva de Flandes y Brabante a la causa católica.

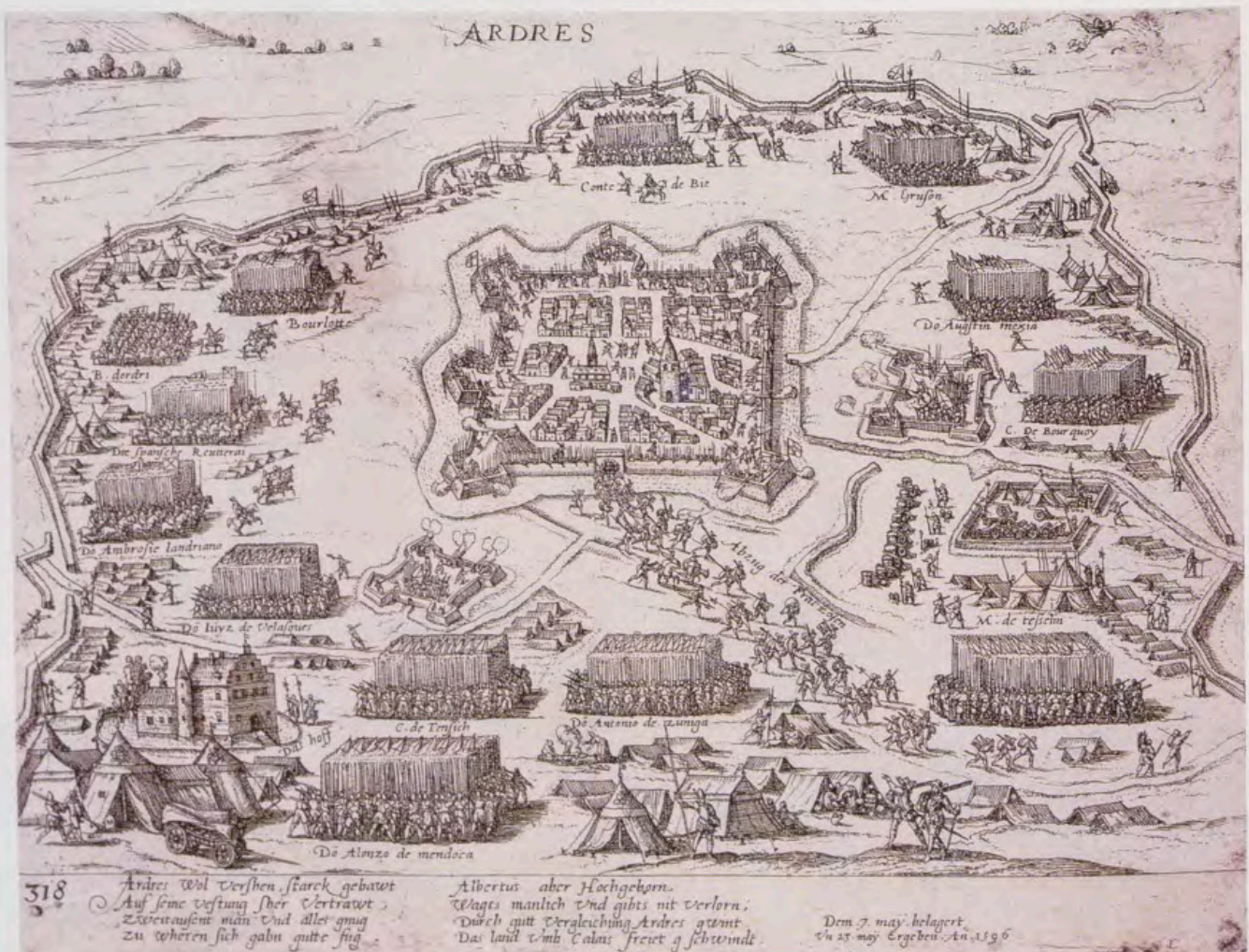
Pero esta recuperación no fue tan sangrienta como parecía en un principio, pues aunque todas las poblaciones importantes sufrieron un asedio, estos muchas veces se resolvían por el deseo de rendirse de la población civil frente al ejército que guardaba su seguridad. Éste fue el caso de Gravè que, iniciado el cerco, a mediados del mes de mayo de 1586, ante la ferocidad del ataque español y la no llegada de los refuerzos holandeses, decidió rendirse el 6 de julio de ese mismo año. El cuadro nos muestra la ciudad con sus amplias defensas, rodeada por las tropas y cañones españoles, algunos de ellos elevados en pequeñas construcciones, en medio del asedio. En primer plano asistimos a la llegada de dos compañías de infantería y otra de caballería.





La toma de Ardres.

"En 7 de mayo del año 1590 puso el Archiduque Alberto sitio a Ardres y la gana en 23 del mismo mes y salen los franceses con Armas y Bagaje". Estampa 318.



318

Ardres Wol Versehen stark gebawet
 Auf seine Vestung sner Vertrawet
 Zwoetausent man Und aller gung
 Zu wehren sich gabn gutte fug

Albertus aber Hochgehorn.
 Was er manlich Und gibts nit Verhorn.
 Durch gutt Vergleichung Ardres gewint
 Das land umb Calas freit g schwindt

Dem 7 may belagert.
 In 23 may Ergeben. An. 1590

4. La batalla de Ivri.

(Núm. Inv. 10014222).

Como es de suponer, la confusa situación política que vivía Francia en estos momentos, sumida en enfrentamientos civiles, motivados por la reforma religiosa y una grave crisis de poder monárquico, alcanzó su punto álgido con el asesinato de Enrique III en el asedio de París en 1589. Aunque indirectamente estos graves sucesos también afectaban a los intereses de Felipe II, que veía con gran temor que el país vecino se convirtiera al protestantismo. La preocupación primordial de España era evitar que la Corona de San Luis cayera en manos de Enrique de Navarra, que por ser hugonote contaría con los apoyos de Alemania e Inglaterra.

La Liga Católica francesa decidió nombrar como sucesor en el trono al cardenal don Carlos de Borbón. Pero el Rey español, en defensa de la fe católica, y en última instancia de los derechos de su hija, la infanta Isabel Clara Eugenia, nieta del rey francés fallecido, ordenó a Alejandro Farnesio que entrara en el país en apoyo a la mencionada Liga, en 1590. Gracias a la ayuda española se consiguió levantar el sitio a París, donde se habían hecho fuertes los católicos, que estaban a punto de rendirse por falta de víveres.

El encuentro decisivo entre ambas facciones se efectuó el 14 de mayo de ese mismo año en Ivri, donde las tropas católicas, al mando del duque de Mayenne, se enfrentaron a las realistas que, aunque inferiores en número, supieron colocarse de tal forma que consiguieron la victoria. El cuadro muestra el momento del avance decisivo de la caballería, dirigida por Enrique de Navarra, que empieza a minar la confianza de las tropas católicas. Éstas, ante el temor de la derrota, no dudaron en desertar.

5. El socorro de París.

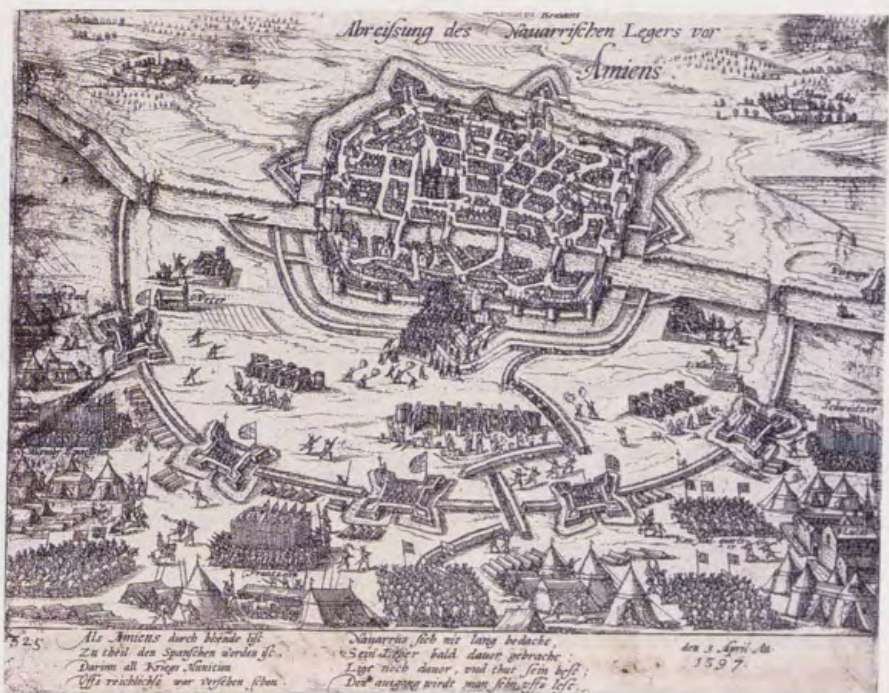
(Núm. Inv.: 10014219). (Núm. Inv.: 10014926).

El punto culminante de esta campaña, encaminada a evitar que Francia entrara en guerra abierta contra España, se alcanzó en París, lugar donde se había hecho fuerte la Liga Católica. El control de la capital aseguraba a Enrique III el dominio del reino, pero su muerte violenta, acaecida en Saint-Cloud, precipitó los acontecimientos. De esta forma, Enrique de Navarra se vio en la necesidad de tomar la ciudad del Sena si



El socorro de Amiens.

"En 3 Abril de 1597, despues que los españoles ganaron Amiens y la proveyeron de todo lo neçesario de municiones de guerra y viveres y gente, pone el sitio el Rey de Navarra a la villa, y los defensores hacen grandiosas salidas". Estampa 325.



quería hacer valer sus derechos como sucesor, no sólo ante sus nuevos súbditos, sino también ante España, ya que el mismo rey, Felipe II, solicitaba la Corona para su hija, la infanta doña Isabel Clara Eugenia, nieta del Monarca fallecido, como ya hemos indicado.

Las tropas españolas, situadas en Flandes, al mando de Alejandro Farnesio, se vieron obligadas a interve-

nir desde Madrid, lo que se consideró un gran atrevimiento, ante el temor de que una prolongada ausencia animaría a los ingleses y holandeses a hostigar nuevamente a las ciudades flamencas.

Los cuadros nos muestran dos momentos diferentes en este ataque.

El primero (el número 10014219) describe el instante en que las tropas españolas asaltan la ciudad de

Lagni, en la ribera del Marne, cuyo control aseguraba el paso hasta París, que aparece al fondo. En primer plano están los españoles, al mando del Príncipe de Parma, junto a las tropas francesas católicas del Duque de Mayenne, como indican los números explicativos. También figura en el cuadro la población de Saint Cloud, ante cuyas puertas se había hecho fuerte Enrique IV. El segundo lienzo (número 10014926) nos muestra el auténtico movimiento de las tropas españolas hacia París, una vez tomada Lagni y cruzado el Marne. Resulta impresionante ver el gran despliegue de efectivos que lentamente se mueven hacia su nuevo objetivo. En el centro de la formación están los elementos más preciados, los cañones, rodeados por los infantes, que avanzan ordenadamente, que siguen las largas líneas de los carrozcos donde viajarían todas las provisiones; y, cerrando los flancos, la caballería. Este tipo de ordenamiento había demostrado ser el más eficaz para repeler los ataques por sorpresa del enemigo durante los traslados del ejército.

6. El cerco de Cambray. (Núm. Inv.: 10014226).

Aprovechando la presencia española en Francia, el ejército francés tomó el Obispado de Cambray, pero una vez que Enrique IV abjuró del protestantismo (1595) y fue consagrado Rey (1594) la recuperación de esta plaza por los españoles se convirtió en una prioridad para mantener el control sobre Flandes. Tan importante labor fue encomendada al Conde de Fuentes que, tras recobrar Châtelet y Douvens, inició el sitio de Cambray, en agosto de 1595. Pero la situación no se auguró nada positiva, ya que en dos ocasiones las tropas francesas habían logrado romper el bloqueo socorriendo a los moradores de la ciudad. El ataque español se centró en la artillería, que no cesó de bombardear la ciudad, hasta que los propios habitantes de la misma se sublevaron para no ser completamente aniquilados, como había sucedido en Douvens. Y así fue, el día 3 de octubre de ese mismo año, se abrieron las puertas, y el día 16 los magistrados de la ciudad reconocieron la autoridad del rey Felipe II.

El cuadro nos presenta, en diferentes planos, el desarrollo del sitio. Primero el campamento español, seguido por una amplia explanada,



La batalla de la Dunas de Nieuwpoort.

"El conde Mauricio puso sitio a la villa de Neuporte con todas sus fuerzas en primero de julio 1600 y viniendo el Archiduque Alberto con sus exercito en socorro, le haze cara el enemigo y se trava la batalla en que fueron los muertos de una y otra parte 10.000 y muchos prisioneros con el Almirante y su A. haze la retirada". Estampa 334.



donde el ejército español, desplegado, está rodeando la ciudad que se sitúa al fondo.

7. La toma de Calais.

(Núm. Inv.: 10014929). (Núm. Inv.: 10014224).

Se trata del triunfo militar más importante protagonizado por el archiduque Alberto de Austria, sobrino del Rey de España, y desde 1595 Gobernador General de los Países Ba-

jos. Consistió en un ataque por sorpresa para prevenir el imparable avance de Enrique IV, que ya se había apoderado de toda la Borgoña. La batalla se inició con la toma de Risban por don Luis de Velasco, lo que permitió el control del acceso al puerto de la ciudad. Ante el despliegue de los efectivos españoles, la ciudad se rindió, y quedó como último punto fuerte la ciudadela, que finalmente cayó el 17 de abril de 1596.



El socorro de Esclusa -Sluys-.

Ambos cuadros nos muestran el avance de nuestros tercios que se preparan para iniciar el asedio. En el primer lienzo (núm.10014929) vemos claramente el campamento español y la llegada de la caballería al mando del archiduque Alberto. En la segunda obra (núm. 10014224) también podemos observar este mismo desarrollo, pero aquí distinguimos una figura vestida de rojo. Debe tratarse del archiduque Alberto revestido con sus ropas de cardenal. Al fondo se descubre la ciudad, en la que podemos contemplar sus diferentes barrios, y cerrando la línea del horizonte se dibujan los barcos de las armadas inglesa y holandesa en sus frustrados intentos de socorrer la plaza.

8. La toma de Ardres.

(Núm. Inv.: 10014223).

Para asegurar sus posiciones sobre Calais, el archiduque Alberto decidió la toma de esta pequeña población, que suponía un punto fuerte para la protección de este territorio. El ataque español no se hizo esperar, y así, el 4 de mayo de 1596 se

decidió acometer este sitio. La situación geográfica de la población hacía muy difícil su ataque, ya que estaba rodeada por un lago y dos ríos. Pero en un golpe de suerte, el maestre Juan de Tejada logró romper las líneas del enemigo e introducirse en la ciudad, consiguiendo debilitar de tal manera a los franceses que enseguida negociaron la rendición.

El cuadro nos describe de forma bastante elocuente uno de los acuerdos que se logró pactar, la salida pacífica de las tropas acompañadas por los civiles que les quisieron acompañar. Vemos una amplia línea de carruajes, seguidos por una multitud de lanzas, que simbolizan a los soldados, mientras que, asegurando la salida, se sitúan a nuestra derecha dos formaciones de caballería española, presidida por don Luis de Velasco.

9. El socorro de Amiens.

(Núm. Inv.: 10014942).

El último episodio, antes de la firma de la paz de Verbins en 1598, fue el socorro de la ciudad de Amiens. Aunque esta población estaba situada en segunda línea fronteriza, constituía

un importante punto estratégico, ya que el Rey francés la había utilizado como arsenal en el posible caso de un ataque a Flandes. La reacción española no tardó en producirse y el 10 de marzo de 1597 se hizo con su control, por lo que Enrique IV decidió iniciar su asedio. De este modo, el archiduque Alberto se vio obligado a socorrer a la población, aunque no deseaba arriesgar las vidas de sus soldados, por lo que enseguida negoció una rendición que salvara el honor de todos aquellos militares que luchaban en el interior de la población.

El cuadro presenta de forma bastante clara este socorro. Vemos a nuestra derecha el avance ordenado de las tropas españolas al mando del Archiduque, figura que distinguimos montada a caballo, mientras ataca las posiciones francesas. Éstas se ven desbordadas, ya que al mismo tiempo que se defienden de nuestros tercios, siguen atacando la ciudad. A nuestra izquierda aparece Amiens, con sus compactas murallas, en las que ondean las enseñas castellanas: las banderas blancas con la cruz de San Andrés.



La defensa de Amberes.

"Forma en que benia entrando el olandes con todas sus fuerças por la Rivera de Amberes. La resistencia que hallo en todos los fuertes y gente del Rey que le impidieron el desembarco con sumo balor y le quemaron algunas embarcaciones". Estampa 351.



10. La batalla de las Dunas de Nieuwpoort.

(Núm. Inv.: 10014927).

Se trata de la representación de una de las derrotas más importantes que las tropas holandesas asestaron a los tercios españoles, debido a la arrogancia del archiduque Alberto que, envalentonado por algunos pequeños triunfos, pensó que podía dominar este territorio.

Tras la muerte del rey Felipe II, los Países Bajos quedaron divididos, las provincias del sur se agruparon en torno al archiduque Alberto y a la infanta Isabel Clara Eugenia, que fueron reconocidos, a mediados de junio de 1599, como sus Gobernado-

res. Las provincias del Norte mantuvieron su postura hostil, encabezada por Mauricio de Nassau, que en junio de 1600 desembarcó en Sas de Gante con la intención de tomar Nieuwpoort, por lo que el Archiduque acudió con un pequeño ejército en su defensa. Convencido Alberto, por la audacia de Claudio Barlotta, decidió enfrentarse a los holandeses en las dunas que separaban el mar de la ciudad, sin darse cuenta de las grandes desventajas orográficas del terreno. Así, Nassau, aprovechando la subida de la marea, que le permitió utilizar la artillería de sus barcos, logró que la caballería española se replegara, originando su descon-

cierto y derrota. Al final la población se salvó gracias a que la retaguardia del ejército católico, dirigida por Luis de Velasco, se refugió en ella, organizando su defensa.

El cuadro nos presenta los primeros momentos de confusión, en los que las tropas españolas se ven asediadas desde el mar por la artillería; y desde tierra, acosadas por la caballería enemiga.

11. El socorro de Esclusa -Sluys-.

(Núm. Inv.: 10014227).

La derrota de las Dunas no menoscabó la confianza del archiduque Alberto, que no dudó en comenzar el sitio de la ciudad flamenca rebelde de Ostende el 5 de julio de 1601. Lo que se inició pensando que iba a ser una acción contundente y eficaz terminó convirtiéndose en un largo asedio, auténtica sangría de hombres y dinero para ambos bandos que no conducía a nada. La situación cambió a finales de 1605. Cuando las tropas españolas pasaron al mando de Ambrosio de Spínola y Mauricio de Nassau, en un intento de dividir el ejército católico, decidió atacar el puerto cercano de Sluys llamado Esclusa por los españoles, que era leal a estos. Finalmente, ante la disyuntiva de tener que dividir las fuerzas para socorrer a esta población, se decidió mandar un pequeño ejército dirigido por Spínola que intentara romper el bloqueo holandés.

Éste es el momento que presenta el cuadro, la llegada de las fuerzas españolas en su intento de entrar en Sluys. Pero al final todos los empeños fueron fallidos y el 20 de agosto de 1604, el gobernador de la plaza, Mateo Serrano, se rindió. De todos modos, los esfuerzos no fueron vanos, ya que unos meses después la plaza de Ostende se rindió. Como recompensa a este gran esfuerzo, Ambrosio de Spínola recibió el Collar de la Orden del Toisón de Oro. Los resultados de esta campaña fueron definitivos y así, hoy en día Sluys sigue siendo holandés, y Ostende belga.

12. La defensa de Amberes.

(Núm. Inv.: 10014225).

Se trata de un ataque enemigo que sufrió la ciudad durante el sitio de Ostende, en un intento de Mauricio de Nassau de dividir las fuerzas españolas. Pero las importantes defensas con que contaba esta población y

el acertado tino de don Íñigo de Borjas, que estaba al mando de su guarnición, hicieron vanas las pretensiones del adversario.

El cuadro nos describe de forma muy elocuente los sucesos del asedio. Por un lado, aparece la ciudad, con la magnífica torre de su catedral mirando al río Escalda, por el que vemos entrar los barcos holandeses. A ambas márgenes del río encontramos las defensas españolas en pleno ataque. Tras un puente de barcas se hallan los barcos españoles, preparándose para repeler al enemigo. En primer plano, en un alarde de costumbrismo, la población civil, que ha abandonado la ciudad y desde un alto contempla el desarrollo de la acción.



El asalto y toma de Grol.

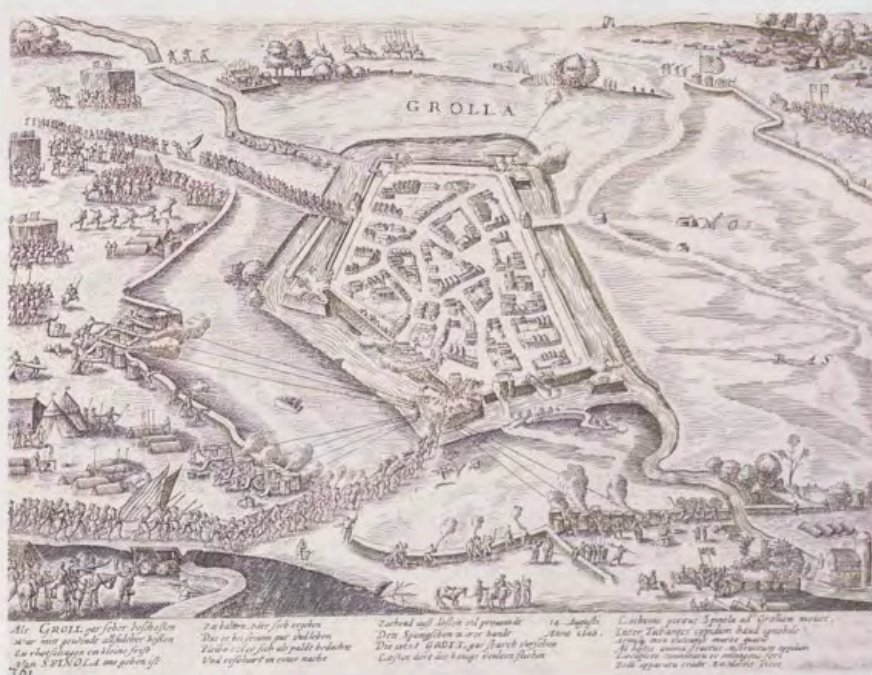
"El Marques de Espinola habiendo tomado a Locum, pone sitio a la villa de Grol y despues de haver batido la playa y desmayando el enemigo se rinde con muchos bastimentos y aparatos militares en 14 de agosto de 1606". Estampa 361.

15. El asalto y toma de Grol.

(Núm. Inv.: 10014221).

Cada vez se hacía más insostenible la situación de guerra civil que se vivía en los Países Bajos, tanto en el lado flamenco como en el holandés, que veían cómo el país se iba a la ruina total. La situación empeoró cuando Mauricio de Nassau fue nombrado Capitán General del ejército holandés, debido a su odio a los españoles, que le llevó a no cejar en su empeño por expulsarlos del país. Pero en su mismo bando también empezaron a alzarse voces que querían la paz, imponiéndose finalmente el partido de la alta burguesía, representada por el gran pensionado Olden Barneweldt. De esta forma el 9 de abril de 1609 se firmó la tregua de los Doce Años, por la que España reconocía la existencia de las Provincias Unidas y por fin se terminaba con más de cuarenta años de guerra, en los que se habían consumido prácticamente todos los medios económicos y humanos del Imperio español.

Entre los últimos episodios antes de la Tregua encontramos el asalto y toma de esta ciudad, que se desarrolló a lo largo de 1605, y culminó el 24 de abril de 1607. En un auténtico esfuerzo final, las tropas españolas al mando de Ambrosio de Spínola habían empezado a ganar terreno a las conquistas de Mauricio de Nassau, con la recuperación de las ciudades de Oldenzal, Linghen y Wachtendonck, y en una segunda campaña de las de Grol y Rhinberg, pero la escasez de recursos económicos obligó a detener el combate. Este momento fue el propicio para



que ambos bandos iniciaran la negociación de un alto el fuego.

El cuadro presenta el momento en que las tropas españolas están asediando la ciudad. Al fondo aparece Spínola, que llega al cerco con nuevos refuerzos. En primer plano vemos dos baterías de cañones en pleno funcionamiento, que han logrado abrir una brecha en las defensas de la ciudad, ocasión que no es desaprovechada por la infantería que, de forma ordenada, se dispone a penetrar en su interior. El desgaste que sufrió nuestro ejército fue total. Esto sumado a la gran escasez de dinero

que impidió pagar cumplidamente a los soldados, hizo que casi se amotinaron: la misma situación también se estaba viviendo en el lado holandés, lo que sirvió para que se iniciaran las conversaciones de paz, como ya hemos dicho.

14. Choque de caballería en las cercanías de Bolduque.

(Núm. Inv.: 10014944).

Esta obra presenta una escaramuza todavía no identificada, que ocurrió en las cercanías de la ciudad de Bois le Duc (también llamada Den Bosch y Hertogenbosch). Tras un



Choque de caballería en las cercanías de Bolduque.

combate de corazas, es decir, de jinetes armados con pistoletas, cayó preso el conde Briante. Así aparece claramente explicado en la parte superior izquierda, donde encontramos el nombre de este General. En primer plano vemos el combate entre los jinetes bien armados con pistolas, mientras que en segundo plano aparecen algunos huyendo, frente al grupo de jinetes que rodean al Conde que llevan preso. Resulta bastante simbólica la horca y la rueda que figuran a su lado, sobre las que están volando unos pájaros, que bien podrían ser cuervos. Al fondo, destaca el perfil de la ciudad, ante la que se extiende una gran llanura inhóspita, sin vegetación, aludiendo también a las nefastas consecuencias de la guerra sobre el campo.

NOTAS

¹ Así aparece recogido en el *Catálogo* de Vicente Poleró donde, en nota a pie de página,

menciona este dato. En el tomo primero del *Inventario General de Pinturas del Museo del Prado*, donde se reúnen los cuadros procedentes de la Colección Real, se especifica que estas obras fueron llevadas al Monasterio de San Lorenzo por Real Orden del 17 de septiembre de 1855 y, unos días después, el 21 de septiembre, fueron trasladados.

² Esta serie de seis lienzos estuvo instalada, en su origen, en la Galería del Cuarto Bajo o de Verano del mencionado Cuarto Real, tal como indica el Padre Sigüenza en su descripción de San Lorenzo: "En la galería que decimos está debajo de la otra no hay otro adorno más de seis cuadros, tan grandes que ocupan toda la pared de frente de las ventanas, en que se ve hecho al vivo aquella batalla naval de Lepanto en que con tan gloriosa victoria el señor don Juan de Austria, hijo de Carlos V, siendo Capitán general de la Liga venció, echó a fondo y trajo cautiva toda una gruesa armada del Turco el año de 1571, siendo Pontífice Máximo Pío V, de gloriosa memoria. No tengo que detenerme en referir lo que tienen dicho ni me toca. La pintura de estos lienzos es de Lucas Cangiaso, que le dio la fuerza y la viveza que él tenía en todas sus obras". Creo que resulta muy interesante este comentario del monje jerónimo, ya que la obra del Cambiaso en El Escorial nunca gozó de gran consideración. Parece que esta serie bélica sí fue del agrado real, y recibió adjetivos muy elogiosos. Hoy todavía es posible apreciar estas calidades a pesar de su lamentable estado de conservación.

³ Dice así el monje jerónimo: "Después de esto en Palacio, sin las Salas de Estado que hay para Cavalleros y Damas, hay en los quartos del Rey, de la Reyna é Infantas, ocho Galerías" (p. 400).

⁴ Creo que el monje jerónimo deja bien claro el carácter privado de esta dependencia, al indicarnos que su decoración se ha realizado con "hermosos lienzos y cuadros al temple, de lo mejor que ha venido de Flandes, las más hermosas verduras y paisajes que yo he visto; las figuras son pequeñas al propósito para las verduras y arboledas".

⁵ Así lo cita tanto el Padre Sigüenza como el padre Santos, pero esta decoración no fue respetada, y así Ximénez (1764) describe otros cuadros, y dice lacónicamente: "Hay también repartidos en los Quartos de esta Galería, seis lienzos muy grandes, pintados por Luquet; en los que representó con toda viveza aquella Batalla Naval de Lepanto...". Por una nota al pie de página del *Catálogo* de Poleró podemos deducir que el lugar donde se colgaron tan enormes lienzos fue alrededor del Patio de Mascarones, lo que motivó su gran deterioro, porque estaban prácticamente a la intemperie. A principios del siglo XIX se decidió retirarlos y guardarlos en los sótanos, de donde fueron rescatados por el mencionado Poleró, que los restauró y colocó en la Galería del Patio de Coches, donde todavía continúan.

⁶ Archivo General de Palacio, Expediente personal, número 665/58.

BIBLIOGRAFÍA

- Bury, John, "Las 'galerías largas' en El Escorial", *Las Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986, pp.21-33.

- Bustamante García, Agustín, "Espejo de hazañas: la historia en El Escorial de Felipe II", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, núm.7, pp.197-206.

- Magnani, Lauro, *Luca Cambiaso, da Genova all'Escorial*, Génova, 1995.

- Elliot, John, *Europa dividida*, Madrid, 1975.

- Fernández Bayton, Gloria, *Museo del Prado. Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, Madrid, 1981.

- Fernández-Miranda, Fernando, *Inventarios Reales. Carlos III*, Madrid, 1988.

- Gállego, Julián, "Las lanzas o La rendición de Breda", en *Velázquez*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, Madrid, 1990, pp.212-219.

- Martínez Cuesta, Juan, "Scènes de la guerre entre l'Espagne et les Pays-Bas", en *Au seuil des temps modernes? Luxembourg dans l'Europe de la fin du XVIe siècle*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, julio-octubre, 1997, pp.95-108.

- Merino, Esther, "La guerra en el siglo XVI. El "Imperio" hispano de los Tercios del duque de Alba y el ocazo de su leyenda negra", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXVII, 1997, pp.65-77.

- Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas*, Tomo I: *La Colección Real*, Madrid, 1990.

- Parker, Geofry, *España y la rebelión de Flandes*, Madrid, 1989.

- Poleró y Toledo, Vicente, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857.

- Rotondo, Antonio de, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, comúnmente llamado del Escorial*, Madrid, 1862.

- Santos, Fray Francisco de, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, unica maravilla del Mundo*, Madrid, 1657.

- Sigüenza, Fray José de, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1600 (Edición de 1963).

- Terlinden, Vicomte, "Les tableaux d'Histoire au Musée Royal d'Art Ancien a Bruxelles", *Conférences*, 1940-1941.

- Ximénez, Fray Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Real*, Madrid, 1764.

- Zarco Cuevas, Fray Julián, *El Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial y La Casita del Príncipe*, Madrid, 1922.



"El Conde Mauricio sale a recibir al Marques de Espinola de la Hage en principios de febrero de 1608 después de efectuado las treguas". Estampa 366.
Unos veinte años después, el 2 de junio de 1625, Ambrosio de Espinola rindió la ciudad de Breda, convirtiéndose la entrega de la llaves en el tema principal del famoso cuadro de Velázquez "Las lanzas". Se trata de una de las obras maestras de la pintura española para cuya composición siempre se ha pensado que Velázquez utilizó una estampa de Bernard Salomon que representa a "Abraham y Melquisedec". Como ya se ha apuntado, es posible suponer que el pintor sevillano conocería esta colección de estampas, y que esta misma pudo servir de fuente de inspiración para este cuadro que ha sido denominado "el mejor cuadro de historia que se ha pintado en el mundo".



Describir jardines Tópicos, imágenes e imaginación para el estudio de la jardinería filipina

Por Victoria Soto Caba

Pragmatismo, austeridad y prudencia han sido los términos que más ha utilizado la historiografía para calificar tanto el carácter como muchas de las realizaciones de Felipe II. Pero tales calificativos no pueden servir para expresar la magnificencia que el Monarca pretendía y consiguió en los jardines de sus posesiones. Si bien estos se configuraron dentro de un contexto amplio y ambicioso, de estricta racionalización, como fue el de la ordenación territorial y urbanística de los recién creados Reales Sitios, en los que se integraban la arquitectura, la ingeniería y la naturaleza, hay que señalar que en un hombre tan culto y poderoso también la nostalgia y la imaginación tuvieron un sitio en la concreción de sus jardines. No deja de sorprender la intimidad epistolar del Monarca cuando se dirigía a sus hijas, una correspondencia en la que Felipe II no podía evitar el recuerdo y la añoranza de los jardines de Aranjuez, de las huertas de la Aceca y la Fresneda y comentaba, desde Portugal y en 1581, su interés por unos jardinillos que llamaban allí *allegretes*, de su traza y de sus muy *buenas fuentes*¹. Comentarios similares en torno a los árboles

que había que plantar, las flores traídas de Francia y Flandes, los estanques que debían realizar los técnicos o los diseños para los cuadros de un jardín salpican con mucha frecuencia cartas, legajos y papeles desde su principado y demuestran el amor que profesaba el Rey hacia la naturaleza².

Su pasión por los jardines, como ya se ha manifestado en numerosas ocasiones, se remonta a su etapa de Príncipe, a un gusto que heredó de sus abuelos y el Emperador, pero sobre todo al descubrimiento de los palacios y residencias campestres de otras tierras europeas, con jardines y parques en los fértiles paisajes que conoció durante sus viajes de 1548 y 1554. Sin embargo, hay que esperar hasta la década postrera de su vida para encontrar una de las fuentes esenciales de la jardinería filipina y, en consecuencia, de la jardinería española del siglo XVI. Pero la *Agricultura de Jardines* publicada en 1592 y redactada por su capellán y también jardinero de la Casa de Campo, Gregorio de los Ríos³, es ante todo un tratado de botánica, pero no una teoría⁴. Está muy lejos de ser un tratado teórico de esta especialidad que contenga una definición ideológica y ar-



tística. Como ha subrayado Fernando Checa, no hay más que leer algunos párrafos de la obra para comprobar cómo el autor relega uno de los elementos esenciales y constitutivos de la jardinería renacentista, la traza o el diseño: “Se ha de procurar que el jardinero sepa más de gobierno y plantas que de trazas, porque trazadores hay muchos y sabiendo trazar dicen que son jardineros pues poco importan que sepan hacer lazos si no saben gobernarlos... que más importa gobernar que el trazar...”³. Se trata de una postura empírica, acorde con el rigor que exigía el Soberano para el cuidado de flores y plantas en sus jardines, una postura pragmática que contrasta sin embargo con el interés continuo del Rey por las trazas que debían realizarse en Aranjuez y otros Sitios Reales, por los informes que hizo Jerónimo de Algorta sobre los jardines europeos, por los diseños más italianos que introdujo Juan Bautista de Toledo o con los que, con posterioridad a 1567, ordenaría y dirigiría Juan de Herrera.

No contamos, pues, con un trasfondo teórico para nuestros jardines renacentistas. No existió una teoría que pautara la conveniencia de ciertos trazados o los capítulos programáticos de un jardín. De ahí, la necesidad de recurrir muchas veces a otros textos para buscar una teoría del jardín, sobre todo a aquellos que nos ofrecen numerosas narraciones literarias o poéticas. El mismo año de 1592 en que se publicaba

Vista de la
Casa de Campo.
A. Van den
Wyngaerde,
Biblioteca
Nacional de
Austria.

el tratado de Gregorio de los Ríos, Lope de Vega, desterrado de la Corte, componía en honor al duque de Alba la famosa *Descripción de la Abadía* -aunque se publicaría más tarde, en 1619-, un documento excepcional para el estudio de la jardinería nobiliaria de la España del siglo XVI⁶. Pero no fue el único poeta que hizo referencias reales a jardines existentes en la época. Lope, como otros poetas y dramaturgos del Siglo de Oro -Gómez de Tapia (Aranjuez), Cabrera de Córdoba (Aranjuez y El Escorial), Villamediana (paseos y paisajes ajardinados del Prado madrileño), Tirso de Molina (Cigarrales de Toledo) o Soto de Rojas (Cármenes granadinos) etc.- se incluyen en una tendencia literaria muy fuerte que arraiga desde finales del siglo XVI: la literatura de jardines, corriente que tendrá una profunda repercusión en el ulterior desarrollo de la poesía barroca⁷. En este sentido, hay que destacar que los jardines de Aranjuez, convertidos metafóricamente en el nuevo paraíso de Occidente, fueron un tema predilecto y característico del entusiasmo *naturalista* de los escritores.

Ahora bien, no fueron sólo las descripciones detalladas de aquellos jardines que existieron -con su rememoranza a los escritores de la Antigüedad, con las interpretaciones senequistas o las consideraciones estoicas y horacianas del retiro, con el conocido binomio de desprecio y alabanza guevariano, que claramente se desprenden de los versos y argu-

mentos de los escritores citados- las que recogieron los tópicos y la teoría del jardín renacentista español. Hubo toda una narrativa a lo largo de la centuria que, sin hacer referencia a ejemplos existentes, propone un repertorio de descripciones jardinísticas de gran valor y que supone una alternativa interesante para indagar también ese nuevo pensamiento en torno al jardín. La aparición de la novela en el siglo XVI dio ancho cauce para el desarrollo de un tópico de tradición clásica: el *locus amoenus*, un paisaje ideal que pervivió durante la Edad Media, que sirvió de *leit motiv* para casi todas las descripciones de la naturaleza y que acabó en el convencional paisaje bucólico-pastoril. Su objetivo fue meramente idealizar y, aunque se ha visto que su función estructural resulta poco relevante en la novela del Siglo de Oro⁸, consiguió innovar muchos modelos descriptivos heredados. Con ello iba aparejado otro de los grandes tópicos de la literatura: el telón de fondo de un jardín como marco de muchas acciones narrativas. Se trata, evidentemente, de otro *locus retórico-poético*, de un tópico imprescindible desde los textos más antiguos conocidos, un escenario paradisiaco en la Biblia y el Corán, lugar del encuentro amoroso en la poesía tardo-medieval, cuyas imágenes simbólicas y alegóricas se heredaron en la cultura del Renacimiento. Los nuevos géneros literarios, sobre todo, la novela, continuaron concibiendo el jardín como testigo ideal del acto amoroso, de citas clandestinas, de raptos de doncellas, o bien de conciertos musicales, de banquetes, de enseñanzas filosóficas o de galerías de coleccionistas; episodios que responden a las nuevas formas de ocio y placer que conlleva en la sociedad la aparición de la era moderna con su inevitable transmutación de valores⁹. En este sentido se ha analizado *La Celestina* (1499), una obra que ofrece un jardín cerrado como escenario fundamental. Melibea se entrega allí a su amado Calisto y, aunque el encuentro amoroso en el jardín es un motivo medieval, el *hortus* de esta tragicomedia es la primera dramatización de la naturaleza que ofrece la literatura española¹⁰.



Pérgola cubierta de viñas de una edición del siglo XV [de Virgilio Vercelloni, Atlas Historique des Jardins Européens, Milan, Hatier, 1991].

Vertumno transformado en jardinero. Tapiz, Serie 17, Paño IV, Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.



Sin embargo, hay otros escenarios narrativos concebidos como jardines que son producto de la fantasía y la imaginación. Sin hacer referencia a jardines existentes o reales, comportan cierto grado de verosimilitud¹¹ y pueden servir de marco para comprender la ambivalencia artística de la cultura renacentista hispana con la alternancia de influencias septentrionales, del mundo nórdico o franco-flamenco, y las clasicistas más propias de la proyección italiana. Descripciones que podrían suponer un contrapunto a aquellos jardines que se configuraron en España al abrigo del mecenazgo regio y nobiliario, y que pueden encontrarse en dos de los géneros literarios de mayor producción y éxito de la centuria: la novela de caballerías y la novela pastoril. En ambas menudean las descripciones de jardines y vergeles, presentando una dicotomía entre el hortus gótico y el nuevo modelo de elementos renacentistas y, pese a su carácter fantástico e imaginativo y a su recurrencia a tópicos propios de la literatura, son también reflejo de los ideales jardinísticos del momento, catalizador de las resistencias y tradiciones -medievales o autóctonas- como de innovaciones foráneas.

Por lo general, las alusiones más claras al jardín tradicional, al *hortus* del Medioevo, como a los jardines y paisajes del mundo flamenco y nórdico, se encuentra en las novelas de caballerías, algo lógico si tenemos en cuenta los orígenes *medievales y septentrionales* de estas narraciones de aventuras que se llevaron a la imprenta. Fueron el entretenimiento cortesano por excelencia y una moda que afectó a las capas altas de la sociedad en el tránsito del siglo XV al XVI, manteniéndolo su auge durante toda la centuria: libros de lecturas en los círculos cortesanos y presentes en sus bibliotecas¹².

La obra que para algunos especialistas inaugura el género, *Tirant lo Blanc* (1490 en catalán y 1511 en castellano), incorpora ya descripciones de jardines, como el que -narrado en el episodio de un simulacro efímero de unas fiestas- tenía contiguo una reserva de caza, tal y como ocurrió en las residencias nobiliarias y

cortesanas desde los últimos reyes de la dinastía castellana de los Trastámara: “un jardín muy bien arbolado, donde el rey entraba muy a menudo por deporte, porque era muy deleitoso, y en este huerto había una puerta que daba entrada a un parque donde había distintas clases de animales salvajes, esto es, osos, ciervos, corzos, puercos y todas las demás bestias del monte que el rey había hecho poner por su placer...”¹⁵. Jardín y reserva de caza es algo que aflora constantemente en los relatos caballerescos y que remite a descripciones coetáneas de viajeros, como la que Jerónimo Münzer o Antonio de Lalaing realizaron del parque del conde de Benavente y, desde luego, al carácter cinegético que tuvieron en sus orígenes y a lo largo de la época moderna los Reales Sitios. Lo

negar el poder testimonial de la literatura y afirmar la necesidad de acudir a otros materiales, sin embargo, es indudable que la obra literaria “va dirigida a la sociedad en que se desarrolla”, creando una *realidad connotada*. Para Armando Durán la naturaleza en la novela de caballerías nunca es producto de la observación, pero es un espacio que “está en relación con la realidad a la que se refiere”¹⁶. Y en este sentido son muy significativas las alusiones al paisaje. La naturaleza y con ella los jardines presentan, en un principio, rasgos fabulosos, típicos del transmundo¹⁵, pero, de forma progresiva, adquieren una clara contaminación del *locus amoenus*, un elemento retórico cuya idílica placidez contrasta con la naturaleza amenazadora, temible y feroz que



mismo podría señalarse ante la asociación entre vergeles y jardines contiguos a monasterios y a los que se retiraban damas, princesas y reyes de los relatos caballerescos, como ocurrió con gran parte de las posesiones de los Austrias, cuyos orígenes monásticos son indiscutibles. Jardines custodiados por damas, princesas o magas, y a los que no tiene acceso el caballero, son un mito que, al margen de sus connotaciones, nos traslada igualmente a uno de los temas dilectos de los tapices adquiridos por la monarquía hispana: Vertumno y Pomona, cuya serie recubrió muchas de las estancias de Carlos V y Felipe II. La relación literatura-realidad resulta apasionante, pero peligrosa. Es cierto que se puede

Paisaje con la barca de Caronte, de J. Patinir. Museo del Prado, Madrid.

caracteriza a este género literario¹⁶. No obstante, se puede comprobar cómo en esta narrativa el *locus* tuvo una dependencia decisiva con el marco geográfico septentrional: con el paisaje fértil del mundo nórdico, con sus bosques y jardines. Así aparece aludido en una de las obras más editadas de la centuria, el conocidísimo *Amadís de Gaula*¹⁷ -una de las lecturas favoritas de Felipe II durante su juventud-, al referirse al castillo de Miraflores, a dos leguas de Londres: “la más sabrosa morada que en toda aquella tierra había, que su asiento era una floresta a un cabo de la montaña y cercada de huertas que muchas frutas llevaban, y de otras grandes arboledas, en las cuales había yervas y flores de muchas guisas:

era muy labrado a maravilla... y en los patios muchas fuentes de agua... cubiertas de árboles que todo el año tenían flores y frutas..."¹⁸. La fecha de publicación, 1508, sitúa la obra en un momento temprano que podría explicar una descripción tan imprecisa y convencional, pero puede servir para enmarcar el gusto por el paisaje fértil y umbroso que reflejó paralelamente la imaginación plástica de la época, sobre todo en los fondos de pintura de la tablas flamencas que nutrieron las colecciones reales desde los Reyes Católicos (paisajes y jardines que perdurarán en esta pintura como ilustran más tarde los fondos de algunas obras de Brueghel, entre otros, reflejando el jardín de Isabel Clara Eugenia en el palacio de Bruselas).

buenas puentes de arroyos y fuentes, que cierto al parecer parecía que se hallaban en algo de los que habían leído en los libros de caballerías, según se les representó aquella hermosura de fuentes, y maravillosos arroyos vertientes, y diversidades de olorosas flores y árboles, y otras lindezas de verduras"¹⁹. Más esclarecedor resulta el comentario de un cronista anónimo del mismo viaje al asegurar que "el que inventó y compuso los libros de Amadís y otros libros de caballerías desta manera fingiendo aquellos floridos campos, casas de placer y encantamientos, ántes que los describiese debió sin dubda de ver primero los usos y tan extrañas costumbres que en este reino se costumbra..." y aseguraba que "más hay que ver en Inglaterra que en esos libros de caballerías hay escrito, porque las casas de



Con el tiempo se irán precisando las descripciones y ya en la segunda mitad del siglo aparecerán las críticas y los contrastes con esas imágenes convencionales, tópicas y retóricas. No en vano, y para el ámbito cortesano, el viaje a Inglaterra de 1554 acompañando al futuro Felipe II debió ser muy esclarecedor a la hora de comprobar la realidad del paisaje septentrional. Andrés Muñoz, un paje del séquito, compara en la *relación* que escribe los jardines ingleses -en concreto el de *Vincestres*, en donde se alojaba la reina María- con aquellos de ensueño que narraban las novelas de caballerías: el Rey entró al jardín "y el con todos estos Señores anduvieron un buen rato por las praderías del jardín, que son muy hermosas, pasando por

Alegoría
del Olfato.
J. Brueghel
el Viejo
y P.P. Rubens.
Museo del Prado,
Madrid.

placer que están en los campos, las riberas, montes, florestas y deleitosas pradales... y a cada paso tan fresco fuentes (todo lo cual es muy abundante en este reino) es cosa por cierto muy de ver y principalmente en verano muy deleitosa"²⁰, por lo tanto "lo que en los libros de caballerías se escriben, no dicen tanto como en este reino hay"²¹.

Comentarios de este tipo denotan que los procedimientos literarios sirvieron para mediatizar las imágenes convencionales de los jardines. Es interesante comprobar cómo en los relatos muchos vergeles también aparecen limitados y cerrados, con elementos que proceden de la jardinería tardomedieval y de la que imperaba todavía en el siglo XVI, mezclándose

los túneles y pérgolas, los corredores vegetales, los setos de cañas o parras y las fuentes de alabastro. Son elementos muy constantes en la narrativa y que reflejan las técnicas jardineras coetáneas, como uno de los argumentos de *El Crotalón* (circa 1532-1534), una obra satírica atribuida a Cristóbal de Villalón, en la que se describe un jardín insertado en un típico contexto del transmundo, el jardín del palacio de la maga Saxe²², y que entra de lleno en la concepción jardinística del relato caballeresco. Los valores sencillos y la solución mágica del Medioevo no impidieron que esta narrativa absorbiera soluciones novedosas. Por ello debe citarse un texto temprano, anterior al año en que Felipe II emprendió su primer y feliz viaje a Europa, por tanto, mucho antes

Moraes se aleja, en este caso, del tópico vergel paradisiaco y nos introduce en un trazado más complejo, elaborando la pintura, como señaló María Rosa Lida de Malkiel, de un jardín renacentista donde todo está plantado por *medida y compás*, como “un nuevo ideal científico que se superpone a los elementos tradicionales”²⁴. La exposición resulta sumamente interesante por la calidad descriptiva de muchos elementos imprescindibles en la jardinería coetánea: los estanques *cercados de una piedra cristalina labrada de obras romanas*, las fuentes que recogían las aguas de los estanques, *caños de metal puestos en orden con que se regaba todo*, la *cámara cuadrada cuyo tejado de muy rico chapitel y... cubierto de losas de tamaño de azulejos de muchos y di-*



de que iniciara su política constructiva de palacios y jardines. En 1547 se publica la obra de Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*. Por la fecha se puede asegurar que en España, a excepción de algunas realizaciones muy concretas de cierta nobleza y las de Carlos V, la jardinería es todavía medieval y se desconocían en gran medida las aportaciones italianas de la teoría y la práctica del jardín. De ahí que sorprenda la descripción que Moraes hace del jardín de otra maga, Urganda: “Estaba hecho en repartimientos que se apartaban unos de otros con calles largas, tanto por medida y compás, que en ninguna parte se salía de ella, plantado por las orillas unos arrallanes de muchas ramas y verdes, todos de un tamaño y medida puestos por un igual...”²⁵.

La Vista.
J. Brueghel
el Viejo
y P.P. Rubens,
Museo del
Prado, Madrid.

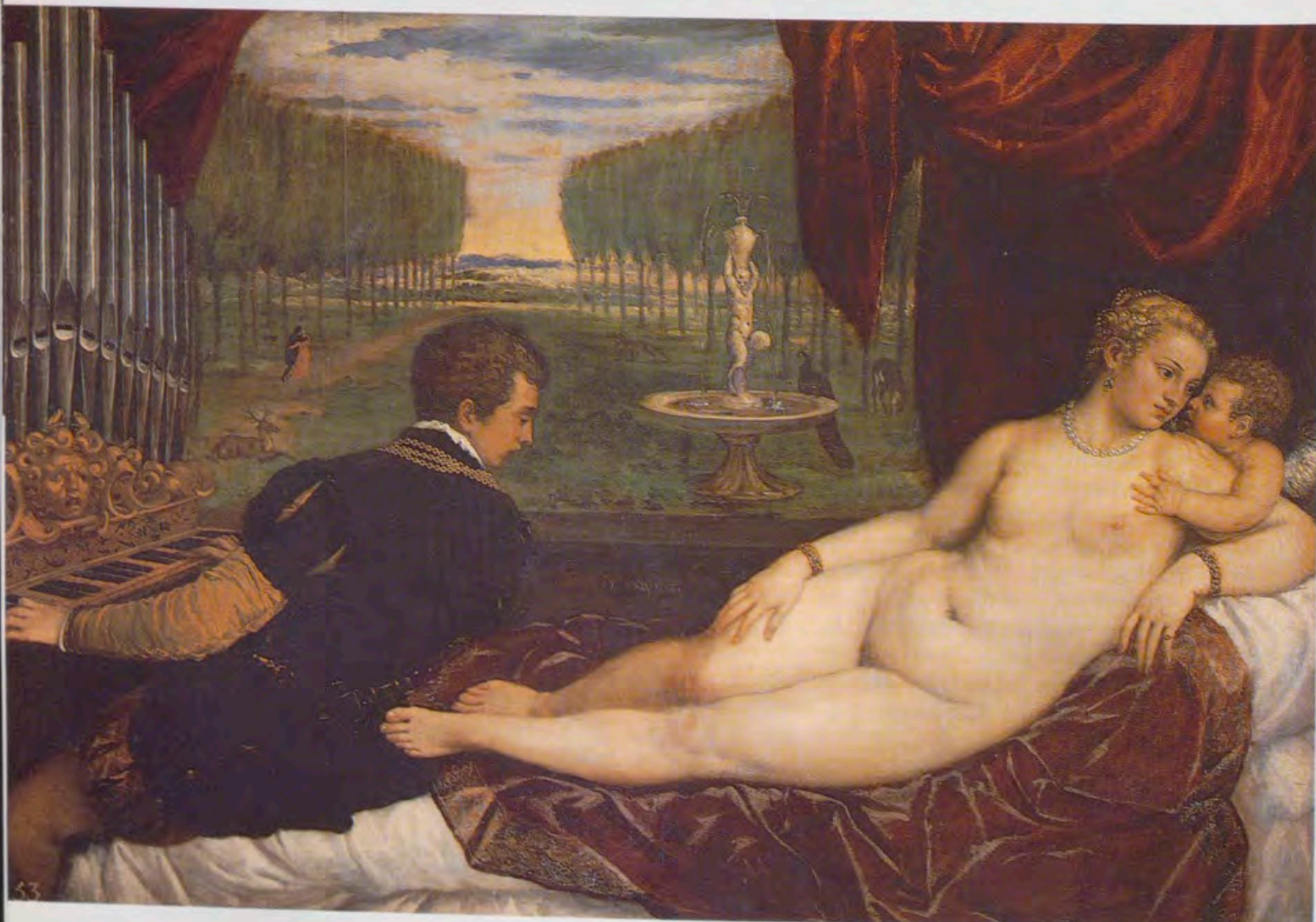
versos colores... podrían remitir a alguna de las intervenciones de Carlos V. Ejemplos como el mencionado se pueden rastrear por numerosas obras. Es el caso de *Selva de Aventuras*, una obra a medio camino entre el género caballeresco y la denominada *novela sentimental* y publicada en 1569. Cuenta con un espléndido repertorio de jardines, entre los que destaca el correspondiente al cuento de *Luzmán Cautivo*, un esclavo que pasa a trabajar a un huerto y *plantaba y enjería* [injertaba] *los árboles maravillosamente* y realizó “un laberinto en el cual pocos entraban que acertasen a salir: y en medio del se hizo una fuentes, de su juicio trazada, que el rey todos los nobles de la ciudad venían a verla por gran maravilla”, relato que recoge un tema común en la narra-

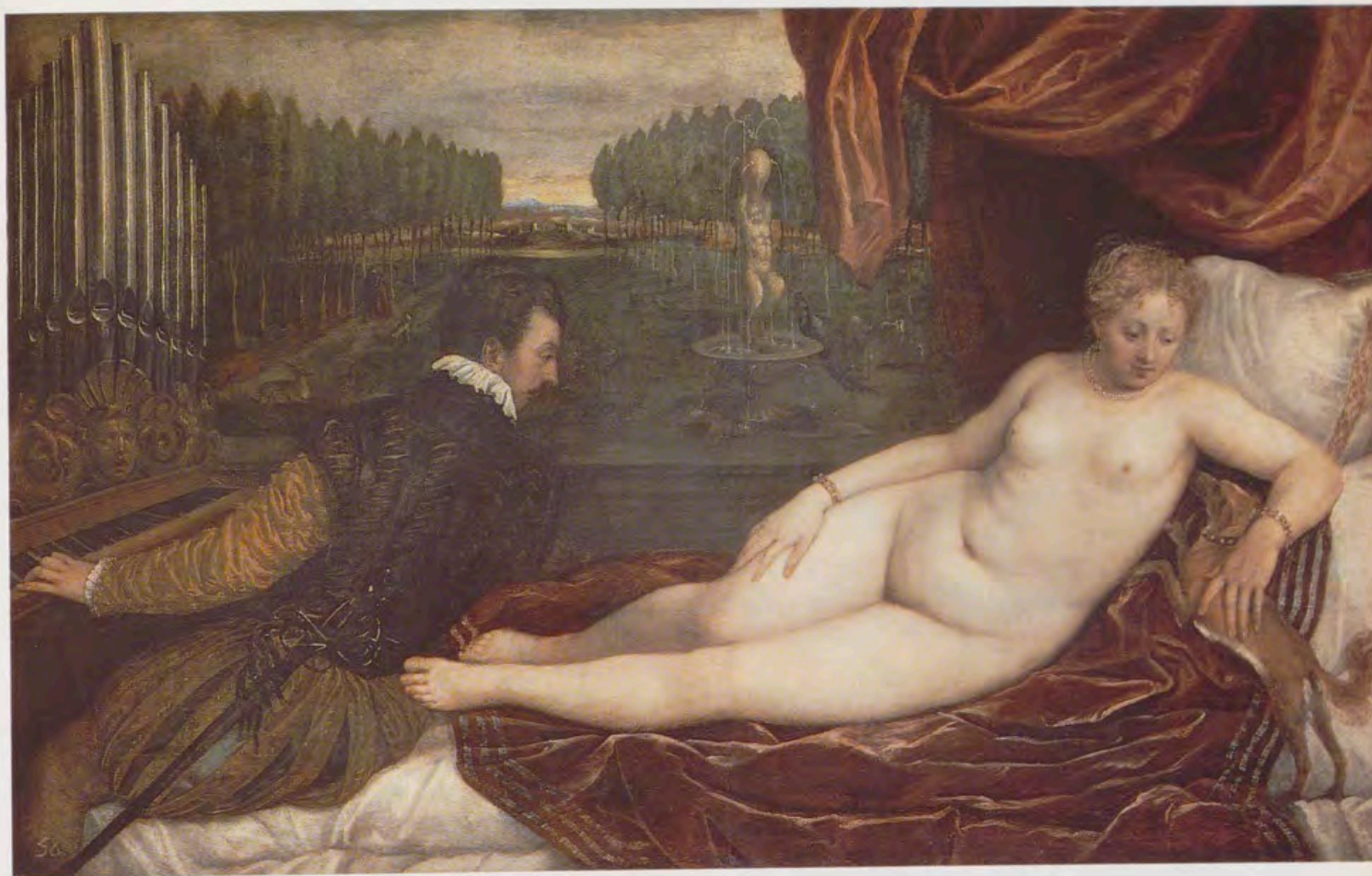
tiva del siglo, el del oficio de jardinero, muy usado también en la novela histórico-morisca²⁵. Pero en *Selva de Aventuras*, Jerónimo de Contreras, su autor, resalta ante todo el trazado y la simetría, el orden, las fuentes y la relación con la arquitectura. La referencia al camino arbolado debe tenerse en cuenta -“con gran concierto plantados muchas maneras de árboles, quedando por medio dellas muchas calles, y por todas ellas muchas fuentes maravillosamente labradas...”²⁶- por los intentos de plasmar una perspectiva en la narrativa, un orden en las plantaciones que es paralela a la imaginación plástica. El interés por las calles arboladas no sólo fue objeto de alabanzas por parte de Pedro de Medina en sus *Grandezas y cosas memorables de España* (1548) al referirse a los paseos del Prado o los paseos de Atocha, sino también en las interpretaciones de una realidad jardinística -la ya iniciada en Aranjuez a base de caminos arbolados- y que también se aprecia en la pintura, como hizo Tiziano, el pintor favorito de los dos primeros Austrias hispanos, al realizar los fondos de un paisaje arbolado y perspectivo de sus dos versiones sobre *Venus y un organista*.

La referencia al laberinto y a la perspectiva arbolada está también presente en uno de los cuentos incluidos en el *Viaje entretenido* de Rojas de Villandrado, en este caso de ambientación pastoril, y en el que se describe un laberinto de plantas entrejidas por encañados²⁷ que en su centro tenía una fuente de mármol repleta de esculturas²⁸. Sin embargo, en el género pastoril las novedades de la estética renacentista resultan más evidentes, por los antecedentes clásicos del escenario; otra conformación tópica -el paisaje arcádico o la Arcadia-. La novela pastoril, cuya popularidad se inicia a partir de que se imprimiera en Toledo y en 1549 *La Arcadia* de Sannazaro, estaba además íntimamente asociada con una de las filosofías oficiales del periodo, el neoplatonismo, una filosofía que aunaba los dos conceptos fundamentales del mundo pastoril: el amor y la naturaleza. El género en el caso español se identificó de alguna manera con la concepción ética y estética del Renacimiento y, desde sus orígenes, conectó con las corrientes erasmistas y guevariana, contando con un notable fervor en los círculos intelectuales de la Corte de Carlos V. En este contexto se inició Jorge de Montemayor, autor de *La Diana*, primera novela pastoril.

La nueva impronta renacentista que transmite el género pastoril, con su mundo esencializado, presenta un escenario narrativo de ruinas de la Antigüedad, obeliscos, sepulcros, arquitecturas de una gran erudición arqueológica, junto con astros del Olimpo, héroes y ninfas de la mitología pagana, y sus dioses: Minerva, Hércules, el sátiro Pan y, sobre todo, Diana ca-

Venus, Cupido y un organista.
Tiziano,
Museo del Prado, Madrid.





Venus y un organista.
Tiziano.
Museo del Prado, Madrid.

zadora. Desde nuestro punto de vista, la descripción de estos paisajes contiene una formulación peculiar, lo que Kenneth Clark en pintura denominó *estructura del nuevo paisaje arcádico* -un espacio libre en el centro del cuadro, rodeado de masas oscuras de árboles y rocas como las alas de un decorado²⁹-, fórmula continuamente reiterada por Montemayor, Gil Polo -continuador del género con su *Diana enamorada*-, Gálvez de Montalvo y por el propio Cervantes en *La Galetea*, publicada en 1585. En esta obra uno de los pastores se encontró con “un pequeño prado, que todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estava ceñido...”³⁰, locus que puede llegar a adquirir una disposición jardinerística, una composición escénica formada por una ancha y redonda plaza, de la que partían cuatro calles y cipreses *puestos en orden y concierto*. El mismo locus escenográfico podría señalarse de *La Arcadia*, una obra tardía de Lope de Vega [1598].

En cierta medida, las fechas de las ediciones pueden explicar las erudiciones clasicistas y arqueológicas, pero también hay que recordar que a partir de la década de los 60 se produce la entrada de Juan Bautista de Toledo en la política constructiva de Felipe II y, en lo que se refiere a palacios y jardines, todos los historiadores mencionan el importante viraje hacia lo que se realizaba en Italia. Quizá, por ello, se puede entender en el género pastoril la insistencia de los autores en aludir a la dialéctica entre la naturaleza y arte, en subrayar la natu-

raleza manipulada, el artificio o la maravilla creada por la mano del hombre.

Es interesante discernir las dos fórmulas jardinerísticas que nos ofrecen la mayoría de los autores de la novela pastoril. Por un lado, jardines verosímiles y realistas, incluso con referencias claras, no en vano producto de la actividad viajera de los autores -no es necesario recordar la vida militar de Cervantes, pero sí la de Montemayor, integrante del séquito de los viajes de Felipe, o la de Cristóbal Suárez de Figueroa, uno de los últimos representantes del género y viajero por Italia entre 1588 y 1600- y que mencionan los jardines de la ribera de Génova, las fuentes comparables a Tívoli, las villas de Roma o los vergeles de Nápoles y Sicilia. La otra fórmula es la de los jardines de la fantasía, la imaginación o la magia literaria. Son jardines también de tradición alegórica en los que el transmundo está muy presente: en algunos casos, asociados a un paisaje, lugar de residencia de un mago o de los dioses del bosque; en otros, funcionan como camposantos y museos de estatuas, que contienen pirámides, altares, bustos y esculturas con inscripciones y epitafios -sin duda, Lope de Vega proyectó los jardines que visitó, como los de la Abadía, cuando describe un *paisaje ajardinado* en *La Arcadia*, donde incluye tres sepulcros de jaspe dedicados a don Gonzalo de Girón, al marqués de Santa Cruz y al duque de Alba, rodeados de mármoles, trofeos y despojos³¹-. Suárez de Figueroa insiste en la mano del hombre, “el arte parecía vencer a la naturaleza”, en los *caminos derechos*, con cu-



Plan de la ville d'Aranjuez, sept lieues de Madrid, deux de Ocaña, et six de Tolède. La maison Royale A. La Ville maison B. La Ville maison del Alcazar C. La Loge de l'Evêque D. L'endroit ou se nourissent les pascos E. Le pont de l'Alcazar F. quadrado de cocanaña G. Le canal H. Les deux églises I. Le pont de Xaxama chemin vers Madrid K. Le pont du Tago L. La drève vers Tolède M. La maison des chapelains N. Le jardin aux fleurs O. Le chemin vers Ocaña P. Le chemin vers Antipola Q. La Rivière de Xaxama R. Le pont du Tago S. Les officines T. Cuyes ou popules, num^o 2. Ormeaux 3. Menuisiers 4. fustiers 5. Noyers 6. Amandiers 7. Saules 8.

riosos quadros compuestos, pero sobre todo en los juegos acuáticos con autómatas, tan usuales en los jardines manieristas³². Los jardines pastoriles se insertan dentro del *locus amoenus*, del paisaje arcádico del género, dentro de un bosque, a los que se llega atravesando senderos estrechos y tortuosos, por entradas escondidas: lugares clandestinos para los amantes, escenarios reservados exclusivamente a los protagonistas, y adquieren el carácter de *jardines secretos*³³.

No dejan de ser jardines literarios, imaginados o imaginarios, pero difíciles de valorar a la hora de calibrar lo que comportan de la concepción humanista. Jardines en los que, aunque perduren ciertas concepciones medievales, constantemente sugieren la ordenación arbolada, es decir, la línea visual de la perspectiva, la panorámica del propio jardín y un bosque al final, esa naturaleza lejana que fue punto de fuga del hombre del Renacimiento. Sin embargo, ese humanismo es en estos ejemplos más poético que matemático. No son producto de la casuística vitruviano-albertiana, sino de una tradición alegórica, es decir, de una imagen heredada y de un aporte literario que tuvo más peso en la formulación de la imagen del jardín europeo del siglo XVI que el complejo discurso de la tratadística científica. Los jardines en los argumentos de las novelas de caballerías o pastoriles coinciden con ese ropaje o caparazón *novelesco* y *medieval* de los

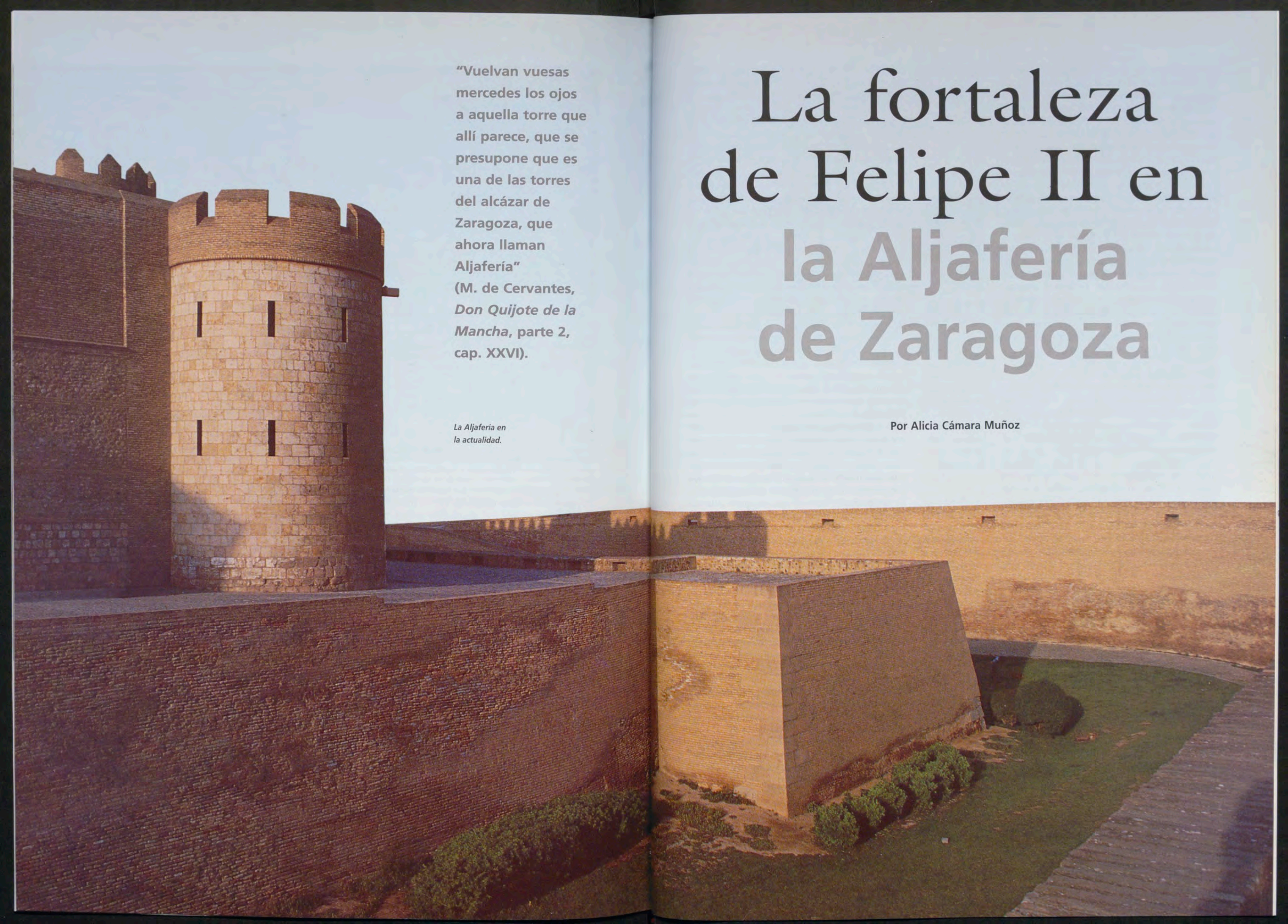
Aranjuez en el siglo XVI.

tratados del siglo XV, los que Schlosser calificó como *los románticos del primer Renacimiento*³⁴: un jardín humanista y caballeresco, abierto pero cerrado, que se describe a través de un tránsito, de un viaje, que realiza el protagonista, bien un enamorado en busca de su dama o en busca de la obsesiva meta de la época: la ciudad ideal. Fue el tránsito, ese recorrido por un *locus amoenus*, una de las directrices que encaminaron los pasos de los caballeros andantes y de pastores enamorados. Con anterioridad fue el viaje de Polifilo, tras su amada Polia, y de los protagonistas que narró Filarete para buscar un lugar y fundar Sforzinda. Un tránsito por valles, ríos, apacibles campiñas y bosques, con jornadas de caza y fiestas, encuentros con granjeros, pastores y ermitaños, ninfas, dragones y dioses. Es decir, por un mismo tópico narrativo o una misma tendencia imaginativa, de tradición medieval, pero también coetánea.

Frente a los estudios, fuentes y documentos que analizan y reconstruyen los jardines de la época de Felipe II, se crearon otros ejemplos, imaginados, pero acordes a un interés *naturalista* que afectó a diversas disciplinas -la literatura, la narrativa en este análisis, no se libró de este afán- y al gusto del Monarca. En algunas novelas del siglo XVI la imaginación y la tradición, y con ello la nostalgia, nos pueden ofrecer los jardines más enigmáticos e interesantes de aquel reinado.

NOTAS

- ¹ *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988 [cartas desde Lisboa y Sintra, 1581], pp. 48, 52 y ss.
- ² Para el tema de los jardines en la España de Felipe II véase, entre otros, Francisco IÑIGUEZ ALMECH, *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1954 y Miguel MORÁN y Fernando CHECA, *Las Casas del Rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, ediciones El Viso, 1986.
- ³ Edición facsímil en *A propósito de la "Agricultura de Jardines" de Gregorio de los Ríos*, J. Fernández e Ignacio González editores, Madrid, 1991.
- ⁴ Cfr. Fernando CHECA CREMADES, "La teoría del jardín en la España del Renacimiento" en *El Bosque y las Villas de Recreo en el Renacimiento*, Actas de las Jornadas; coord. V. Domínguez Garido y J. Muñoz Domínguez, Salamanca, 1994, pp. 37 y ss.
- ⁵ *A propósito de la "Agricultura de Jardines"...* Supra, p. 265.
- ⁶ Sobre este jardín véase Pedro NAVASCUES PALACIO, "La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, U.A.M., Vol. V, 1995, pp. 71-89.
- ⁷ Sobre el tema en general puede consultarse el clásico y pionero trabajo de Emilio OROZCO, *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968.
- ⁸ Para este aspecto véase M^a Soledad ARREDONDO, "Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII: de lugar ameno a la selva urbana" en *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada; eds. Darío Villanueva y Fernando Cabo, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 145-158.
- ⁹ Fenómeno que estudió José Antonio MARAVALL, *El mundo de la Celestina*, Madrid, Gredos, 1981.
- ¹⁰ Véase Emilio OROZCO, "El huerto de Melibea (Para el estudio del tema del jardín en la poesía española del siglo XVI)", ob. cit., pp. 15-64; y además J. R. STAMM, "De huerto a huerto, elementos lírico-bucólicos en La Celestina", en *La Celestina y su entorno social*, Actas de I Congreso Internacional sobre La Celestina, Barcelona, 1977, pp. 81-88.
- ¹¹ Corrado ROSSO ha destacado la verosimilitud, frente a lo real, en la propuesta tipológica que puede plantear la literatura en el caso concreto de los jardines; cfr. "Per una tipologia del giardino" en *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi di Verona-Garda; Firenze, Leo S. Olschki, MCMLXXXVII.
- ¹² Así lo ha demostrado Maxime CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1986; cfr. el capítulo "El público de las novelas de caballerías", en el que se especifican los monarcas y los cortesanos e intelectuales que, a lo largo de la centuria, gustaron de esta literatura de evasión.
- ¹³ Joanot MARTORELL y Martí Joan de GALBA, *Tirant lo Blanc*, Madrid, Alianza, 1984, vol. I, p. 156.
- ¹⁴ A. DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1975, p. 151.
- ¹⁵ Sobre la concepción del transmundo cfr. el estudio clásico de H.R. PATCH, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, Madrid, F.C.E., 1985.
- ¹⁶ Son interesantes al respecto las consideraciones de Vito FUMAGALLI al comentar que los relatos sitúan a los personajes en el escenario de una realidad caracterizada por interminables bosques, tierras pantanosas y vegetación natural y espontánea, pues así era el estado casi salvaje de Europa desde la Alta Edad Media; cfr. *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989. Esta realidad provocó una imagen fantástica, de condiciones negativas, sobre todo del bosque, terrible y encantado, imagen que va a perdurar en el siglo XVI, como demuestran las novelas de caballerías.
- ¹⁷ Atribuida a Garci RODRÍGUEZ DE MONFORTE [Impresa en Zaragoza en 1508] llegó a tener, a lo largo del siglo, diecisiete ediciones. Consultada la edición de José Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1987.
- ¹⁸ *Ibidem*, p. 755.
- ¹⁹ Andrés MUÑOZ, "Sumario y verdadera relación del buen viaje que el invictísimo príncipe de las Españas don Felipe hizo a Inglaterra" en *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra (Impreso en Zaragoza en 1554) y Relaciones Varias Relativas al mismo suceso*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877, p. 70.
- ²⁰ "Carta en la cual se da Relación de los que ha pasado en el reino de Inglaterra después de que el Príncipe Don Felipe entró en el...", *Ibidem*, p. 115.
- ²¹ *Ibidem*, p. 119.
- ²² Vid. Cristóbal de VILLALÓN, *El Crotalón*, Madrid, Cátedra, 1990, ed. de Asunción Rallo; las descripciones en pp. 94-95; pp. 161 y ss. y 205 y ss. También en *El Scholástico* [Madrid, C.S.I.C., 1967] se describe un jardín con la misma concepción y similares elementos jardinísticos.
- ²³ *Palmerín de Inglaterra*, Madrid, ediciones Miraguano, 1981; ed. a cargo de Luis Alberto de Cuenca; vol. II, cap. XIX, p. 116.
- ²⁴ En "La visión del transmundo en las literaturas hispánicas" en H. R. PATCH, ob. cit.
- ²⁵ Véase al respecto la edición de José FRADEJAS LEBRERO, *Novela Corta del Siglo XVI*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.
- ²⁶ En *Novelistas anteriores a Cervantes*, de la Biblioteca de Autores Españoles, tomo III, Madrid, 1975, [se recoge la edición de 1615, Zaragoza, por Pedro Caberte], p. 490.
- ²⁷ Covarrubias define el "encañado" como *el seto que se haze de cañas en los jardines y huertas*.
- ²⁸ Madrid, Cátedra, 1991; ed. a cargo de Asunción Rallo, pp. 116-117.
- ²⁹ K. CLARK, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 89.
- ³⁰ Vid la edición de Juan Bautista AVALLE-ARCE, Madrid, Espasa-Calpe, *Clásicos Castellanos*, 1987, p. 85.
- ³¹ Consultada la edición de Edwin S. MORBY, Madrid, Castalia, 1975, pp. 184 y 185.
- ³² Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *La Constante Amarilis*, Valencia, 1609, consultada 3^a ed., Valencia, 1781, pp. 76 y ss.
- ³³ Jorge de Montemayor, en *La Diana*, los califica de verdaderos *escondrijos* para las cuitas amorosas entre parrales, ramas entretrejidias formando arcos, árboles de gran espesor y altura, etc. Vid. edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991.
- ³⁴ J. SCHLOSSER, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 128 y ss.



“Vuelvan vuesas
mercedes los ojos
a aquella torre que
allí parece, que se
presupone que es
una de las torres
del alcázar de
Zaragoza, que
ahora llaman
Aljafería”
(M. de Cervantes,
*Don Quijote de la
Mancha*, parte 2,
cap. XXVI).

*La Aljafería en
la actualidad.*

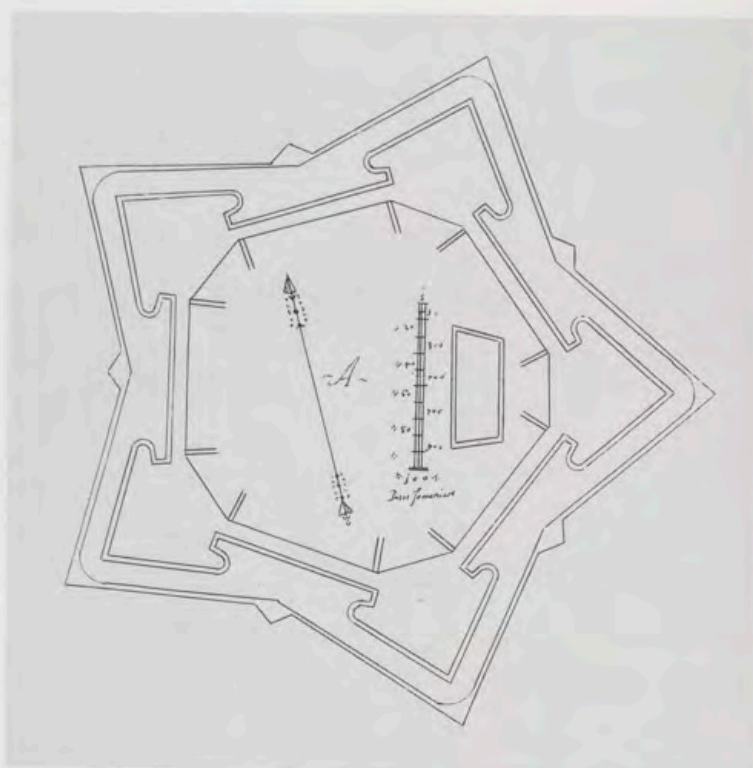
La fortaleza de Felipe II en la Aljafería de Zaragoza

Por Alicia Cámara Muñoz

Desde que Cervantes, quien estuvo en Zaragoza hacia 1568¹, viera la Aljafería, hasta los años finales del siglo XVI, ésta cambió sus funciones y sobre todo su imagen, de tal manera que difícilmente la hubiera reconocido de haber pasado por ella hacia 1596. Las reformas realizadas en el palacio de la Aljafería en Zaragoza por el ingeniero Tiburzio Spannocchi (Spanoqui)² a partir de 1592 constituyen uno de los más interesantes ejemplos de síntesis entre un palacio preexistente y una fortaleza, que siguió los principios de la fortificación abaluartada, durante el reinado de Felipe II. Si a ello se añade el que fue lo que hoy llamaríamos una intervención sobre un edificio histórico, y que eso fue tenido en cuenta por el ingeniero responsable de las reformas, podremos concluir que nos hallamos ante una obra que, desde el punto de vista de la historia de la arquitectura, merece ser conocida, independientemente de otras consideraciones que se irán poniendo de manifiesto a lo largo del texto.

LOS PRIMEROS INFORMES

Los acontecimientos desencadenados por la huida de Antonio Pérez llevaron al Monarca a plantearse la necesidad de construir una ciudadela en Zaragoza, que sirviera como sede del poder del Rey frente a una ciudad de cuya lealtad se desconfiaba. La construcción de ciudadelas formó parte de la política de la Monarquía para controlar las ciudades de aquellos reinos que se habían rebelado o cabía la sospecha de que lo hicieran. Así, se habían construido la ciudadela de Amberes, la de Pamplona y, en los mismos años en que se hace necesario construir la ciudadela de Zaragoza, el ingeniero Spanoqui proyectará la ciudadela de Jaca³. Todas las citadas eran pentagonales, esa tipolo-



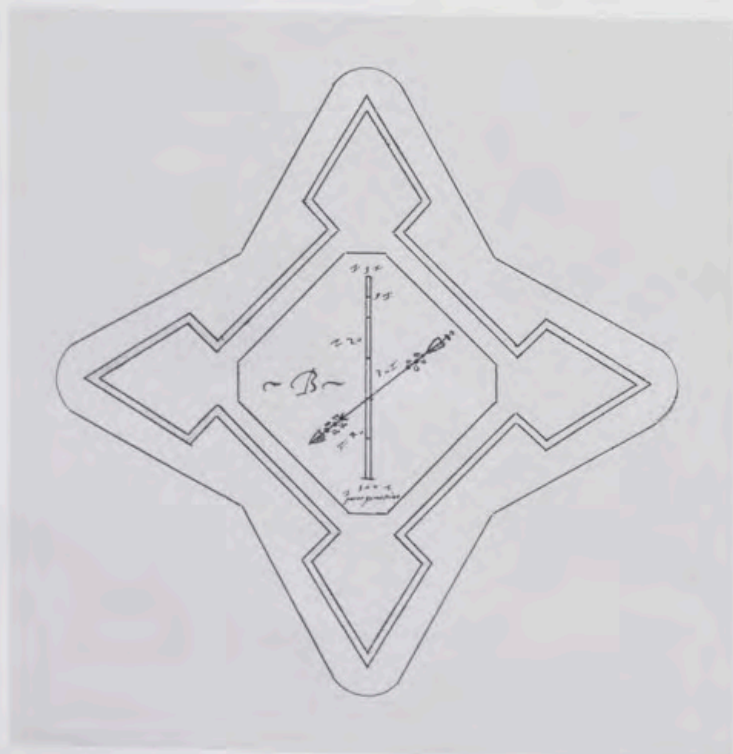
Planta, en forma de pentágono, de un fuerte para la ciudad de Zaragoza. 1592. Archivo General de Simancas.

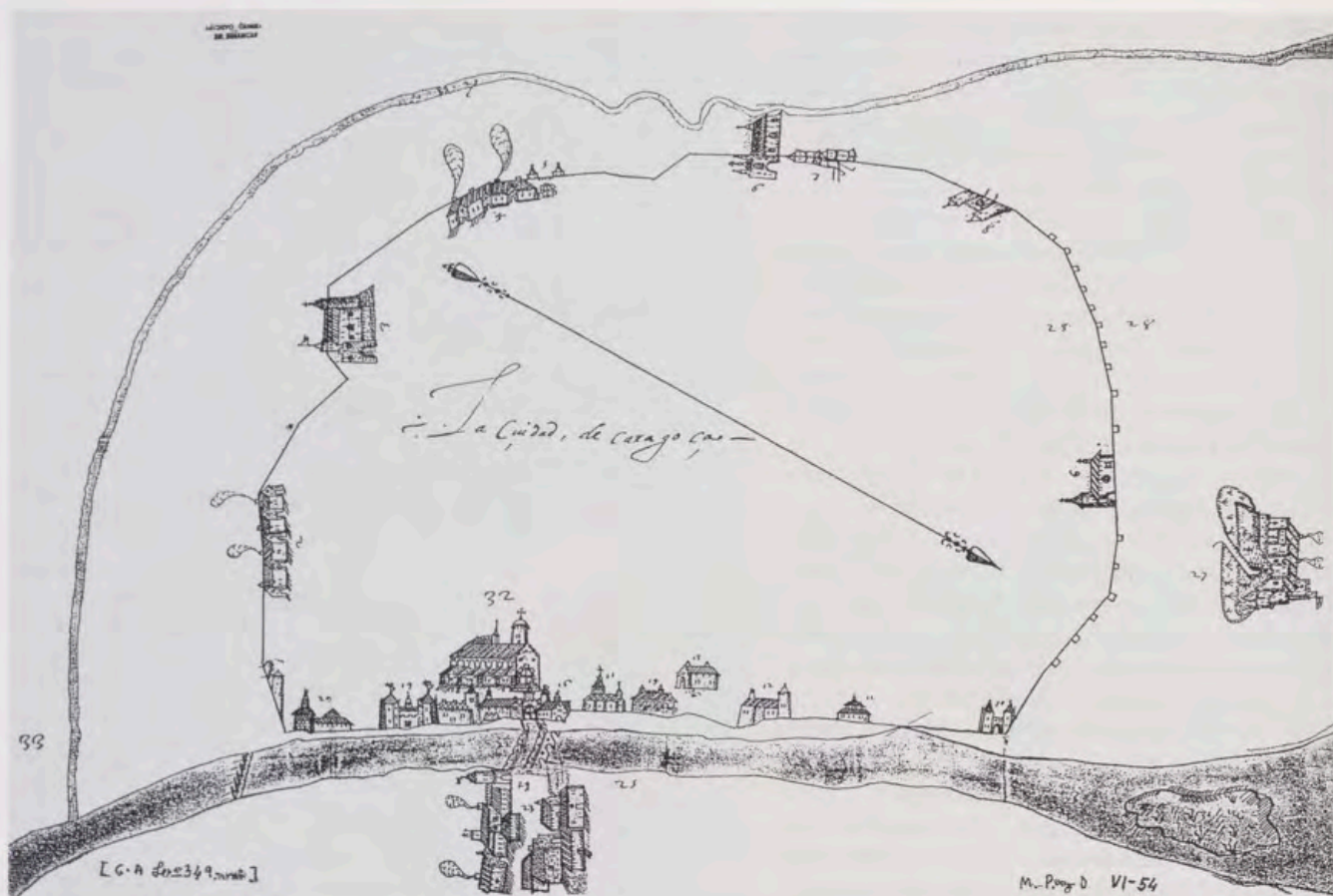
Planta de un fuerte, diseñado para la ciudad de Zaragoza. 1592. Archivo General de Simancas.

gía que aunaba la eficacia para la defensa con un coste más bajo que el que exigían las de más baluartes.

En los dibujos que acompañan al primer informe sobre lo que se puede hacer en Zaragoza⁴ uno de los proyectos es precisamente el de una ciudadela pentagonal, aunque sin la envergadura que tendrá la ciudadela de Jaca, por lo que cabe hablar de fuerte. El otro es cuadrangular, es decir mucho menos costoso, pero a la vez menos efectivo, tal como se sabía ya desde hacía tiempo en la ciencia de la fortificación. Eran las formas más comunes en la arquitectura militar de finales de siglo: también fueron uno cuadrado y otro pentagonal -si bien más elementales- los proyectos de fortificación presentados para ser examinado como ingeniero por el capitán Pedro Ochoa de Leguizamo en 1596⁵, un personaje ligado a proyectos en los territorios americanos. La práctica de la profesión había llegado por tanto a eliminar las fortificaciones de más baluartes a finales de siglo, aunque siguieran siendo objeto de estudio y de atención para los tratadistas.

Desde el principio, si bien se pensó en hacer uno de estos dos fuertes en otros puntos de Zaragoza, estuvo entre las prioridades "aderezar algo" la Aljafería, edificio que, al igual que sus ocupantes (la Inquisición) había jugado un papel importante en los sucesos que llevaron a tomar la decisión de hacer una fortaleza en la ciudad. Todo ello se planeó al mismo tiempo que se derribaban todos los castillos, casas y torres fuertes de las montañas propiedad de los señores rebeldes o sospechosos de serlo. Una intervención del poder verdaderamente contundente para controlar el reino, aunque en la documentación haya datos sobre las dudas planteadas en algunos casos concretos a la hora de proceder a los derribos. Fueron la excep-





burgo, impedir la llegada de ayuda desde la montaña y controlar el puente de piedra, la lonja (nº 16), las casas de la Diputación (nº 17), las del conde de Aranda (nº 19), las del duque de Villahermosa (nº 22) y, en definitiva, todo el frente de la ciudad que miraba hacia el río.

En el lugar llamado San Juan de los Panetes (nº 12), se podría hacer un gran baluarte hacia el río, pero para que el sistema defensivo fuera completo habría que hacer otro baluarte grande hacia la parte del puente, todo lo cual obligaría a derribar casas principales y nada menos que la iglesia de Nuestra Señora del Pilar (nº 15) porque además, para completar el sistema, con estos dos baluartes irían otros tres más pequeños hasta formar un recinto defensivo. Encontramos por tanto la idea de una ciudadela de cinco baluartes (aunque imperfecta y dependiente de unos edificios preexistentes), pero, indica el informe, esto obligaría a “derribar la mitad de la ciudad”. A ningún castillo, se dice, se le puede llamar fuerte si no tiene ese número de baluartes, con cuatro es imperfecto y de tres sólo se hacen en Flandes, de tierra y fajina y sólo para tomar algún puerto o defender algún paso. De nuevo aparece aquí la experiencia de la guerra como primer argumento, que se une al de una teoría de la fortificación cada vez más codificada.

Por otra parte, cabe señalar que la idea de plaza fortificada, que en América se planteó en algunas ocasiones⁷, debía formar parte de la cultura arquitectónica y urbanística de este momento, ya que otra de las posibilidades ba-

Planta de la ciudad de Zaragoza. 1592. Archivo General de Simancas.

rajadas fue la de fortificar la plaza de la Iglesia Mayor (nº 32), utilizando para ello las bocacalles, la lonja y las casas de la Diputación, porque todas ellas estaban unidas por arcadas.

El ingeniero Tiburzio Spanoqui había salido para Zaragoza -el 20 de febrero de 1592 se indica que ya está de viaje- con el encargo de que, aunque por el momento no se pensara en fortificar nada en dicha ciudad, se informara bien, y por supuesto “con disimulación”⁸, de en qué lugares se podría hacer algo y de manera especial de lo que se podía hacer en la Aljafería, haciéndola crecer hacia el río y la ciudad. Se ordenaba desde la Corte que el dinero enviado para las fortificaciones debía gastarse por “medio y mano de Tiburcio Spanoqui” en cuanto llegara. Reflejo de los conflictos habidos entre militares e ingenieros es que el Consejo de Guerra, por mediación de Andrés de Prada -secretario del Consejo- y por orden del Rey, no olvida recordar al capitán general, don Alonso de Vargas, que Spanoqui debe ser tratado bien, “haziendo de su persona la confianza que merece”.

De momento quien estaba allí era otro ingeniero, Ambrosio de Urbino, que procedía de Bretaña, ocupándose de las obras más urgentes de fortificación, no sólo en esa ciudad sino en otros lugares del reino. Este ingeniero no podía encargarse de la fortificación de Zaragoza, y por ello esperaban que de un día a otro llegara Spanoqui, porque Urbino era un ingeniero que había servido en Francia, por lo que por el momento no se podía tener con él la confianza suficiente y “es bien yr con ese recato”⁹. El problema de los ingenieros militares extranjeros al

ses podía convertirse en fortaleza, eso sí, siempre que no faltara el dinero.

En un informe posterior de don Alonso de Vargas ¹² -miembro del Consejo de Guerra y Capitán General- se indica en cambio que el tiempo sería de dos meses y medio o tres, y el coste de 60.000 ducados según estimación de Spanoqui, lo que a Vargas le parece excesivo, teniendo en cuenta que sólo se iban a hacer cuatro baluartes. De hecho él era de los que opinaban que hubiera sido mejor una fortaleza de cinco baluartes en el Campo del Toro. El informe definitivo de Spanoqui efectivamente decía eso sobre el coste y el tiempo ¹³, y en ambos informes se señalaba como positivo que no iba a ser preciso derribar la iglesia de Nuestra Señora del Portillo. A todas estas gestiones y opiniones se sumaba un grave problema político, ya que la ciudad no era precisamente favorable a una intervención militar que mediante una nueva construcción transformara su vida para siempre. Para tratar de estas cuestiones hubo un militar que al parecer consiguió lo aparentemente imposible, como fue el poner de acuerdo a todos los afectados: el encargado de notificar a los Jurados de la ciudad de Zaragoza lo que era necesario para fortificar la Aljafería fue don Francisco de Bobadilla, maestre de Campo General ¹⁴. Les informó que no se iban a hacer dos fuertes en la ciudad por los grandes servicios hechos por ésta a la Corona, y que serviría para tener en un solo lugar a toda la gente de guerra, de cuya presencia se habían quejado los vecinos ¹⁵.

Informó asimismo de que Spanoqui había hecho el primer proyecto, incluyendo unas torres en el río, y Jerónimo de Soto iba a ir a la Corte llevando la relación de todo, de donde volvería inmediatamente trayendo la resolución de lo que había que hacer. Por lo que se refiere al lugar elegido finalmente, y que afectaba a una institución tan poderosa como la Inquisición, decía Bobadilla que al tiempo que se había atendido a las necesidades de espacio para los inquisidores se había planificado también espacio suficiente para los soldados.

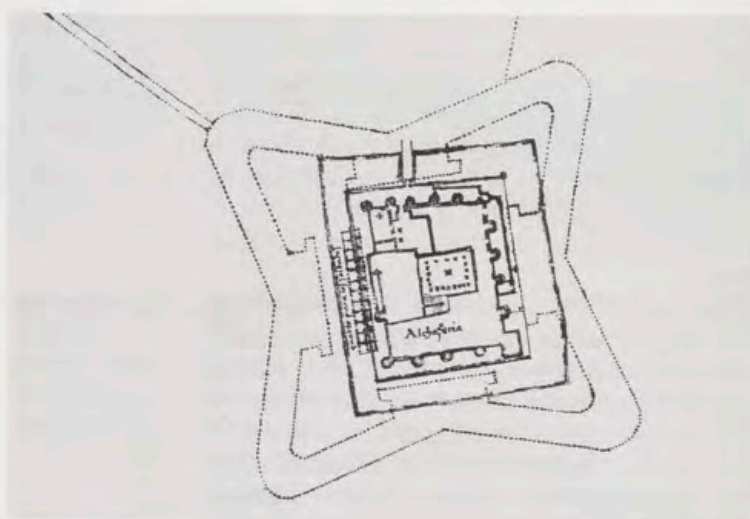
Ahora se decía que iban a ser cuatro los meses necesarios y que durante la construcción iban a tener que estar en el burgo de la ciudad ochocientos soldados, de los cuales doscientos irían cada día de guardia a la Aljafería. Los Jurados de la ciudad se mostraban dispuestos a aportar ladrillo y materiales, así como todo lo que fuera necesario para la obra, entre otras cosas porque don Francisco de Bobadilla les había dicho que cuanto antes se acabara esa obra, antes saldría el ejército de Aragón.

No debió estar tan claro todo esto desde el principio, ya que en febrero de 1595 Bobadilla comunicó al Rey que, por haber sido vistos él y el ingeniero Spanoqui juntos y mirando la Aljafería, corrió el rumor por la ciudad de que se iba a fortificar, con la consiguiente alarma. Tuvo que hablar con los Jurados, llevándoles una memoria del maestro de obras Marco Mañari

(Marcos Manaria se le llama en otros documentos) para que consiguieran los materiales que iban a ser necesarios, y asegurándoles que "mal se podrá dezir que era ofensa de una ciudad de diez mill hombres dexar en una cassa ordinaria y fuera de la ciudad 200 hombres". Habló también con los Diputados que entraron mejor en razón, "como gente más sosegada" que eran, pero consideraba conveniente que el Rey escribiera a unos y a otros para decirles que confiaba en ellos y pedirles ayuda para las obras ¹⁶. Por toda su gestión con los Jurados, Bobadilla recibirá la felicitación del Rey.

LA OBRA

Había desde hacía siglos un edificio, bello y cargado de historia. En él tenía su sede la Inquisición. No debió ser fácil conjugar estos puntos de partida con las necesidades militares. En los informes de Francisco de Bobadilla se adelanta

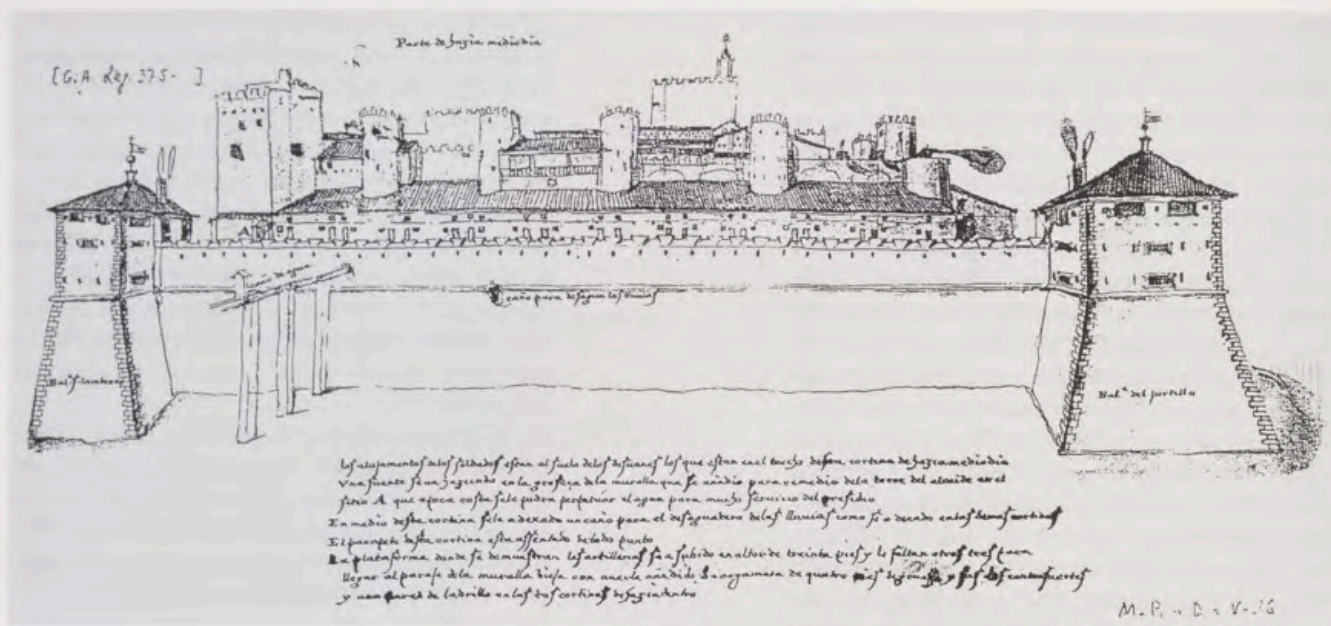


Traza de Spanoqui para el castillo de la Aljafería. 1592. Archivo General de Simancas.

ya que dos de las cuatro cortinas iban a apartarse de la obra construida, dando lugar a dos plazas de armas. Las otras dos iban a pegarse a lo preexistente, eso sí, terraplenándolas tal como exigía la fortificación abaluartada, correspondiendo una de ellas a una sala grande y la otra al jardín.

Todo estuvo bajo la responsabilidad de Spanoqui, que había sido nombrado superintendente de las obras de los castillos de Aragón el 29 de abril de 1592 ¹⁷, y durante todo el proceso de fortificación de la Aljafería tendrá que compaginar estas obras con la dirección de las de Jaca, Canfranc o Verdun.

Desde Huesca don Alonso de Vargas envió canteros (dice que los que pudo encontrar) a Zaragoza, para que trabajaran en las obras de la Aljafería, en marzo de 1595 ¹⁸. El recinto estaba ya cerrado en julio de ese año, cuando el maestro mayor de la fábrica, Marco Manaria, da una relación de los ladrillos y otros materiales empleados en los cuatro baluartes y cortinas. La obra se había contratado a destajo (despidiendo a los peones y oficiales de cantería) con cuatro "obreros de villa" y, junto con el maestro mayor, habían trabajado también Tomás de Obón



avía en 1596 informaba Spanoqui que faltaba por hacer el foso de la parte de la fortaleza que miraba hacia el camino de Madrid, que se tenía que haber hecho dos años antes, pues así se concertó en el destajo contratado. Había que ocuparse también del puente de la puerta de socorro, ya que se había derribado el que había de cantería, con lo que no se podía utilizar esa puerta pese a ser necesaria. Para acabar todo ello bastaría con dos mil ducados más. 24

No habían acabado sin embargo los problemas; como algunos de los materiales empleados habían sido de derribo, procedentes de las casas confiscadas y derribadas por orden real, no eran buenos y la obra de la Aljafería estaba muy deteriorada ya en 1597. Había que hacer bastantes reparaciones. El mismo Marco Manaria, ahora con título de maestro mayor de la ciudad de Zaragoza, fue quien se encargó de dar cuenta de cuáles eran urgentes: se habían caído piedras, en algunas zonas entraba el agua, se iba a caer parte de una de las cortinas, se habían quebrado algunos pilares y puentes de los almacenes, etc., etc. Como no iban a ser muy caras estas reparaciones se ordenó llevarlas a cabo. 25

Las fortificaciones de Aragón habían costado ya en el año de 1594 treinta mil ducados, siendo Spanoqui quien informó de cómo se habían gastado 26. En ese año debió tener problemas serios con el duque de Alburquerque -lugarteniente y capitán general del reino de Aragón- quien acusaba al ingeniero de hacer lo que quería con esos gastos, de escribir lo que se le antojaba y de tener su propia opinión sin acatar órdenes 27. Un ejemplo más, de los muchísimos que se conocen, de las malas relaciones entre los mandos militares y los ingenieros, siempre lanzándose mutuas acusaciones de injerencia de unos en las competencias de los otros.

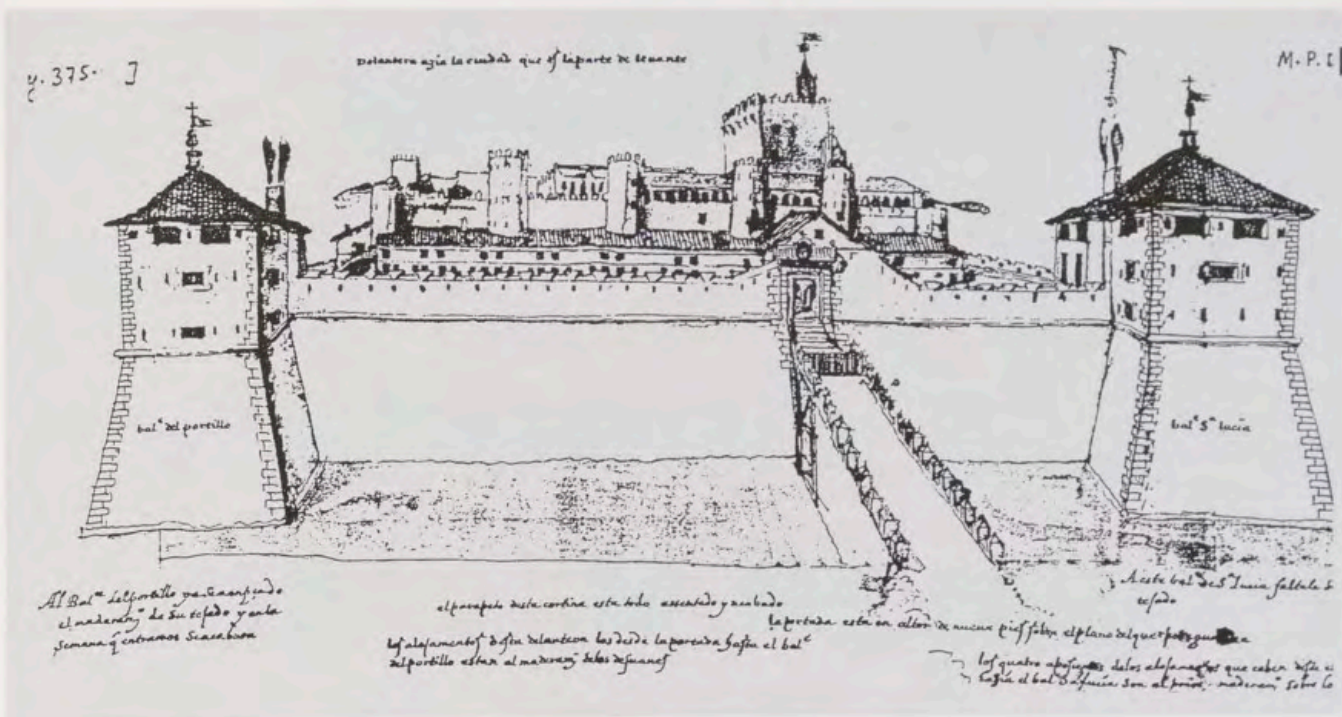
Al ingeniero Spanoqui se debió en definitiva tal cambio de imagen para la Aljafería que los cronistas no pudieron por menos que señalarlo: ya no era la torre que vio Cervantes lo más signi-

Dibujo de Spanoqui de la parte sur de la Aljafería. 1593. Archivo General de Simancas.

ficativo visualmente, pese a que en los dibujos de Spanoqui sigue dominando el conjunto, sino precisamente los nuevos baluartes. Por eso escribía Labaña, en 1610, que "despois das revoltas pasadas se cercan a moderna con quatro baluartes quadrados e fosso" 28; tanto los problemas políticos que estuvieron en su origen como su consecuencia, materializada en forma de baluartes, pasaron a absorber la historia del edificio.

Como edificio militar continuó siendo usado y por lo tanto considerado durante siglos, aunque la Inquisición permaneciera allí hasta mediados del siglo XVIII. A falta de una investigación más detallada sobre su historia en los siglos siguientes a su transformación en fortaleza, sabemos que la Aljafería fue renovada en el siglo XVIII, como lo fueron tantas otras fortificaciones de la época de Felipe II. Se proyectó entonces un puente estable en la entrada del fuerte y una nueva plaza de armas delante de ese puente, además de un cuartel nuevo para granaderos, viviendas y una nueva Sala de Armas, esta última en la antigua mezquita.

Estas obras se proyectaron entre 1757 y 1759. Años más tarde, en 1757, Miguel Marín hizo una serie de planos, en los que proponía una reforma de los corredores del tercer piso y en uno de los extremos de la Plaza de Armas para mejorar los alojamientos 29. De nuevo en el siglo XIX los ingenieros intervinieron en su fábrica 30. Como siguió siendo edificio militar, hay informes de los años veinte de nuestro siglo en el Archivo General Militar de Segovia 31. Su singularidad era señalada todavía en nuestro siglo por F. Bordeje, quien, en 1955, se refería a la transformación de la Aljafería en fortaleza militar por Felipe II como una "pintoresca y atrayente construcción, en la que la obra medieval, respetada casi por completo, se armonizaba con el recinto del siglo XVI para componer una fortaleza mixta, que por su llano emplazamiento y, por lo mismo, por sus singulares y apretadas perspectivas no tenía igual en España". 32



NOTAS

- 1 Hermanos Albareda, *La Aljafería, datos para su conocimiento histórico y artístico y orientaciones para una restauración y aprovechamiento del edificio*. Zaragoza, 1935, pp. 101 y 102.
- 2 A. Cámara, "Tiburzio Spannocchi, Ingeniero Mayor de los Reinos de España". *Espacio, Tiempo y Forma*. UNED, n.º 2, 1988, pp. 77-91.
- 3 A. Cámara, "La ciudadela del rey en Jaca". *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Formente a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca, 1994, pp. 86-95.
- 4 Archivo General de Simancas (a partir de ahora A.G.S.), Guerra Antigua (G.A.), leg. 549, f. 180.
- 5 Ídem, M.P. y D. XXXVI-15 y 16.
- 6 Ídem, G.A., fol. 182.
- 7 V. Nieto y A. Cámara, "El arte colonial en Iberoamérica". Madrid, *Historia* 16, 1995, pp. 54-56.
- 8 A.G.S., G.A., leg. 549, f. 185 y 184.
- 9 Ídem, f. 272.
- 10 Ídem, leg. 555, f. 95.
- 11 Ídem, leg. 561, f. 559.
- 12 Ídem, leg. 554, f. 101.
- 13 Ídem, f. 103.
- 14 Ídem, leg. 557, fols. 174, 175, 176, 177, 179, 180, 185, 559.
- 15 Ídem, fols. 556 y 557.
- 16 Ídem, leg. 571, f. 244.
- 17 Ídem, Contaduría Mayor de Cuentas, Segunda época, leg. 598. Son las cuentas de Juan de Arredondo, de la casa de la Aljafería, entre 1595 y 1596, estando a cargo de Tiburcio Spanoqui las órdenes y libranzas.
- 18 Ídem, G.A., leg. 572, f. 24.
- 19 Ídem, leg. 575, fols. 1-5 y 169. Son los documentos que acompañan a los cuatro dibujos de la Aljafería realizados por Spanoqui. Se especifican todas las hiladas de ladrillo -tanto de largo como de grueso y de alto- de los torreones y cortinas realizados, así como el "migajon cal y guijarro que se a puesto en ellas y en los contrafuertes". Referencias a la puerta también en leg. 598, f. 27.
- 20 Ídem, leg. 580, f. 196.
- 21 Sobre la importancia del dibujo en la práctica de la profesión de ingeniero, A. Cámara, "El dibujo en la ingeniería militar del siglo XVI". *A Distancia*. UNED, octubre de 1991, pp. 24-50.
- 22 A.G.S., G.A., leg. 584, f. 264.
- 23 Ídem, leg. 598, f. 552 y leg. 402, f. 25.
- 24 Ídem, leg. 468, f. 48.
- 25 Ídem, leg. 488, fols. 305 y 306.
- 26 Ídem, leg. 407, f. 117.
- 27 Ídem, leg. 406, f. 109. Las críticas a Spanoqui en leg. 405, f. 169: "el caballero Tribuño a echo lo que a querido en el rrepartimiento de los treinta mill Ds. y escribe con gran facilidad lo que se le antoja, ansi temo que si no se rreforma que no abemos de tener buena correspondencia y obligarme a escribir más largo en sus cosas pues es mui arrimado a su opinión y a adbitrar quando se le ordena" (El duque de Alburquerque al Rey, el 25 de septiembre de 1594).
- 28 H. Albareda, *op. cit.*, p. 162.
- 29 Ídem, Secretaría de Guerra, leg. 5775. Estos planos se encontraban entre los que se guardaban en el archivo de la Dirección de Ingenieros. Planos del año 1706 se conservan en el Servicio Histórico, con las signaturas 2016/Z-M-5/9 y 10. Las plantas de Miguel Marín en 1757 fueron publicadas por F. Íñiguez Almech para ilustrar su discurso en el VI Pleno del "Colegio de Aragón" el 22 de mayo de 1951: F. Íñiguez Almech, *Así fue la Aljafería*. Zaragoza, 1952.
- 30 P.I. Sobradie, "Intervenciones del Cuerpo de Ingenieros del Ejército en el Castillo de la Aljafería de Zaragoza durante el siglo XIX". *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 10, 1995, pp. 121 y ss.
- 31 Archivo General Militar. Segovia 5/5/leg. 65. Hay un plano de 1916, del coronel ingeniero Benito Sánchez, en el que se aprecian los cuatro pequeños baluartes. En 1919 se autoriza al Director del VIII Congreso de Arquitectos a reproducir planos y detalles del castillo de la Aljafería de Zaragoza, con objeto de que formaran parte del "Repertorio artístico de España". Hay también noticias de reparaciones en 1920.
- 32 F. Bordejé, "Conferencia del Excmo. Sr. D. Francisco Íñiguez Almech, sobre el castillo de la Aljafería de Zaragoza", *Asociación española de Amigos de los Castillos*. Año III, julio-agosto-septiembre 1955, n.º 10, p. 111.

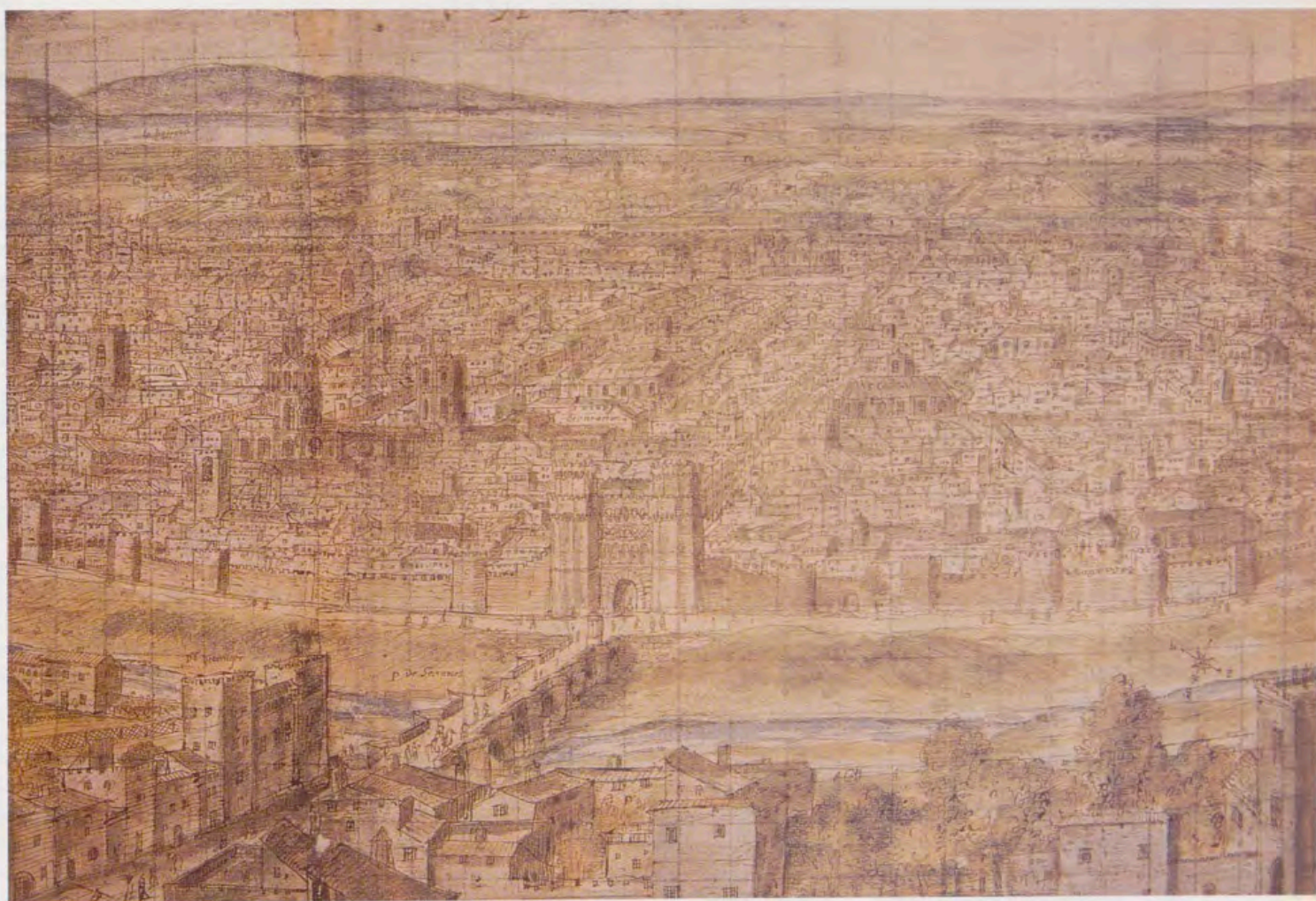
Realidad e imagen decorosa: Las ciudades españolas de Felipe II

Por Fernando Marías

Al enfrentarnos con un tema como el de la historia del fenómeno urbano de la España de Felipe II, en su doble vertiente de realidad legada desde el pasado, por una parte, y de proyectación y reforma de esa realidad, por otra, hemos de distinguir claramente entre dos ámbitos de nuestro conocimiento que demasiadas veces se confunden, con consecuencias gravísimas. Las ciudades de la segunda mitad del siglo XVI se han modificado desde entonces de manera radical; nuestra capacidad para reconstruir la historia de su situación y de sus transformaciones en un periodo determinado dependen de una serie de instrumentos de una naturaleza doble, los documentos escritos y los documentos gráficos, y estos son a todas luces los que -sean proyectos o vistas de ciudades-

poseen mayor poder a la hora de sustituir nuestra imposible percepción directa de unas entidades periclitadas, perdidas. Ahora bien, si somos conscientes de la posible discordancia entre unos proyectos diseñados y la realidad que emanara de ellos al enfrentarse con su ejecución, las vistas de las ciudades encierran en sus imágenes un sinnúmero de "trampas" que en la mayoría de los casos no queremos ver. Tomándolas por testimonios aparentemente fieles que nos llegarían directamente desde el pasado, como imagen "natural", si queremos "fotográfica", sin filtros ni mediaciones de ningún tipo, olvidamos su carácter básico de "representaciones", de "construcciones" mediatizadas por unas intencionalidades entre las que la objetividad absoluta no era criterio prioritario.

Como "imágenes de" no pueden ser identificadas de inmediato con las realidades históricas que pretendían retratar, sino con imágenes -casi programáticas aunque volvieran sus ojos hacia el "pasado"- en las que la realidad se entremezclaba demasiadas veces con los deseos. La corografía urbana de la época de Felipe II, en consecuencia, resultaría ser un producto también proyectivo; aunque no fuera a ser operativo en el contexto material de una ciudad, como el diseño de un arquitecto, sí terminaría siendo, de acuerdo con la mirada de sus comitentes y sus artífices, un instrumento operativo en la conciencia -más complaciente que crítica- o en el imaginario -individual o colectivo- de sus contemporáneos¹. En cierto sentido, podríamos decir que las imágenes urbanas dibuja-



das, en las que se fundían pretensiones fallidas, futuros proyectos y deseos inalcanzables, podían constituir un sucedáneo de lo que impedía la realidad en el proceso de transformación de las imágenes urbanas reales; ser, en definitiva, imágenes transformadas con respecto a la realidad que parecen sustituir, a través de unos instrumentos tan persuasivos como su “microrrealismo” gráfico o sus protestas de haber sido realizadas “al vivo”, sólo copiando lo que se tenía delante de los ojos.

Si Felipe II había encargado a Jacob van Deventer una serie de plantas cenitales de las ciudades flamencas, con intención de controlar el teatro urbano del territorio con fines militares, muy distinto sería el encargo que realizara al pintor corógrafo Anton van den Wyngaerde (Amberes, ca. 1525- Madrid, 1571) desde 1562: retratar las principales ciudades de las Coronas castellana y aragonesa. A pesar

*Vista de
Valencia.
Anton van den
Wyngaerde.*

de que su serie constituye el más importante conjunto de vistas de ciudades españolas del siglo y un paradigma de lo que, en una primera impresión, constituiría una extremada fidelidad en su descripción topográfica y arquitectónica, el control minucioso de sus imágenes demuestra que utilizó un filtro que “mejoraba” la imagen que parecía transcribir. La imagen que Felipe II quería poseer de las ciudades respondía, así pues, más a unos genéricos deseos de “perfección” urbana, en términos de decoro, que a una realidad; pero también es posible que tal galería urbana le permitiera “proyectar” de forma genérica una imagen a la que sus ciudades debieran amoldarse en el futuro².

Por lo tanto, para poder entender y calibrar, en su verdadera dimensión, las aportaciones decisivas que en materia urbana proporcionó la política de Felipe II, hemos de tener en cuenta esta ambigua natu-

raleza de nuestras fuentes gráficas y, al mismo tiempo, remontarnos hasta los inicios de la Edad Moderna española. Las prácticas ordenancistas medievales en materia municipal -que tan importantes logros habían producido en la Corona de Aragón y sobre todo en la ciudad de Valencia durante el siglo XV³- se fueron trasladando a las ciudades castellanas con las últimas décadas del Cuatrocientos, durante el reinado de los Reyes Católicos; es posible que la necesidad de adecentamiento de las poblaciones nazaríes conquistadas -vistas como todavía más caóticas e impenetrables que las cristianas- fuera uno de los detonantes, extendiéndose paulatinamente al resto de las ciudades de la Corona castellana. Más que la producción de una teoría urbana, inexistente en la época que nos ocupa⁴, prosiguió durante el siglo XVI una labor práctica de intervenciones fragmentarias que tenían que afectar a

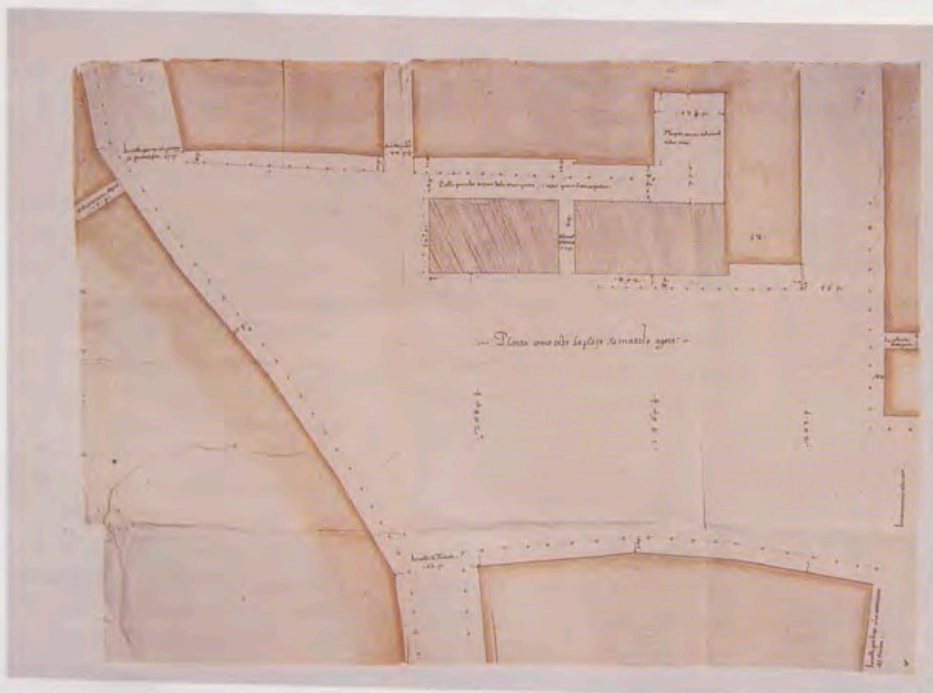


Vista de Madrid.
Anton van den
Wyngaerde.

la poste, aunque a pequeña escala, la estructura del tejido urbano de las ciudades españolas, materialización de las inquietudes de la *res publica* de cada localidad implicada en ellas. Los deseos de “embellecer” las ciudades siguieron fundamentalmente los criterios de acentuar la higiene y la viabilidad de las sedes urbanas, en los términos que se definirían con un vocablo hoy tan polisémico como el de “policía” o policía; las ordenanzas y reglamentos de los corregidores y regidores buscaron alejar de los centros las manufacturas y establecimientos comerciales insalubres, sucios o inconvenientes

desde un punto de vista de la honestidad moralmente pública; mejorar la pavimentación y acentuar la viabilidad, abriendo adarves, derribando saledizos, balcones y pasadizos, eliminando rinconadas, reorganizando sus cercas y muladares, ampliando calles en la manera de sus posibilidades económicas, etc. También -tras las Comunidades- la aparición de unos nuevos tiempos más tranquilos y pacíficos, con nuevas pretensiones de formas de vida más amables, y la imitación de las modas foráneas, conllevó que las viviendas tendieran a abrirse hacia el exterior -un hecho que se reflejó de inme-

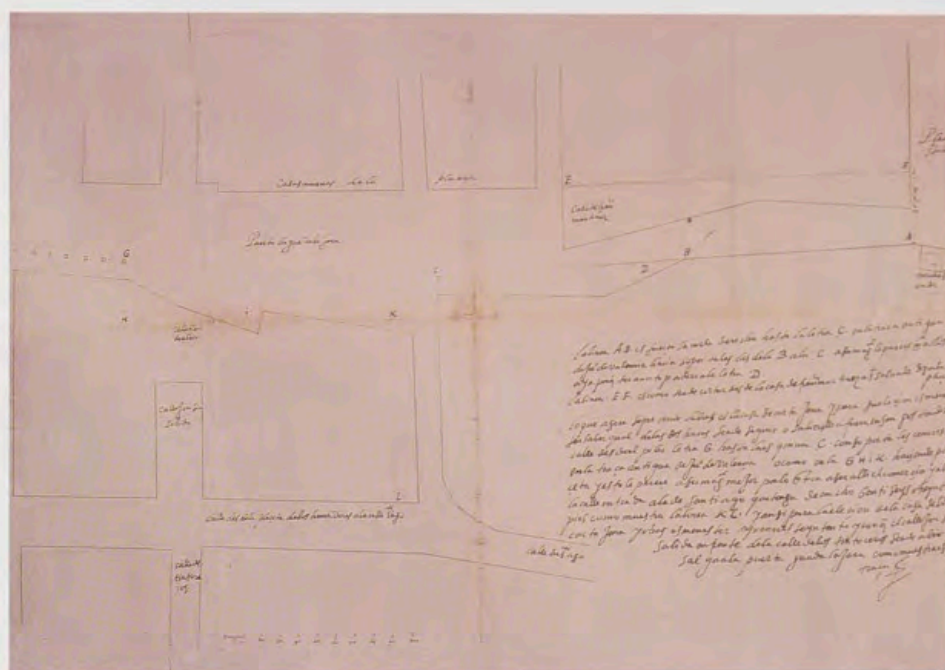
Madrid, planta de la Plaza del Arrabal. Archivo Zabálburu. Madrid.



diato en la descripción de algunas ciudades como Sevilla o Granada a partir de la tercera década del siglo- con el consiguiente cambio en la imagen urbana. Así mismo, la nobleza inició remodelaciones arquitectónicas y de los espacios urbanos adyacentes, a tenor de sus deseos de control de las zonas de las villas y ciudades que paulatinamente se fueron apropiando a través de estrategias plurales de adquisiciones de inmuebles, llegando a crear -como en la Úbeda del secretario imperial Francisco de los Cobos- verdaderos islotes regularizados de titularidad privada en lo material y de carácter público en lo espacial.

Aunque no existió un pensamiento relativo a la ciudad en términos materiales y formales, se dieron en cambio multitud de reglamentaciones que debían afectarlas, en algunos casos desde el mismo momento de su fundación; las más conocidas son aquellas que tuvieron como objeto la nueva planificación de las ciudades americanas, desde la Ley de 1523 de Carlos V a las “Ordenanzas de nuevos descubrimientos y poblaciones” de 1573, éstas bajo la hipotética supervisión de Felipe II, dictadas por el Consejo de Indias. Aplicaron criterios dictados por la lógica y las convenciones históricas relativas a la convivencia y a la institución de unas estructuras de comunidad -que incluían las del orden viario que se materializaría en la planta de damero hipodámico o de la vieja práctica romana de la castramentación- y que ya habían comenzado a aplicarse desde la Baja Edad Media; por ello no pueden ser adjetivadas como estrictamente renacentistas, como producto excluyente de la nueva cultura del humanismo⁵. De hecho, ya las nuevas poblaciones de fines del siglo XV -como otras ciudades o *bastides* góticas europeas y españolas- mantuvieron en sus plantas un sistema regularizador -de manzanas y ca-

lles- propio de su época: Fon- cea, Puerto Real (1483), San- ta Fe (1492), las poblaciones de las Islas Canarias a partir de 1500 (Las Palmas, San Cristóbal de La Laguna, La Orotava), e incluso Santo Do- mingo (1502), al otro lado del Atlántico; tenía forzosamente que existir un esquema de reparto de la propiedad del suelo, entre los repobladores y colonos, que requería la introducción de un principio de ordenación, pero todavía se dejaba sin control la cons- trucción y, en consecuencia, la imagen urbana tridimen- sional que surgiría de la ma- terialización plural de sus edificaciones; lo mismo po- dría decirse respecto a reme- delaciones parciales, como la ampliación universitaria de Alcalá de Henares (1496- 1515), por parte de Pedro Gumiel, para el Cardenal Cisneros. Estos criterios e instrumentos reaparecieron en fechas más tardías, como en la nueva Vera de Almería, reemplazada tras el destruc- tor terremoto de 1518. Otro pueblo almeriense, Albox, se comenzó a reconstruir en 1563, tras otro movimiento sísmico, pero su traza estric- tamente regular, su plaza circular y la uniformidad de sus edificios (de dos pisos en el barrio de San Francisco y de uno solo en el de La Loma, destinado a los me- nestrales) nos hablan ya de



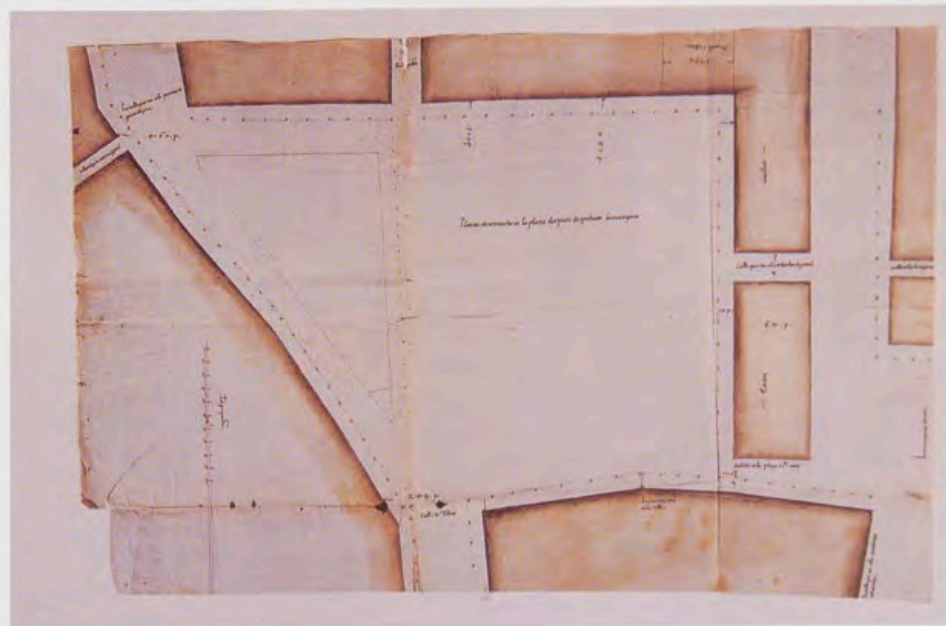
Dibujo de remodelación de los aledaños de la Plaza Mayor de Madrid. Francisco de Mora.

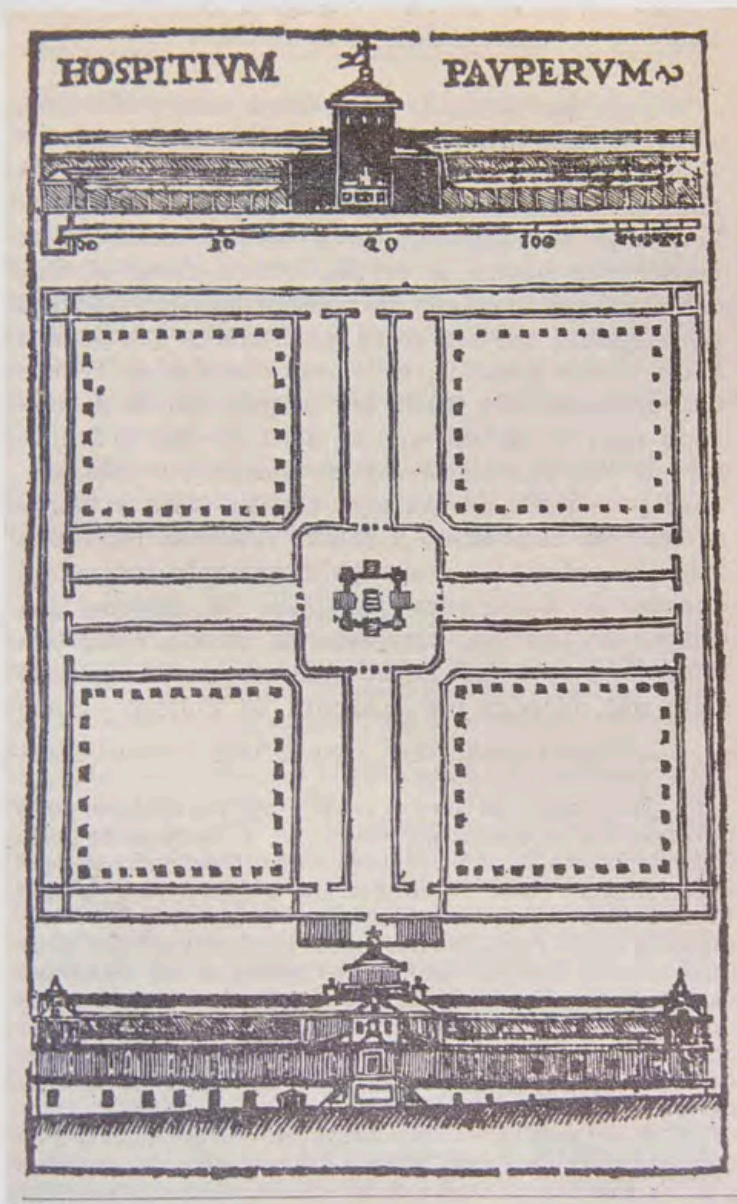
Madrid, planta del proyecto de Plaza Mayor. Archivo Zabálburu. Madrid.

la aparición de otras consi- deraciones a la hora de su proyección, las propias del reinado de Felipe II. Entre estas dos fechas, aun- que sobre el papel datara de 1508, de la época del reinado de Juana la Loca, se procedió a la campaña de repoblación de la Sierra de Jaén, siguién- dose el antiguo camino de Granada. En 1532 se fundó Santiago de las Espadas, en 1537 Mancha Real, y en 1539 Valdepeñas de Jaén, Los Vil- lares, Carchel, Carchelejo, Cambil y Santiago de la Es- pada (Puebla de Santiago), probablemente bajo la res- ponsabilidad de un juez comi- sionado regio, primero de un licenciado en leyes y, desde

1539, del ingeniero Jerónimo de Bustamante de Herrera, quien se encargó personal- mente del pueblo de Valdepe- ñas, al que todavía acompa- ñaba en 1551 el arquitecto toledano Hernán González de Lara en sus visitas de inspec- ción. La novedad para estas fechas, en consonancia con la más o menos contemporánea sustitución del legalista y pragmático agrimensor por el maestro de obras en las fun- daciones americanas, era la preeminencia que cobraban los profesionales de la cons- trucción a gran y pequeña es- cala por encima del tradicion- al leguleyo y burócrata; los intereses del joven príncipe Felipe pudieron haber estado ya detrás de semejante inicia- tiva.

A mediados de la centuria co- menzó a vislumbrarse una nueva dimensión de las actua- ciones en el marco de la ciu- dad. Es más que probable que tales directrices emanaran asimismo del entorno del príncipe Felipe, quien había reci- bido ya desde su adolescencia, desde por lo menos los co- mienzos de la década de los cincuenta, una enseñanza en la que se le prestaba una debi- da atención a la remodelación urbana, como instrumento bá- sico del bien público, espe- cialmente en relación a la de las plazas y sus "espacios"; aquéllas a juzgar por el texto





Hospital General.
Madrid.

Menores problemas se planteaban cuando un incendio, u otra catástrofe natural o artificial, destruía la envoltura de un espacio preexistente, como había ocurrido ya, con la Guerra de las Comunidades, en la Plaza Mayor de Medina del Campo. El primer experimento de esta clase tuvo lugar en la Plaza Mayor del Mercado de Valladolid que, tras el incendio de 1561 y hasta 1595, se reconstruyó sobre la traza del maestro de carpintería local Francisco de Salamanca⁷; a pesar de la fecha, bastante avanzada desde una perspectiva estilística, se siguió un diseño de alzados para las viviendas y sus soportales de corte tradicional, con soportes con zapatas, aunque la homogeneidad -criterio básico como ya hemos visto en Toledo- presidió la definición de sus formas, si exceptuamos las del Ayuntamiento que debía presidir la Plaza.

Un paso hacia adelante lo constituyó el proyecto general de urbanización de Madrid de 1581, en el que intervino de forma decisiva Juan de Herrera, con el sacerdote Juan de Valencia como su ayudante,

Retrato de París,
detalle. Vassalieu
"dit Nicolay".

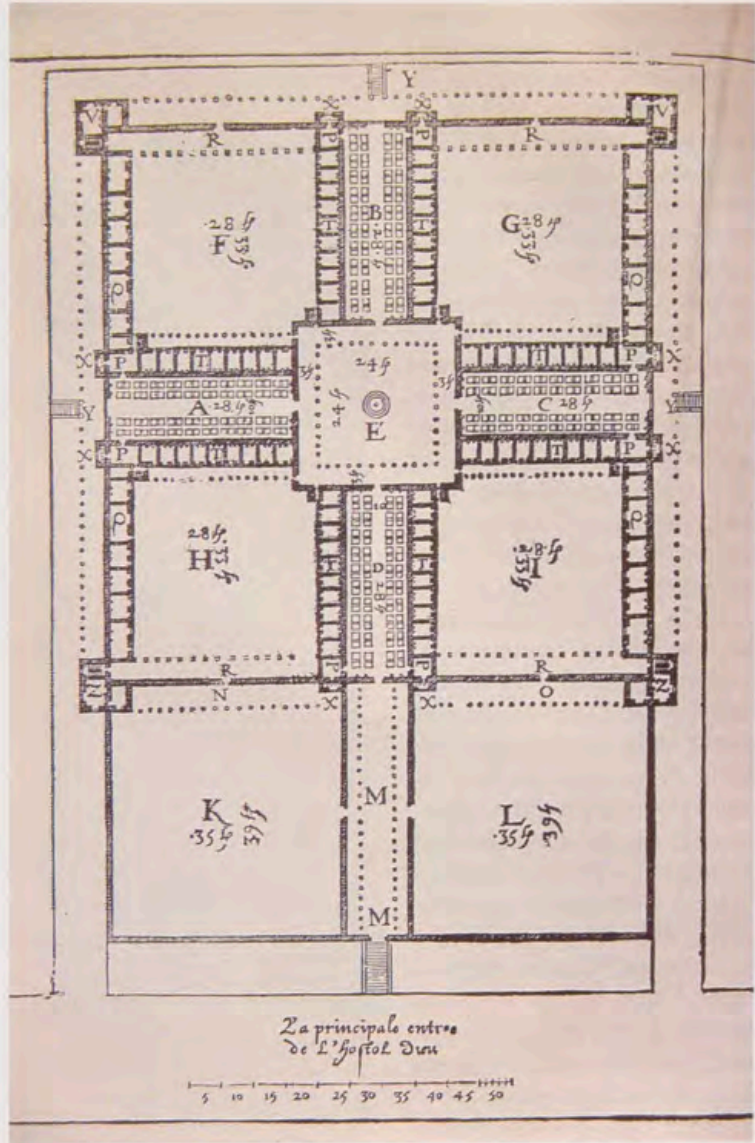
del anónimo tratadista, que escribía siguiendo preceptos a la manera de Leon Battista Alberti, por encargo del joven Príncipe debían ser cuadradas o rectangulares en razones dupla o sesquiáltera, y tender a la uniformidad vertical de sus trazados⁸. No obstante, la radical incidencia de tales realizaciones en la vida de una ciudad hacía que cualquier intervención de gran calado y de tal índole, sobre todo si se trataba de proyectos de nueva planta, promovieran suspicacias de carácter económico que terminarían por imposibilitarlas. La intervención a escala urbana requería un consenso entre los diferentes poderes que controlaban la ciudad y ni siquiera el Rey disponía en esta época de los instrumentos necesarios para

imponer contra aquéllos su propio criterio. Ello explica por ejemplo que cuando Alonso de Covarrubias proyectó en 1555 una gigantesca plaza regular, tanto en su trazado planimétrico como en sus alzados, que uniera la Puerta Nueva de Bisagra y el Hospital Tavera en Toledo, no se aceptara; no llegó a iniciarse ni siquiera una amplia calle de construcciones homogéneas como alternativa más modesta y menos "descentralizadora", proyectada en 1558. No obstante, aunque quedaran en el papel, nos encontramos ante los primeros diseños de una plaza o calle de grandes proporciones a abrir en una gran ciudad, dotados del sentido moderno que definiría años más tarde este tipo de intervenciones.

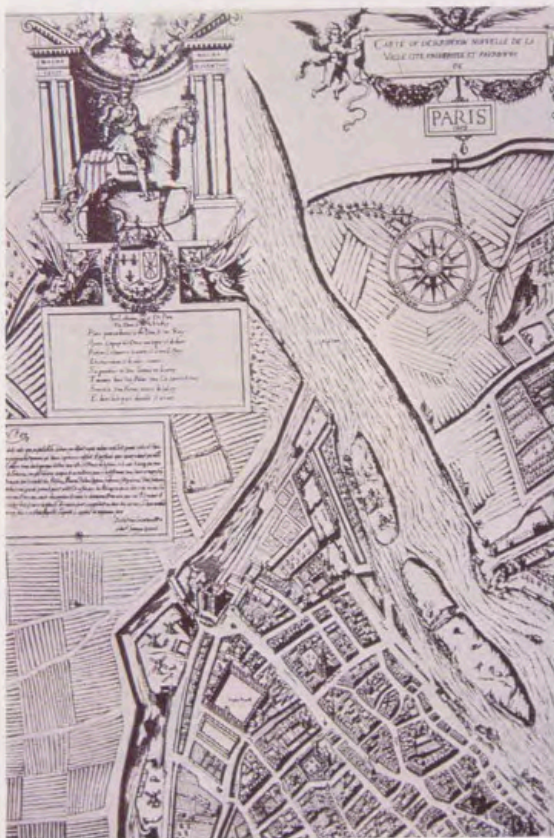


dando las trazas de las zonas remodelables de la Corte y capital ⁸; previamente se había llevado a cabo la construcción del nuevo Puente de Segovia (1577-1588), y se había iniciado la reforma de la Calle Real nueva que lo prolongaba hacia el núcleo urbano. Entre estas reformas se incluían la transformación de la Plaza del Arrabal en una más amplia y regular Plaza Mayor -donde se ubicaría la nueva Casa de la Panadería, obra comenzada en 1592 y que no se concluiría hasta 1636, tras las sucesivas intervenciones de Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora- y la adyacente Plaza de Santa Cruz con sus carnicerías y pescaderías; así mismo, se previó un diseño también altamente regularizado para la mayoría de las calles que salían del eje viario que, desde la Plaza del Alcázar -cuya fachada estaba en proceso de remodelación- a la Puerta del Sol, constituían la Calle Mayor. También se acondicionaron las salidas de este ensanche hacia el Valle del Prado, a través de las calles de Alcalá, San Jerónimo y Atocha, donde en 1596 se colocaba la primera piedra de

Hôtel-Dieu.
Philibert de
l'Orme.



Mapa de París,
detalle. François
Quesnel.



un gigantesco Hospital General de planta cruciforme y capilla central dedicada a Nuestra Señora de la Anunciación ⁹. Poco antes de 1600, el italiano Patricio Cascesi presentaba un proyecto de pasadizos y puentes que permitiera la conexión del Alcázar y la vecina Casa de Campo, que no llegó a realizarse.

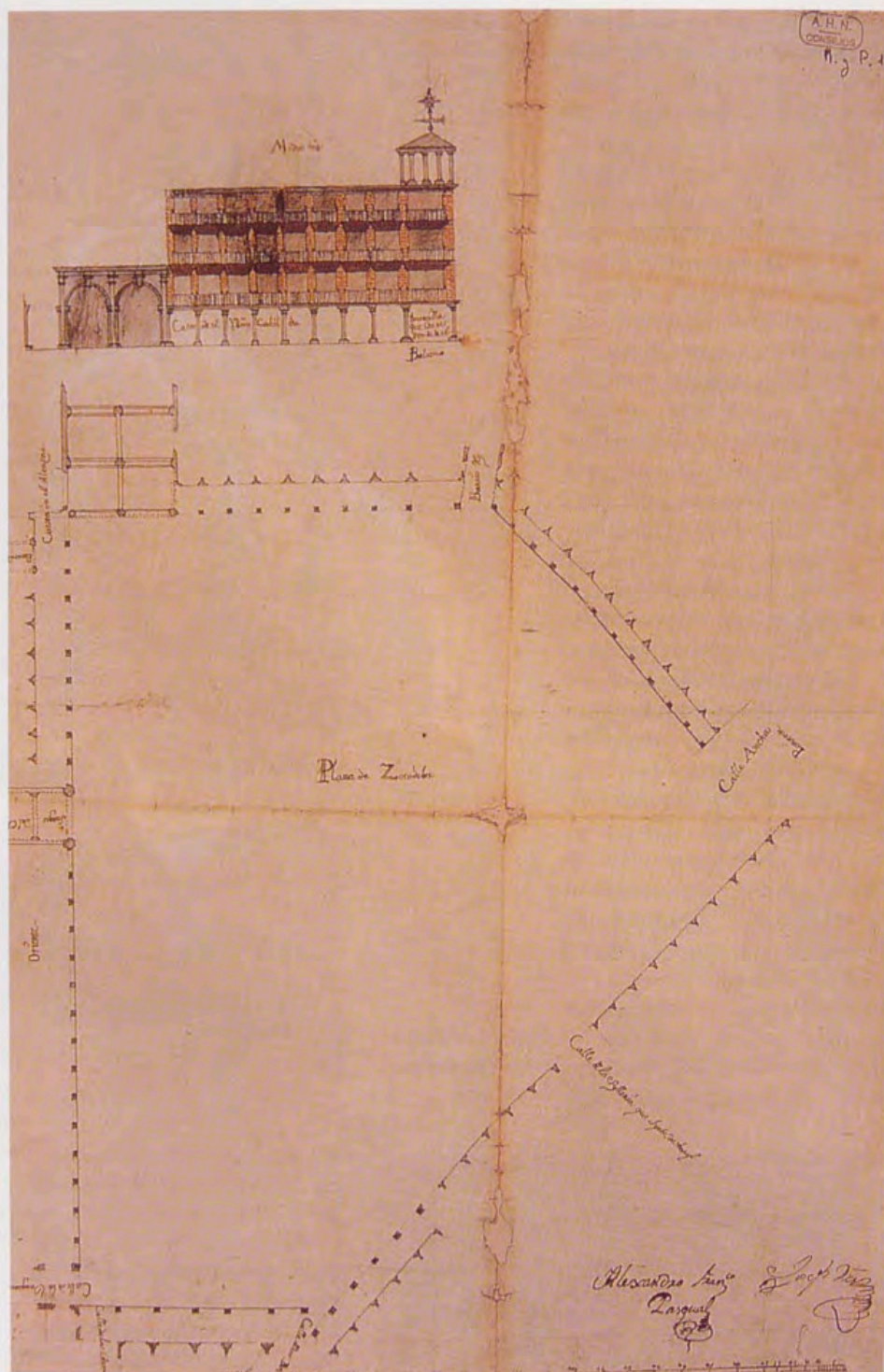
En este caso, la nueva capitalidad de Madrid, desde 1561, y su continuo crecimiento, en buena medida descontrolado, exigieron una mayor previsión y rigidez de criterios, y la adopción de especiales medidas económicas para que los propietarios cedieran su derecho a disponer, de manera individual, de la "formalización" de las fachadas de sus viviendas; finalmente, en 1590, se optaría por la creación de una "Junta" para las obras y ornato de la villa de Madrid, dota-

da con presupuestos propios -aunque limitados- y de capacidad para coordinar los deseos, muchas veces contrapuestos, del municipio madrileño y del Rey; a esta medida le seguirían la de unas ordenanzas en 1591 y la del nombramiento del arquitecto real, y discípulo principal de Herrera, Francisco de Mora, en 1592, como maestro mayor de las obras de la Villa. Con aquella institución, estas medidas y un arquitecto como cabeza visible que las ejecutara se pretendía poner coto a los desmanes que la disposición de la regalía de aposento -la obligación de los propietarios de casas de más de una planta de dar morada a los funcionarios de una administración en pleno desarrollo- había precipitado desde la instalación de la Corte en Madrid: construcciones "espontáneas", por descontro-

ladas en cuanto a su diseño, de un miserable solo piso, baratas y de mala traza, las llamadas "casas hechas a la traza de la malicia".

Los criterios dominantes para subsanar tan penosa situación fueron los de la unidad del alineamiento viario, el control y la unificación proporcionada de las alturas de las viviendas y la homogeneización de la traza de los alzados de sus fachadas. Aunque no todos los proyectos que se idearon para completar la nueva imagen de Madrid se llevaron a cabo, el resultado -a pesar de la suciedad de la capital, sobre la que estaban de acuerdo todos sus visitantes- se consideró a finales de la centuria digno de todo elogio, tanto por parte del importante artista italiano Pellegrino Tibaldi, como recogiera en su tratado de arquitectura, escrito durante su estancia española y destinado a ser publicado en Milán, como del nuncio pontificio Camilo Borghese.

La voluntad de este programa filipino para la nueva capital, aunque quizá no su alcance, solo sería comparable a la que presidió las intervenciones en la ciudad de París de la primera década del Seiscientos, propiciadas por Enrique IV de Borbón, para organizar espacial y formalmente la sede de la capital del reino de Francia. Las posibles relaciones entre el caso madrileño y el parisino, desarrollado desde 1594 hasta la muerte del Monarca en 1610, están todavía por establecerse, pero los paralelismos parecen evidentes. A la remodelación del Palacio del Louvre se unió la construcción del Pont Neuf (1598-1606), así como la apertura de la Place Royale (1605-1612, hoy Place des Vosges), la triangular Place Dauphine y la Rue Dauphine (1607) y la radial Place de France (1609), así como la fábrica del nuevo Hospital de San Luis (1607)¹⁰; frente a la intervención casi monopolizadora de Herrera en Madrid, en París el diseño de esta empresa recayó en las manos de un colectivo plural de arquitectos del Rey (de Jacques II Androuet Ducerceau y su so-



brino Salomon de Brosse a Claude Vellefaux y Louis Métezeau) e ingenieros reales (Claude Chastillon y Jacques Alleaume). En ambos casos, las intervenciones urbanas a gran escala que constituyeron sus respectivos programas constructivos representaron un enorme esfuerzo por "crear" sendas capitales para las dos naciones más importantes de Europa, como nuevos núcleos que encarnaran también simbólicamente, a través de una nueva realidad material, el centro del Estado. En el caso

Planta de la Plaza de Zocodover, Toledo. Archivo Histórico Nacional. Madrid.

francés, semejante intencionalidad quedó patente de inmediato, al precipitar una nueva iconografía urbana de la capital del reino de altísimo valor propagandístico, concretada a través de la publicación de la renovada imaginería de París -bien nutrida de añadidos figurativos y literarios de transparente sentido laudatorio- que constituyeron las vistas de Vassalieu "dit Nicolay" y François Quesnel de 1609 o la de Mathieu Merian de 1615.

El arquitecto español protagonista de esta urbanización re-



gular y homogénea, con sus proyectos para la Plaza Mayor de Madrid (1581) y, como veremos, para la Plaza de Zocodover de Toledo (1595) fue Juan de Herrera, para entonces "arquitecto general" del Monarca. Esta última faceta, desde un punto de vista cronológico, de la actividad arquitectónica del complejo montaños -con directrices formales que no coincidían de manera global con las utilizadas previamente en los ámbitos de la arquitectura religiosa o civil más representativa- se producía, como es lógico, en el marco de los intentos de Felipe II para la construcción de un "estado bien ordenado" ¹¹; sus nuevos instrumentos formales fueron los de una arquitectura en prosa, estandarizada, de clara geometría, homogénea, barata, rápida, capaz de formalizar el paisaje natural y dar unidad y dignidad arquitectónica al tejido anónimo -más transpersonal que impersonal- que debiera ser el paisaje urbano de la ciudad y de sus construcciones más utilitarias; toda su actuación podría quizá entenderse a la luz de la mentalidad "regeneracionista" y pedagógica del propio Herrera y del "utopismo" del Rey, tal como ponían de manifiesto sus productos, en última instancia, "comunes", fueran estos arquitectónicos, ingenieriles o didácticos: sus deseos de for-

*Joris Hoefnagel,
Vista de Toledo,
en Georg Braun
y Franz
Hogenberg,
Theatrum Orbis
Terrarum.*

malizar territorios incultos en la península o por descubrir y colonizar en América, sus intentos de dotar de infraestructuras de comunicación o de comodidades a sus construcciones; sus iniciativas editoriales, para difundir el pensamiento arquitectónico y científico más adecuado desde su propia óptica, y de creación de instituciones en las que se enseñaran a los jóvenes de las ciudades españolas las Matemáticas puras y aplicadas, que culminaría en la fundación de la Academia de Matemáticas de Madrid; y quizá también de su gusto compartido por un clasicismo reductivo y desornamentado, en el que el orden y la proporción -a la manera de las indicaciones del tratadista veneciano Alvise Cornaro y de las del Andrea Palladio más telúrico- se convertían en únicos protagonistas de

*Corografía de
Valencia de
1608. Antonio
Marcelli de
Argüello.*



la forma arquitectónica y, por extensión, de la urbana.

En otras ciudades castellanas se procuró también seguir este modelo, aunque no se llegaron a establecer juntas similares. En Toledo, la obra de las Casas Consistoriales de Herrera, de 1576, había conllevado finalmente la remodelación de la heterogénea y plural Plaza del Ayuntamiento, iniciada ya durante los episcopados del cardenal Juan Tavera y Juan Martínez Siliceo. No obstante, a partir de 1589, tras otro incendio, Herrera diseñó la nueva Plaza de Zocodover, centro mercantil y festivo de la ciudad imperial, aunque no pudiera ni "cuadrarse", por la oposición de los dueños y coste de los inmuebles que debían ser expropiados -quedó como polígono irregular como compromiso de una traza de plaza rectangular-, ni unificarse tampoco en el conjunto en sus alzados. Más tardía, a partir de 1595, sería la también heterogénea remodelación de la Plaza Mayor de Toledo, por parte del herreriano Nicolás de Vergara el Mozo, con las Carnicerías y la Red del Pescado y, ya a comienzos del siglo XVII, el nuevo edificio del Corral de Comedias. ¹²

En la mayoría de los casos, no obstante, las intervenciones urbanas fueron de carácter concreto y menos espectacular; se modificaba el trazado de una calle buscando una mayor amplitud o suavizar un ángulo en una encrucijada estrecha; la construcción de un nuevo edificio permitía la



ampliación espacial de su entorno inmediato, básicamente en su delantera, como ya había sucedido en el segundo tercio de la centuria a partir de la obra siloesca de la iglesia del Salvador de Úbeda, verdadera manifestación de los resultados de una estrategia oligárquica que tendía al control, casi "privado", de un segmento del espacio de una pequeña ciudad; esta práctica de "urbanizar" los entornos de las nuevas construcciones alcanzó durante el reinado de Felipe II una renovada preeminencia, como lo demostraría, por ejemplo, el caso de la Lonja de la Contratación de Sevilla. La sistematización de unas estrategias "artísticas" de apertura de espacios para permitir la percepción de un edificio preexistente, no obstante, tardaría todavía en llegar, como puede testimoniarlo la Plaza de San Diego de Alcalá de Henares, ante la fachada del Colegio de San Ildefonso, que sólo comenzó a abrirse en 1599, modificándose como corolario el modo perspectivo de su imagen que habían previsto -básicamente sesgada en lugar de frontal- sus primeros constructores; aunque el resultado "arquitectónico" original, en términos de percepción visual, quedara desvirtuado, es evidente que tal era el sino de los tiempos, que habían transformado nuestra arquitectura, sus espacios y sus esquemas y

critérios de percepción y juicio, en una empresa en la que la contribución de Felipe II no puede de ninguna forma minusvalorarse.

No obstante todas las intervenciones emprendidas, bien por iniciativa real, municipal o privada, la realidad física de las ciudades españolas de la época de Felipe II distaba de lo que el Monarca hubiera deseado. Las posibilidades reales de renovación a escala global no podían coincidir con las pretensiones, por muy elevadas que se situaran en la pirámide del poder político y económico, ni la Monarquía de los Habsburgo disponía de los instrumentos legales y económicos para aplicar programas ideales en un ámbito geográfico tan vasto y de un

Corografía de Madrid de 1635.
Frederick de Witt editor.

Topografía de Madrid de 1656, detalle.
Pedro Texeira.

espesor histórico tan grueso como el filipino. Se podía haber abierto, por lo tanto, otra alternativa, aunque cayera en el ámbito de la "ficción"; de no poder cambiar radicalmente la realidad material de las ciudades del reino, ya fuera a pequeña o a gran escala, se podía intentar la creación de una imagen de las mismas que se adaptara a los deseos de mejora. Wyngaerde se la había suministrado al Rey en la década de los sesenta, tras el regreso de Felipe de la última de sus estancias europeas; colgadas de los muros de diferentes salas de sus Palacios, las imágenes del flamenco podían todavía a finales de siglo constituir una representación de unas ciudades decorosas, como las que imprimían, sobre dibujos de Joris Hoefnagel, Georg Braun y Franz Hogenberg desde 1572 en su *Theatrum Orbis Terrarum*. Quizá por ello, y porque las Estampas de El Escorial podían asimismo colmar los deseos de publicidad representativa de su creación culminante, Felipe II no llegó a poner en marcha una política propagandística como la emprendida por Enrique IV con respecto a París un año antes de su muerte, ni siquiera relativa a su nueva capital. Las nuevas corografías madrileñas tendrían que esperar a la aparición, hacia 1622, del pintor de Módena Antonio Marcelli de Argüello quien, a



petición del consistorio de la Villa, dibujó e imprimió la nueva imagen de Madrid -tanto en forma como en contenido pero hoy desaparecida- y de la más insigne creación de los proyectos urbanizadores promovidos por Felipe II, su Plaza Mayor¹⁵.

NOTAS

¹ Véase sobre este problema, F. Marías "Tipologie delle immagini delle città spagnole", en *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, ed. por Cesare de Seta, Electa Napoli, Nápoles, 1996, pp. 101-117.

² Véase sobre esta serie, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, ed. por Richard L. Kagan, El Viso, Madrid, 1986.

³ Véase ahora Amadeo Serra Desfilis, "La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1550-1420", *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 75-80 y "El Consell de Valencia y el Embelliment de la ciutat", *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1995, pp. 75-85.

⁴ Difícilmente pueden calificarse como tales obras como el *Regiment de la cosa pública* de Francesc Eiximenis (ca. 1384), impreso en 1499, o el capítulo "Quina forma deu aver ciutat bella e be edificada" de su *Dotzé del Crestiá*, impreso en 1484, o la *Política de Corregidores* (1597) de Jerónimo Castillo de Bobadilla. Tampoco, en realidad, los capítulos dedicados a la ciudad por parte de un anónimo tratadista que dedicó su trabajo al príncipe Felipe hacia 1550; véase F. Marías, en *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, y Anónimo, *De arquitectura*, ed. de Cristina Gutiérrez Cortines Corral, Murcia, 1995, y más adelante.

⁵ Sobre el urbanismo del siglo, véase Luis Cervera Vera, "El urbanismo en la época de los Austrias", en *Resumen histórico del Urbanismo en España*, Madrid, 1954; Antonio Bonet Correa, *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978; R. Kagan ed., *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*; Antonio Bonet Correa, en *El Siglo del Quijote (1580-1680). Las Letras. Las Artes, Historia de España*, XXVI, II, Espasa-Calpe, Madrid, 1986, pp. 579-587; Fernando Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989; Oskar Jürgens, *Ciudades españolas. Su desarrollo y configuración urbanística*, MAP, Madrid, 1992; S. Quesada, *La idea de la*

ciudad en la cultura hispana de la edad moderna, Barcelona, 1992.

⁶ Fernando Marías y Agustín Bustamante, "Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII, 1985, pp. 41-57. Catherine Wilkinson, "Planning a Style for the Escorial: An Architectural Treatise for Philip of Spain", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLIV, 1985, pp. 37-47 y Catherine Wilkinson-Zerner, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Akal, Madrid, 1996; Fernando Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 71-74; Cristina Gutiérrez-Cortines Corral en Anónimo, *De arquitectura*, Murcia, 1995.

⁹ No deja de ser significativa también la relación formal entre la planta del Hôtel Dieu grabada en 1567 por el francés Philibert de l'Orme (cito por *Le premier tome de l'architecture*, París, 1648, fol. 258 v^o) y la reproducida por Cristóbal Pérez de Herrera (cito por *Amparo de pobres*, ed. de Michel Cavillac, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 231) del Hospital General de Madrid.

¹⁰ Véase Hilary Ballon, *The Paris of Henry IV. Architecture and Urbanism*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1991, pp. 57 y ss.



Plaza Mayor. Madrid.

⁷ A. Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1985; A. Rebollo Matías, "La Plaza y mercado mayor" de Valladolid 1561-1595, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1991.

⁸ Sobre este tema véanse, como textos más recientes, Agustín Bustamante García, "En torno a Juan de Herrera y la arquitectura", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLII, 1976, pp. 227-250; F. Marías y A. Bustamante García, "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo", en *Cinco siglos de arte en Madrid (Siglos XVI-XX)*, Alpuerto, Madrid, 1990, pp. 75-85; C. Sieber, *The Invention of a Capital. Philip II and the first Reform of Madrid* (Ph. D. Diss. The Johns Hopkins University), University Microfilm, Ann Arbor, 1990; Javier Ortega Vidal, "Hacia una catálogo razonable de la arquitectura de Juan de Herrera. Un criterio topográfico", en *Juan de Herrera, arquitecto real*, Lunberg, Madrid, 1997, pp. 58-71.

¹¹ C. Wilkinson-Zerner, *op. cit.*

¹² Véase F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, IPIET-CSIC, Toledo-Madrid, 1985-1986, II.

¹³ Antonio Matilla Tascón, "Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp. 105-107 y "En torno al autor del primer mapa de Madrid. El testamento de Antonio Manceli", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX, 1982, pp. 199-202; Fernando Benito Doménech, "Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Manceli en 1608" en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 5, 1992, pp. 29-37 y "El plano de Valencia de Manceli", en *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, I, pp. 251-245. Está por demostrar la relación existente entre esta imagen de 1622 y la publicada -con fecha de 1655- por Frederick de Witt.

Orden, teoría y realidad.

Intervenciones del rey Felipe II en las ciudades

Por Consuelo Gómez López

La interesante cuestión suscitada en torno a la existencia de un verdadero gusto o estilo real, así como la de su posible capacidad de determinación en el proceso de organización y configuración de las obras de arquitectura y urbanismo durante el reinado de Felipe II, presenta una estrecha relación con la particular actitud con que el Rey se enfrentó durante su reinado a la realidad urbana existente, sacando el máximo partido a la conjunción de las dos vertientes que, según la teoría política del siglo XVI, conformaban la naturaleza del Príncipe, la personal y la pública. La destreza que Baltasar Porreño le atribuía en “disponer las trazas de los palacios, jardines y otras cosas” como perfecto conocedor de la Geometría y la Arquitectura, o “la grandeza de poder y saber, así teórica como especulativamente”¹, con la que según Villalpando estaba el Rey “adornado”, se correspondía con la primera de las vertientes señaladas, de cuya realidad tenemos constancia a través de numerosos documentos en los que el Rey, mostrando sus sólidos conocimientos en la materia, tomaba las riendas en la selección de técnicos especializados con los que mantuvo un permanente contacto, aconsejándolos y rectificándolos al detalle en sus proyectos y solicitando de los mismos informes que le mantuviesen en contacto con las corrientes estéticas y la práctica artística vigente en la configuración de la imagen del entorno

cortesano allende sus dominios. Como sabemos, incluso en ocasiones el Rey asumió personalmente el papel de tracista, particularmente en aquellos casos en que la elección de una determinada práctica constructiva o de un diseño específico pudiese resultar determinante en la introducción de efectos novedosos desde el punto de vista de la configuración y contemplación de la obra en su vertiente estética y de relación con el entorno. Hay que destacar, en este sentido, que la importancia dada por Felipe II a la traza tenía una fundamental relevancia en tanto que suponía una valoración de la idea de diseño con posibles implicaciones desde el punto de vista de la constitución de un modelo. Buena muestra de ello lo constituyen los rasguños que Felipe II incorporaba a las instrucciones dirigidas por escrito a los artífices de obras tales como las efectuadas en el Palacio de Valsain o en el Alcázar madrileño, participando hasta las últimas consecuencias en el resultado final de unos proyectos que evidenciaban los gustos personales del Rey, quien optaba por los diferentes lenguajes al uso: las referencias flamencas o la tendencia italiana en sus diversas vertientes de expresión, reflejo de sus referencias formativas y de la asimilación de principios artísticos de las Cortes europeas de la época. Conjugando esa vertiente “natural” o personal, ya expresada, con otra de carácter público, el

*Felipe II, por
Antonio Moro
Museo de
Bellas Artes
de Bilbao.*

King of Spain

1550



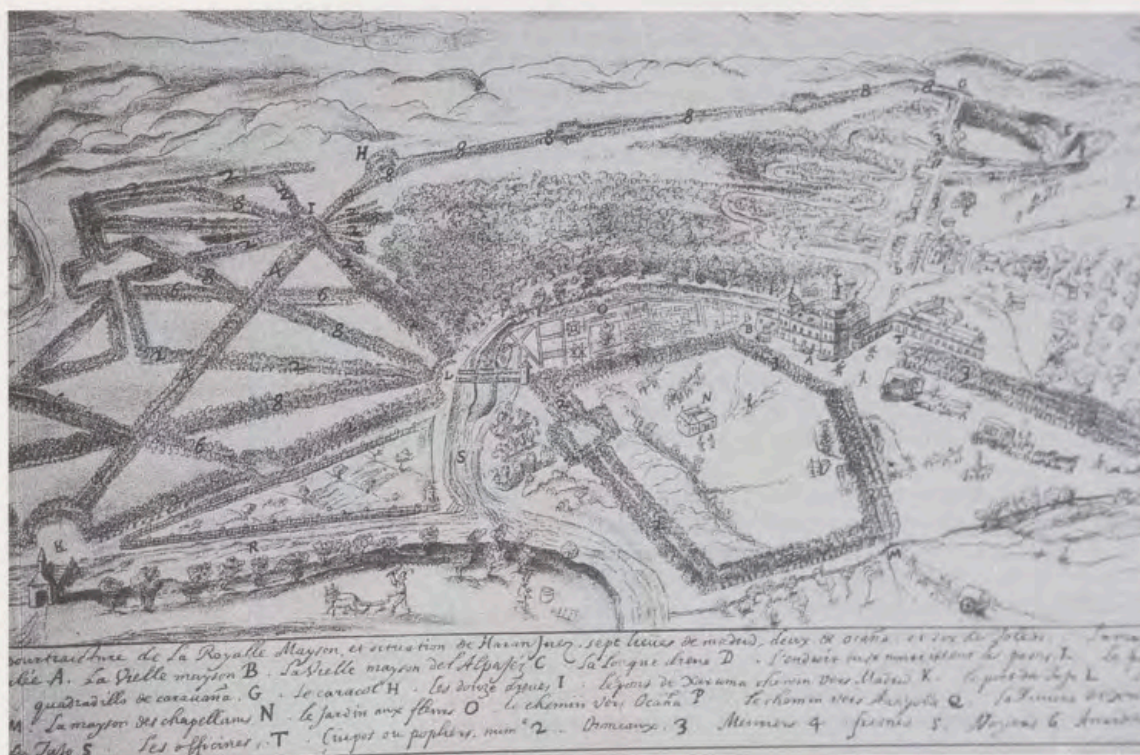
Rey desempeñó una amplia tarea ordenancista en materia de arquitectura y urbanismo, concretada en un corpus legislativo que denotaba un interés por conjugar la realidad existente con las aspiraciones políticas de carácter estético, funcional y simbólico que interesaban "al amparo y gobierno del bien público". Forman parte de esta realidad las numerosas disposiciones dictadas desde los inicios de su reinado en relación a la adecuación de la villa de Madrid a las nuevas necesidades que había adquirido como Corte, así como la formulación en 1573 de las Ordenanzas Americanas, a modo de "síntesis de la posición oficial en asuntos urbanos".² En esta misma línea pública de actuación el Rey protagonizó sucesivos y conocidos intentos de burocratización de las labores constructivas, que inició cuando aun era príncipe. Su primer eslabón fue la creación en 1545 de la Junta de Obras y Bosques, conformada por un cuerpo de funcionarios encargado de velar por la organización de las obras reales, cuyo funcionamiento sería actualizado y perfeccionado a partir de 1565 a través de Instrucciones particulares otorgadas para cada Sitio Real, en las que el Rey no sólo establecía el cuadro de dirección de las obras, sino que personalmente daba la última palabra sobre las mismas.³ A ello se uniría, ya en la etapa final de su reinado, el respaldo que otorgó a la creación en 1580 y 1590 respectivamente de las Juntas de Urbanismo, con las que colaboraría activamente en la definición de proyectos urbanísticos, así como el intento de otorgar a los profesionales de la construcción una base teórica de actuación mediante su apoyo a la creación, en 1582, de la Academia de Matemáticas. Interesa destacar que en el origen de esta intensa actividad se encontraba la propia concepción del hecho urbano por parte del Rey como una realidad estética, social y política cuya definición era, en última instancia, cuestión de interés público y, por lo tanto, de Estado. Como tal, dicha realidad se veía sometida a un proceso de centralización común al de los restantes asuntos de gobierno. Desde este punto de vista, la atención al control de la configuración y desarrollo de la ciudad era responsabilidad del Príncipe, encargado de velar, como decía en 1597 Castillo de Bobadilla, por las obras "que son útiles a la Republica", cuidando de su "ornamento, lustre y aspecto", del mantenimiento de lo ya existente, de la creación de nuevas obras y de la supervisión de la actividad constructiva a través del juicio técnico de un maestro de obras,⁴ aspectos todos ellos coherentes con la mentalidad desde la que el monarca actuaba en asuntos urbanos, enriqueciendo su propia percepción sobre este hecho con consideraciones de índole política encaminadas a la consecución de dos principios fundamentales: la satisfacción de las necesidades de los ciudadanos o, lo que es lo mismo, del bien público, y la gloria de la Monarquía, que acrecentaba una de sus principales virtudes, la magnanimidad, con la promoción de este tipo de obras.⁵

"Felipe II
 invirtió en
 Aranjuez
 gran parte
 de su
 tiempo y
 bienes en
 transformar
 el terreno
 para, sobre
 un espacio
 vacío,
 proyectar
 otro acorde
 a sus
 propios
 gustos e
 intereses"

La efectiva influencia de todos estos presupuestos tanto en la actitud como en el propio desarrollo de los criterios con que el Monarca deseó intervenir sobre las ciudades, mostró un primer punto de coherencia en la selección realizada por él mismo de los dos principales técnicos encargados de las obras reales, implicados ambos en las destacadas iniciativas de carácter urbanístico que, ya desde el punto de vista teórico o desde el práctico, fueron llevadas a cabo a lo largo del reinado: Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. Por sus referencias formativas y por su evolución profesional, ambos mostraban su capacidad de adaptación y complemento no sólo respecto a las personales preferencias estéticas de Felipe II, sino también a las obligaciones de gobierno impuestas por su status regio. A Juan Bautista de Toledo le avalaba su condición de arquitecto de cultura clásica y formación italiana, familiarizado con una teoría cuyo conocimiento excedía de lo puramente arquitectónico y le facultaba para planear e intervenir en la organización de espacios urbanos, de cuya actividad había dado buena muestra en la organización del barrio de los españoles en la ciudad de Nápoles. Herrera, por su parte, respondía a la idea de profesional cuya vinculación con la Corona precedía incluso a su actividad como arquitecto, y de la que se derivaría su participación, junto con el todavía príncipe Felipe, en una de las experiencias estéticas que más transcendencia tuvieron para el futuro del Rey, la jornada de varios meses que les llevó a recorrer Italia, Alemania y Flandes, poniéndoles en contacto con la práctica arquitectónica y la imagen de numerosas ciudades europeas. Como su maestro, Juan Bautista de Toledo, Herrera poseía además una formación en las fuentes de la teórica arquitectónica clásica y un dominio de la técnica con la que poder hacer frente a las necesidades del Monarca, basadas en la modernización de la imagen arquitectónica y en la resolución de los problemas técnicos y estéticos que planteaba la organización de espacios urbanos vinculados a la representación del poder.⁶

Partiendo de esta realidad, Felipe II, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, centraron sus intervenciones sobre la ciudad en el desarrollo práctico de unas aspiraciones ideales de ordenación del espacio que se planteaban como cuestión previa a la intervención sobre el trazado urbano o la estructura arquitectónica, y que siguieron caminos diferentes dependiendo de la realidad y de las características físicas del lugar sobre el que se pretendiese actuar.

Ya durante el período de regencia, el todavía príncipe Felipe comenzó a manifestar sus preferencias y modos de actuar en materia de organización de espacios urbanos y arquitectónicos en uno de sus lugares favoritos, el Real Sitio de Aranjuez. Aprovechando la libertad de actuación que el terreno existente le brindaba, Felipe II dictó aquí una serie de normas basadas en el intento de crear un espacio ordenado



Vista general de los jardines y el Palacio de Aranjuez, en Les Passetemps, de L'Hermitte, Biblioteca Real, Bruselas.

siguiendo unos patrones estéticos teñidos de grandes dosis de idealidad, tras los cuales se podía intuir la pretensión de recrear algunas de las formulaciones teóricas renacentistas en la creación de espacios urbanos, imposibles de aplicar a las ciudades ya constituidas.

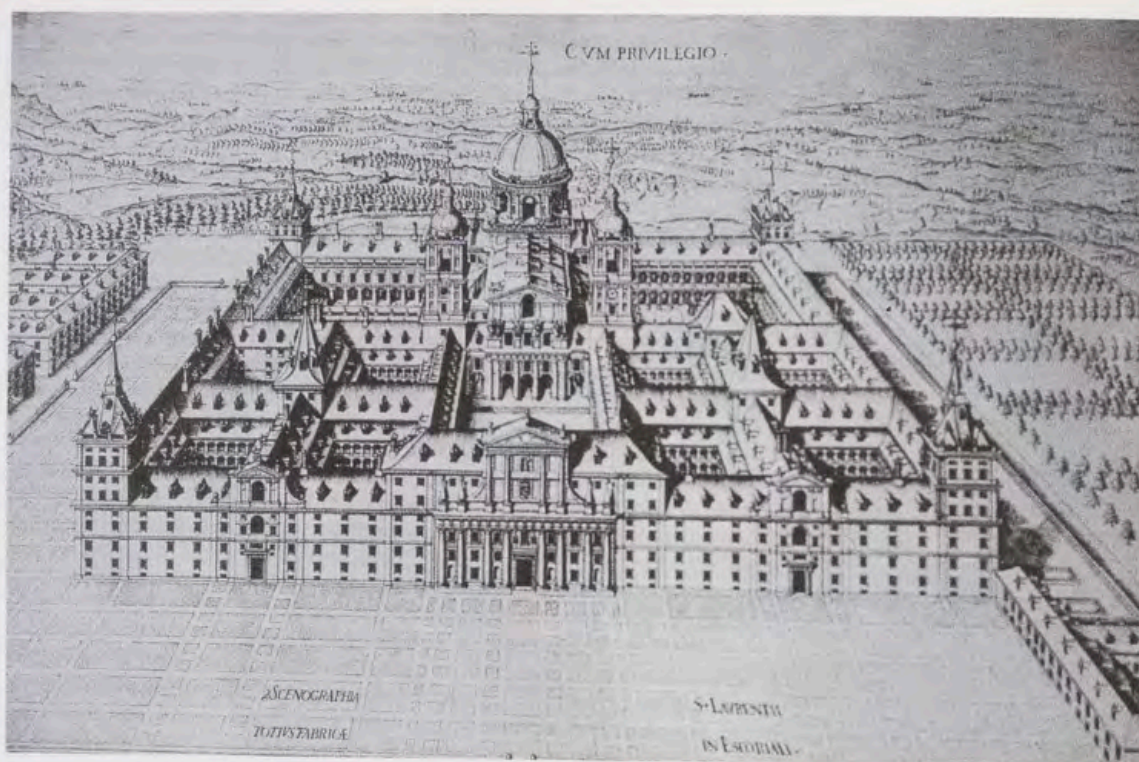
El primer tema que suscita interés es el de la actuación sobre el territorio partiendo de una idea previamente concebida por el propio Rey, aunque quizá no de un modo global. Desde los años cincuenta Felipe II invirtió en Aranjuez gran parte de su tiempo y bienes en transformar el terreno para, sobre un espacio vacío, proyectar otro acorde a sus propios gustos e intereses, aplicando en principio unos criterios jardinísticos que relegaban lo arquitectónico, basados en la reubicación de plantas y cultivos y la aplicación de patrones geométricos al trazado de calles, plazas y canales de riego, que hacían de Aranjuez un lugar urbanizado⁷. Parece ser que ya entonces el Rey tenía clara la idea de lo que quería que se hiciera, como ponen de manifiesto las numerosas instrucciones que desde entonces fue transmitiendo a los diferentes encargados de las obras. En tales instrucciones aparece ya la que será característica principal de entre los consejos y recomendaciones que el Monarca realizó a arquitectos e ingenieros, esto es, la toma de conciencia de la necesidad de controlar y dominar las cuestiones técnicas como paso previo a la configuración y definición de la imagen de un determinado entorno espacial, ya fuese desde la Arquitectura o el Urbanismo, cuya ejecución debía necesariamente ser controlada por profesionales especializados. En este sentido transcurrieron, precisamente, los trabajos desarrollados en Aranjuez, a partir de los años sesenta, por ingenieros y arquitectos tales como Juan Bautista de Toledo, Paciotto, Sittoni, Turriano o

Antonelli, con quienes el Rey mantenía un estrecho contacto, transmitiéndoles su especial interés por los efectos estéticos derivados de la resolución de cuestiones funcionales.

En Aranjuez y El Escorial sobre todo, pero también en el resto de los Reales Sitios, Felipe II y sus colaboradores actuaron sobre el territorio desde la libertad que les otorgaba el enfrentarse a un extenso espacio escasamente definido sobre el que poder aplicar, con relativa facilidad, sus principios ordenancistas, por lo que el estudio de estos lugares constituye el mejor modo de aproximarnos al tema de la verdadera existencia de un gusto regio, así como a su vertiente de aplicación práctica.

Conviene reflexionar, en este sentido, en torno a la hipotética relación existente entre la tendencia a definir la planificación de las obras previamente a la actuación sobre el territorio, como modo de dar cabida a cuestiones de orden teórico, y la significativa introducción de los planteamientos ideales de organización de espacios urbanos según la tratadística renacentista en relación más con el espacio natural, con el paisaje y el jardín, que con el entorno urbano propiamente dicho. Al respecto, Castillo de Bobadilla alababa la construcción del Real Sitio de El Escorial, sin duda la más representativa en relación a la intervención directa del Monarca en su planificación y ejecución⁸, destacando su construcción "junto a la villa de El Escorial, en un yermo (que es mayor grandeza), siete leguas desta villa de Madrid", en el que -decía- se había realizado "edificio muy fuerte y grandioso, adornado de fuentes, estanques, huertas, frescuras y florestas de muy especiosa y rara amenidad, muy dotado de rentas, santificado de reliquias, rico de ornamentos y de otros aparatos para el culto divino muy preciosos..."⁹, dando así cuenta de la transformación de un espacio

Escenografía de El Escorial, estampada por Pedro Perret según dibujo de Herrera o sus ayudantes. Estampas, 1989, Biblioteca Nacional de Madrid.



natural vacío en otro con características urbanas y del establecimiento de una relación que podríamos denominar “urbanística” entre el espacio arquitectónico y el natural.

En líneas generales los criterios expuestos fueron, aunque a menor escala, los mismos que rigieron las actuaciones sobre lugares como La Fresneda, Valsaín, Aceca o El Pardo, concebidos por Felipe II desde un punto de vista funcional, a modo de estaciones intermedias en el trayecto de Madrid a El Escorial, pero imbuidos al tiempo de la concepción albertiana y serliana de residencia campestre planteada como lugar de recreo y descanso de las obligaciones impuestas por las tareas de gobierno.¹⁰

Resulta interesante comprobar, sin embargo, que tanto la actitud como los resultados obtenidos por la burocracia administrativa y artística del Rey en la intervención sobre un espacio diferente, ya constituido, como era el Madrid de 1561, fueron muy diferentes. Que la idea de traslado de la Corte a Madrid fue decisión del propio Felipe II parece claro. Quizá el Monarca tuviese desarrollada una idea de lo que quería hacer en relación a la constitución de un nuevo tipo de Corte pero, desde luego, los documentos existentes al respecto no lo revelan así. Más al contrario, exhiben una escasa o quizá equivocada previsión en el proceso inicial de traslado y asentamiento, a pesar de la elaboración de un riguroso protocolo para el alojamiento de los miembros de la Corte, que mostró sus limitaciones desde el mismo momento en que se materializó el traslado, como lo demuestran las numerosas quejas existentes al respecto acerca de lo inadecuado de las instalaciones adjudicadas. El propio Rey y su secretario, Pedro del Hoyo, reconocían las limitaciones del lugar, “siendo la estrechura de manera que no se podrán aposentar todos buenamente en la dicha villa...”¹¹

La polémica acerca del establecimiento de la Corte en Madrid ha sido ya ampliamente tratada sin alcanzar resultados definitivos. La importancia de esta cuestión es evidente, pero quizá lo sea aún más el aclarar si verdaderamente el Rey lo que deseaba era constituir un lugar permanente de desarrollo de los órganos de administración del Estado vinculado a algún tipo de modelo que implicase la existencia de un planteamiento previo de actuación, ya que la idea de ordenación del espacio parece ligada a la paralela organización de las funciones burocráticas¹². Precisamente a la relación entre esas funciones y el establecimiento de un lugar fijo para la Corte dedica el Rey uno de los consejos personales de gobierno que formuló para su hijo, diciendo: “...Debe el príncipe tener sede fija y ordinaria para que conozcan los subditos y cuantos han de negociar con el donde hallarlo. Y porque el andar de ciudad en ciudad (si no se lleva la Corte y los oficiales con ella) es de poca decencia y autoridad”.¹³

El procedimiento por el que se llevó a cabo el traslado y la falta de referencias a un plan previo de configuración y control del desarrollo de la imagen urbana y sus infraestructuras básicas no parece indicar, sin embargo, que el Rey tuviese esta idea tan elaborada en 1561. De hecho, a pesar del caos inicial, Felipe II no centró sus primeros intereses en la adecuación de la villa, sino en la remodelación del Alcázar como residencia regia, planteando ciertas obras, como la construcción de la Torre dorada, la solución de ciertos problemas de comunicación con las otras salas de la casa o la construcción de un jardín privado, en las que seguía demostrando su profunda valoración de la relación arquitectura-paisaje vinculada a la arquitectura real. Sin embargo, la necesidad de transformación de la villa no tardó en aparecer y lo hizo

entre 1564-1566, aunque no de manos del Rey sino, al parecer, del corregidor don Antonio Lugo, quien, eso sí, envió a Felipe II un memorial con sus propuestas sobre el que éste debía decidir en última instancia.

Resulta relevante el modo en que el corregidor plantea al Rey la necesidad de conjugar las actuaciones puramente arquitectónicas, profundamente significativas en relación a la idea de ciudad como reflejo de las aspiraciones simbólicas, estéticas y funcionales que exigía la organización social y política del Estado. Éstas incluían la construcción de una iglesia-catedral, un seminario y estudio de la villa, un convento para doncellas huérfanas, la unión de varios hospitales y la construcción de edificios municipales, que se conjugaban con otras de índole puramente urbanística para cuya realización se proponía a un hombre formado en la materia, Juan Bautista de Toledo. Estas propuestas se concretaban en la apertura de accesos, entre ellos la calle de Segovia y la construcción de su puente para dar servicio a Palacio, la apertura de una puerta en la muralla; finalización de las siete fuentes del peral y remodelación de la plaza mayor, regularizándola y ampliándola. No menos elocuentes son las palabras con las que el Corregidor presentaba al Rey el sentido de su plan, representativas de la mentalidad desde la que se solía actuar en la materia, "de gran servicio a Dios y de Vuestra Majestad y para la policia y ornato de esta villa, de gran provecho y aprovechamiento, ansi para los vecinos de ella y su tierra como para los comarcanos y tratantes que vienen con bastimentos a ella" ¹⁴. En definitiva, los mismos principios que habían servido para justificar desde un punto de vista político las intervenciones del poder sobre espacios urbanos desde principios de siglo y que continuarían vigentes por un amplio espacio de tiempo, como lo ponen de manifiesto las palabras de Castillo de Bobadilla, ya mencionadas más arriba.

Sólo algunas de las obras propuestas en el informe llegaron a realizarse, poniendo de manifiesto un hecho que caracterizó gran parte de las actuaciones dirigidas o respaldadas por el Rey en la villa, la dificultad para conjugar unos planteamientos ideales de carácter teórico con la realidad existente, convirtiendo sus iniciativas en verdadera utopía. Al margen de las alternativas estéticas que pudieran escogerse para la configuración de la imagen de la villa, la dificultad para conjugar ambos extremos tenía su origen en el propio concepto ideal de ciudad con el que se trabajaba, pretendiendo asimilar su imagen al concepto de Monarquía. En este sentido pueden entenderse, precisamente, las alusiones realizadas en el Memorial a dos tipos principales de obras: las relacionadas directamente con aspectos de representación institucional (iglesia-catedral, seminario, estudio, edificios municipales), y aquellas caracterizadas por su utilidad pública, más vinculadas que las anteriores con lo estrictamente

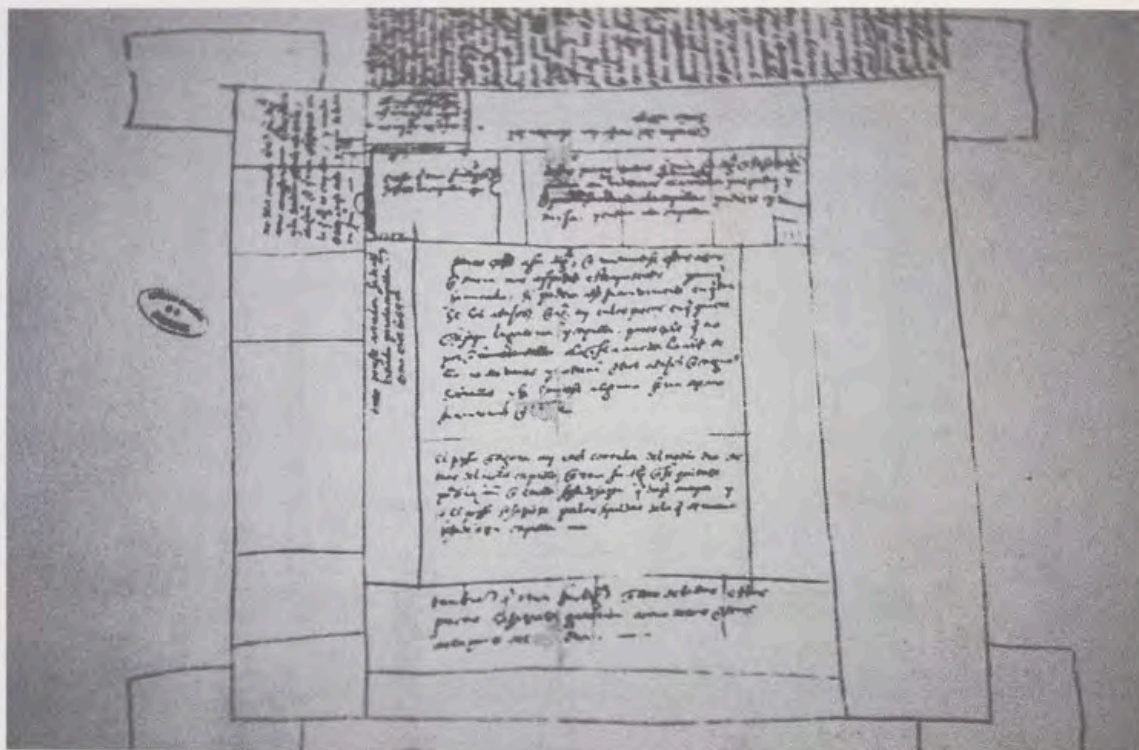
"Tan importante como el apego a la tradición a través de la aceptación de un modelo ya existente y de sus bases teóricas y normativas fueron las aportaciones introducidas en las Ordenanzas de Felipe II"

urbanístico (apertura de accesos, remodelación de ciertos sectores de la ciudad, etc.). Ambas constituían la trasposición material en el seno de la ciudad de las principales virtudes inherentes a la condición de Monarca: la religión, base y fundamento de todas las virtudes, responsable de la conservación de los estados y elemento empleado por López de Hoyos, por ejemplo, para justificar la promoción real de templos y "fabricas pobres", así como para la edificación en general "para aumento y mayor ornato de nuestra religión cristiana" ¹⁵; la justicia, que englobaba virtudes como la liberalidad, la magnificencia, la fidelidad o la equidad; y finalmente la prudencia, entendida en una vertiente pública, encargada de velar por los ciudadanos. Todas ellas, en definitiva, responsables del "bien universal de la Republica Christiana".

Todas estas ideas formaron parte de los repertorios con que la ciudad fue transformada en los acontecimientos festivos, convirtiéndose en reflejo efímero de las aspiraciones de representación ideológica de la Monarquía, vinculadas casi siempre a unos cauces de expresión estética próximos al manierismo, con los que Felipe II relacionaba este tipo de acontecimientos, no sólo por ser la tendencia empleada en las fiestas que conoció en *El Felicísimo viaje* ¹⁶, sino por ser ésta la tendencia que mostraba una mejor adaptación a la recreación de las estructuras decorativas de este tipo de eventos, vinculados casi siempre a una vertiente de sorpresa y excepcionalidad que requería del empleo de recursos efectistas. Precisamente la Fiesta, que Maquiavelo entendía como una obligación integrada en la faceta de gobernación del Príncipe, destinada a mostrar su "humanidad y magestad", constituyó otra de las facetas artísticas en las que Felipe II se implicó directamente, llegando a participar de modo personal en la definición de itinerarios y protocolo, como ocurrió en la entrada de Ana de Austria en Madrid en 1570.

Pero, retomando el tema de Madrid y sus programas de renovación una vez instalada la Corte, hay que decir que en 1565 el Rey reaccionaba ante la realidad de una ciudad escasamente bella y ordenada a cuya configuración él mismo había contribuido a través de medidas como la famosa "regalía de aposento", que obligaba a ceder la mitad de las casas para los miembros de la Corte, haciendo surgir las llamadas "casas a la malicia", o construcciones de baja calidad que en nada beneficiaban a la imagen de la villa ¹⁷. El Rey intentó paliar esta situación dictando una disposición que eximía de tal carga a los que contribuyesen al ornato de sus casas, aprovechando la oportunidad para introducir criterios de regularización que incluían la presentación de licencia previa para la construcción de casas según un mismo modelo ¹⁸. La escasa incidencia práctica de tal disposición y la invariabilidad de los criterios de actuación mantenidos desde la Corona se puso

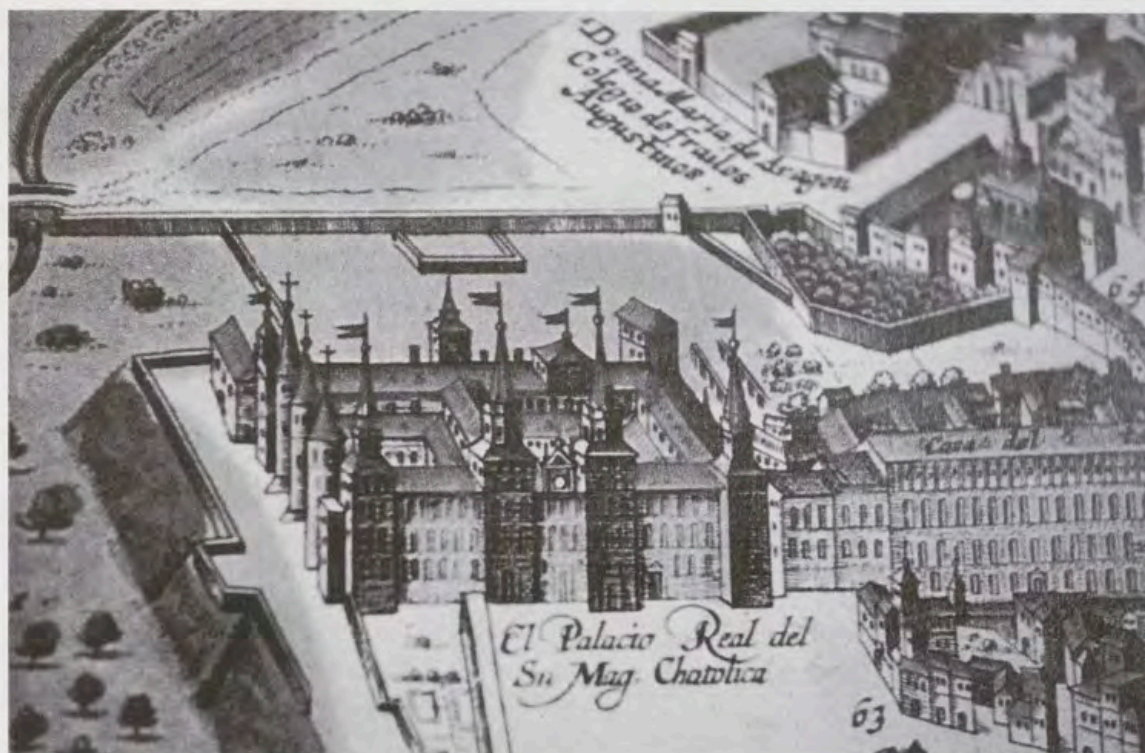
Planta del
Palacio de El
Pardo, con
indicaciones
hechas por
Felipe II,
Archivo General
de Simancas.



de manifiesto en 1580, momento de la creación de la primera Junta de Urbanismo con la intervención de Juan de Herrera y el apoyo del Rey, cuya función era “ir ennobleciendo este pueblo... porque cierto es cosa extraña con todo lo que se fabrica en el y gastan en edificios cuan poco luce y se echa de ver y todo esto a costa de no haber fabricado en lugares que acompañen unos con otros sino tan desbaratado todo que no hay que tomarle tino”¹⁹. Tampoco esta iniciativa tuvo repercusiones prácticas y en 1590 se volvió a crear otra Junta, esta vez con un representante del Rey directamente elegido por éste y cuyas determinaciones eran tomadas en estrecho contacto con el Monarca. Esta Junta, que sí llegó a ser operativa, impulsó muchas obras siguiendo planteamientos acordes con los gustos y la mentalidad real, entre otras la ordenación, nivelación y regularización de calles principales y de la plaza mayor, ajuste de fuentes, reparo de murallas y de rejas saledizas y proyecto de apertura de una calle recta desde la iglesia de San Ginés a las Descalzas Reales²⁰. La mentalidad desde la que surgían estas iniciativas de intervención sobre el territorio, su propio carácter y falta de operatividad, fueron rasgos comunes al espíritu y funcionamiento de otra de las grandes realizaciones de Felipe II en materia de urbanismo, la promulgación en 1573 de las Ordenanzas de Descubrimiento y Población de Indias, o concreción normativa de un plan de organización urbana para las fundaciones americanas, en el que la ciudad era concebida como espacio ideal, con todos sus elementos integrados dentro de un orden, en un intento de hacer realidad la clásica reivindicación de la teoría política que pretendía hacer corresponder la ciudad bien gobernada con un diseño acorde que fuese reflejo del orden político y social.²¹

Los detalles de las Ordenanzas, en cuya elaboración probablemente participase Herrera, precisaban minuciosamente cuestiones relativas a la ubicación de los principales edificios y el diseño de espacios urbanos sobre una realidad ya constituida a la que se aportaban pocas novedades prácticas, estableciendo un marco de unidad para la planificación urbana contrario a la individualidad propia de las ciudades renacentistas, probablemente queriendo identificar el modo de hacer del proceso colonizador hispano frente al de las restantes potencias coloniales europeas, al tiempo que se asumía la validez de un modelo que había sido configurado en la primera mitad del siglo XVI sobre dos principios fundamentales: la funcionalidad aplicada a la distribución planimétrica y la valoración de la imagen simbólica y política de la ciudad a través de la Arquitectura, tal y como recomendaba la práctica común del urbanismo renacentista. Tan importante como el apego a la tradición a través de la aceptación de un modelo ya existente y de sus bases teóricas y normativas fueron las aportaciones introducidas en las Ordenanzas de Felipe II, reflejo de su deseo de construir una ciudad en la que se subsanasen los defectos propios de las ciudades europeas, aplicando una mentalidad que intentase trasladar a las intervenciones urbanísticas el punto de vista con que el Renacimiento se había enfrentado a la Arquitectura²². A este fin respondían algunas medidas de carácter higienista que recomendaban la construcción de carnicerías, tenerías, pescaderías y otras instalaciones industriales próximas a los ríos “para que con mucha limpieza y sanidad se conserven las poblaciones”.

Pero sus recomendaciones afectaban también a la imagen del caserío, y evidenciaban clarísimamente el interés que se tenía por la homoge-



Plano de Madrid.
Detalle del
Alcázar y su
entorno, de Witt,
1622, Servicio
Geográfico del
Ejército.

neidad como patrón estético. No importaba tanto la forma que tuviesen como que ésta fuese la misma, cuestión en la que residía “el ornato de la población”²³. El orden, como reflejo de la existencia de una ley y ésta a su vez de un poder, adquiriría un valor prioritario. La relación, que había sido ya abordada por teóricos del Renacimiento como Leonardo y Alberti, había sido ya tratada por Aristóteles, quien en *La Política* señalaba: “La ley es el establecimiento de un orden determinado. Buenas leyes producen necesariamente buen orden”²⁴, viendo en el mismo el reflejo de un principio de relación entre el hombre y la naturaleza que confería perfección al Estado y otorgaba belleza. Desde el punto de vista urbanístico y en relación con la aplicación de estos principios de homogeneidad a las ciudades americanas, las Ordenanzas manifestaban, sin embargo, la necesidad de destacar edificios como el templo, cuyo aislamiento contribuiría a “que de todas partes sea visto y mejor venerado”, así como los edificios de carácter oficial.

Algunas de éstas y otras cuestiones presentaban grandes concomitancias con los principios teóricos de raíz albertiana planteados en fecha temprana, hacia 1550, por un miembro anónimo del círculo cortesano del todavía príncipe Felipe, quien introdujo el tema de la forma y las funciones de las plazas mayores con criterios semejantes a los expuestos por el Rey para las poblaciones americanas, quien también desde un punto de vista más teórico que práctico se ocupó del tema, aunque mostrándose más próximo a la definición del espacio a través de las proporciones vitrubianas²⁵. La posibilidad de su influencia, sin embargo, puede rastrearse en otras experiencias urbanas, la más temprana la de Valladolid, en cuya realización el Rey se implicó personalmente a través de una delegación de administradores

reales que debían colaborar con el municipio en la construcción de la nueva plaza y de su entorno urbano tras el incendio de 1561. Probablemente fue esta colaboración entre la administración real, Francisco de Salamanca y Juan Bautista de Toledo, al que J. Rivera atribuye la aportación de la visión renacentista del plan general, basado en el barrio de los españoles de Nápoles, la responsable del surgimiento del modelo de plaza de proporciones regulares y alzado unitario tan celebrada en España y América, cuyos principios fueron también aplicados a Madrid, partiendo de los diseños de Juan de Herrera, desde 1580, aunque su materialización práctica debió esperar al siglo XVII. Algo semejante ocurrió en Toledo, si bien el proyecto preparado por Herrera a instancias de Felipe II no llegó en este caso a realizarse.²⁶

Pero sería difícil cerrar este breve repaso sobre las intervenciones de Felipe II en las ciudades sin realizar siquiera una somera alusión a capítulo tan fundamental como el de las obras públicas, entendiéndolo por éstas sobre todo las relacionadas con la práctica de la Ingeniería, pues el concepto de “obra pública” llegó a tener en los siglos XVI y XVII un significado más amplio, que integraba bajo esta denominación a todas aquellas realizaciones puestas al servicio de los ciudadanos. En el primero de los sentidos referidos, el Rey mostró un especial interés en virtud de su particular vinculación con la necesidad de solventar cuestiones prácticas relacionadas con la dominación del territorio. En contraste con otros países, en España la ausencia de obras de ingeniería relacionadas con las comunicaciones y el transporte era un verdadero problema para la República y así se lo advertía al Rey el contador de Burgos, Luis Ortiz, en el inicio de su reinado, “que todo se hace sin ingenio, en bestias y carretas, a poder de dine-

El Puente de Segovia y el tramo realizado de la calle Nueva, por Teixeira, 1656, Servicio Geográfico del Ejército.



ro y costas”²⁷. La cuestión se convertía así en exigencia de gobierno, destinada al eficaz dominio del territorio y muy relacionada también con la consecución del bien común como uno de los principales conceptos impulsores de la realización de este tipo de obras en el siglo XVI, vinculado a la propia concepción de la Monarquía y a los deberes de un buen gobernante. Desde una vertiente práctica, acentuada al final del reinado, en la que se ha dado en llamar “la etapa de los ingenieros”²⁸, el Rey participó e impulsó directamente la realización de obras públicas, entre otros, los proyectos de navegación de ríos, el establecimiento de una red de comunicaciones con los Reales Sitios o la construcción de las fortificaciones españolas y americanas, proyectos todos ellos a través de los que se evidenció la capacidad de este tipo de obras para modificar el trazado y la imagen de entornos urbanos y paisajísticos ya constituidos. En todas ellas, como en el resto de las intervenciones mencionadas, el Rey participó activamente. Aportó no sólo su juicio técnico y estético, sino también su propia concepción política de la obra desde una vertiente eminentemente pública, elaborada a partir de la tradición mediante una serie de peculiaridades personales, determinantes sin duda de un modo de concebir propio de Rey.

NOTAS

¹ Porreño, B., *Dichos y hechos del Señor Rey D. Felipe II el Prudente, Potentísimo y Glorioso Monarca de las Españas y de las Indias*, Cuenca, 1621 (ed. de 1748), p. 161. Y F. de Vilalpando, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio, boloñés*, Toledo, 1552, fol. II. Sobre la formación de Felipe II, Rodríguez G. de Ceballos, “En torno a Felipe II

y la arquitectura”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, Departamento de Arte “Diego Velázquez”, Madrid, 1987, pp. 107 y ss.

² Cfr. Arteaga Zumarán, J.J., “La urbanización hispanoamericana en las Leyes de Indias”, en *La ciudad iberoamericana*, Actas del Seminario, Buenos Aires, 1985, 1987, p. 253.

³ Cervera Vera, “Oficios burocráticos en las obras madrileñas (1540-1565)”, en *A.I.E.M.*, Madrid (1981), pp. 91-118. También Rivera Blanco, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II, la implantación del Clasicismo en España*, Valladolid, 1984, p. 107.

⁴ Castillo de Bobadilla, *Política para corregidores y señores de Vasallos en tiempos de Paz y de Guerra*, 1597 (Ed. Amberes, 1704). Ed. Fac., Madrid, 1978, Tomo II, Libro III, Cap. IV, pp. 77-78.

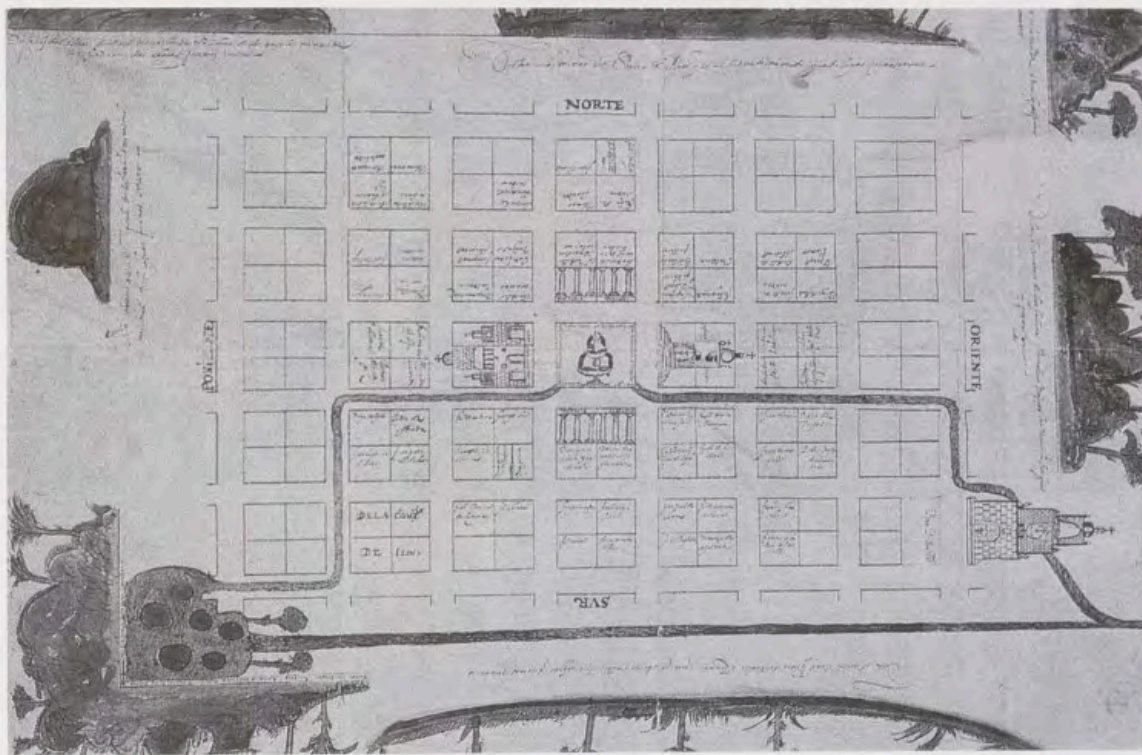
⁵ A este respecto decía Castillo de Bobadilla: “...verdaderamente gran bien es y gran honra se gana en hacer obras públicas y ningún príncipe, rey ni emperador ha habido que de bueno fuese notado que no se esmerase y precisase mucho de hacer entre las obras cosas heroicas muy suntuosos edificios públicos que les diesen no pequeña honra, porque denotan magnanimidad de quien los mandó hacer”. *Ibíd.*, p. 77.

⁶ Álvarez de Quindos, J.A., *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804 (ed. facsímil, Madrid, 1982); Íñiguez Almech, F., *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, 1952, pp. 140-154; Casa Valdés, M. de, *Jardines de España*, Valencia, 1987; Correcher, C.M., “Jardines de Aranjuez (I). Jardín de la Isla”, *Reales Sitios*, XIX, n.º 72, 1982, pp. 25-44; Rivera, J., *Ob. cit.*, pp. 105-185; Wilkinson Zerner, C., *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Akal, Madrid, 1992, pp. 146-150.

⁷ Sigüenza, J. de, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1605, reed. Madrid, 1986.

⁸ Castillo de Bobadilla, *Ob. cit.*, tomo II, libro III, cap. IV, p. 72.

⁹ Cfr. Checa Cremades, F., “Imperio universal y monarquía católica en la Arquitectura áulica española del siglo XVI”, en *Arquitectura Imperial*. (E.E. Rosenthal ed.), Granada, pp. 1-45. Ver también Checa Cremades, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, p. 230; “Felipe II y la formulación del Clasicismo Áulico”, en *Madrid en el Renacimiento*, Madrid, 1992, pp. 175-201, e Íñiguez Almech, F., *Casas Reales y jardines en tiempo de Felipe II*, Roma, 1952, Mo-



Plano de fundación de la ciudad de Concepción (Méjico) por Juan Gutiérrez de León en 1603, Archivo General de Indias.

rán Turina, J.M., y Checa Cremades, F., *Las casas del Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986. Martín González, J.J., "El palacio de Aranjuez en el siglo XVI", *A.E.A.*, XXXV, n° 159, 1926.

¹⁰ Estudio y recopilación de algunos documentos relativos al traslado en Constancio Gutiérrez, S.J., *Madrid, de Villa a Corte*, Madrid, 1962, pp. 59-40.

¹¹ Entre la bibliografía existente al respecto Alvar, A., *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985. Del mismo autor, *El nacimiento de una capital europea, Madrid, de 1561 a 1606*, Madrid, 1989; también, "Madrid en el siglo XVI", en *Historia de Madrid*, (dirigida por A. Fernández García), Madrid, 1992, pp. 159-149; Cámara Muñoz, A., "Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II", en *Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, pp. 51-48; Fernández Álvarez, M., "El establecimiento de la capital de España en Madrid", en *Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1960; Checa Cremades, F., "Felipe II y la ordenación del territorio en torno a la corte", *A.E.A.*, n° 252 (1985), pp. 392-398.

¹² Zarco Cuevas, J., "Ideales y normas de gobierno de Felipe II", en *VV.AA. Reivindicación histórica del siglo XVI*, Madrid, 1928, pp. 196-198. (Cfr. Checa Cremades, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, p. 258.

¹³ J. Rivera estudia detalladamente el contenido del Memorial y la colaboración entre J.B.T. y el Monarca en sus intervenciones urbanísticas sobre Madrid. Rivera, J., ob. cit., pp. 252 y ss.

¹⁴ López de Hoyos, *Real Apparato y Sumptuosos Recebimiento con que Madrid... recibió a la Serenísima Reyna D. Ana de Austria...*, Madrid, 1572, pp. 125 y 150.

¹⁵ Calvete de la Estrella, J.C., *El Felicísimo Viaje...*, Amberes, 1552, Ed. Madrid, 1950.

¹⁶ Alvar Ezquerro, A., *Felipe II...*, (1985), p. 9.

¹⁷ Montoliú, P., *Madrid, villa y corte, Historia de una ciudad*, Sílex, Madrid, 1996.

¹⁸ Cfr. Íñiguez Almech, F., "Juan de Herrera..." (1950), pp. 5-108.

¹⁹ Andrés, G. de. "Ordenación urbanística dada por Felipe II en 1590", *A.I.E.M.*, T. XII, (1976), pp. 28 y ss.; González de Amezua, A., "Las primeras ordenanzas municipales de la vi-

lla y corte de Madrid", en *R.B.A.M.A.M.*, III (1926), pp. 401 y ss. Y "El bando de policía de 1591 y el pregón general de 1615 para la villa de Madrid", en *R.B.A.M.A.M.* (1953), pp. 141 y ss. También, Terán, F. de, *Madrid*, Madrid, 1992.

²⁰ Ver *La ciudad iberoamericana*. Actas del Seminario celebrado en Buenos Aires, 1985, Madrid, 1977. Hardoy, E.J., "Las formas de las ciudades coloniales en la América española", en *Estudios sobre la ciudad iberoamericana*, Madrid, 1985. Bonet Correa, A., *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, 1991; Catálogo de la Exposición *La ciudad Hispanoamericana, El sueño de un orden*, Madrid, 1989; Solano, F. de y M.L. Cerrillos, *Historia urbana de Hispanoamérica*, Madrid, 1987.

²¹ Ver Benévolo, L., "Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina. Una experiencia decisiva para la historia de la cultura arquitectónica del Cinquecento", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela*, n° 9, 1968, pp. 117-156.

²² (Ord. 122 y 125, Libro IV, tit. VII, ley V y Ord. 135 y 134, ley XVII). En *Selección de las leyes de Indias referentes a descubrimientos, colonización, pacificaciones, incremento de la riqueza, la beneficencia y de la cultura en los países de ultramar*, Madrid, 1929, p. 51.

²³ Aristóteles, *La política*, Madrid, 1996, p. 129.

²⁴ Marías, F., "Un tratado inédito de Arquitectura de hacia 1550", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, XIII, (1985), pp. 41-57 y Marías, F. y Bustamante, A., "Trattatistica teorica e vitruvianesimo enlla architettura spagnola del Cinquecento", en *Les traités d'architecture de la Renaissance*, París, 1988.

²⁵ Arribas Arranz, F., *El incendio de Valladolid en 1561*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1960 y Rivera, J., ob. cit., pp. 355-356. Íñiguez Almech, F., "Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II", *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XXI (1948), pp. 5-108. Marías, F., "Juan de Herrera y la plaza de Zocodover en Toledo", *B.S.E.A.A.*, (1977), pp. 175-178 y *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols. Toledo, 1985-86.

²⁶ Cfr. Fernández Álvarez, M., *Política mundial de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1966, pp. 224-225.

²⁷ Checa Cremades, F., *Felipe II, mecenas de las artes...* ob. cit., p. 449.

²⁸ Checa Cremades, F., *Ibidem*.

Agustín Bustamante

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

*Agustín Bustamante
García es amigo de
hace muchos años,
reencuentro una
y otra vez en
simposios, congresos
y conferencias,
siempre a la sombra
genérica de asuntos
renacentistas y
a la más concreta
y perfilada del
Monasterio de
El Escorial.*

Hace años le pedimos su colaboración para celebrar los veinticinco primeros años de esta Revista y nos obsequió con un magnífico trabajo titulado "El Escorial: una leyenda viva".

Parecía lógico volver a contar con su concurso y fundadas opiniones por una doble razón, al margen de la amistad que nos profesa: en primer lugar por la coincidencia en este bienio 97-98 de las conmemoraciones cuatrocenarias de los fallecimientos de Juan de Herrera y Felipe II respectivamente. Pero tan obligado como estas efemérides era la celebración de su excelente, denso y cuidado libro monográfico sobre el Monasterio, publicado hace muy pocos años, y una obra que desde que salió a la luz es imprescindible en cualquier biblioteca sobre temas escorialenses. Por ese libro comenzamos nuestra conversación en el propio Monasterio, y Bustamante, profesor universitario de la Autónoma de Madrid, se expresa de la siguiente manera:

– El trabajo sobre El Escorial al que usted se refiere, del que me siento muy orgulloso, es muy amplio y no

se refiere solamente a los aspectos arquitectónicos del edificio sino también al impresionante ornato de la Octava Maravilla del Mundo. Pero este libro sobre El Escorial nació de un estudio previo referido a Valladolid, y a la intervención que Juan de Herrera llevó a cabo en esta ciudad. En realidad se trataba de un traslado a Valladolid y a la meseta norte, de unos conceptos y unas formas de actuar muy nuevas, puestas allá por Juan de Herrera y por voluntad de Felipe II.

– La escuela vallisoletana sale enseñada a relucir.

– Sin duda. Yo soy de la vieja escuela vallisoletana, y alardeo de ello. Mi familia forma parte de la vieja "Intelligentsia", de aquellos grupos que a principios del siglo XX renuevan los aspectos culturales sin el pesimismo finisecular de los grandes noventayochistas.

Yo tuve el gusto de conocer a don Narciso Alonso Cortés. Mi abuelo, don Esteban García Chico, que me inició en estos avatares, fue el creador de ese enorme esfuerzo que es el Catálogo monumental, hecho por grandes ciudades y por partidos ju-





diciales. Colaboró con figuras como Agapito Revilla y los herederos de Martín Mansó.

- Revilla el burgalés.

- Agapito Revilla fue el gran arquitecto recuperador de las tradiciones visigóticas, como San Juan de Baños, de las tradiciones medievales, y en particular de las tradiciones vallisoletanas. Pues bien, este núcleo, este grupo de eruditos se vincula a la Universidad a través de la revista histórica. Arranca con el "Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones", en el cual también están colaborando Torres Balbás, Gómez Moreno y Vicente Lampérez.

- Hablamos de los comienzos de la década de los veinte.

- Antes incluso, comienzos del siglo, hacia 1902. Este grupo ha creado una escuela, así se la puede llamar, que ha seguido funcionando hasta nuestros días, sustentada sobre dos importantes pilares. Uno es la Universidad y el "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología".

- Este pilar constituye el principio de su propia actividad académica.

- Sí, porque es donde yo empiezo mis actividades investigadoras a la sombra de don Juan José Martín González que es quien dirige mi tesis doctoral sobre Valladolid. El otro pilar es el Museo Nacional de Escultura.

- San Gregorio.

- Efectivamente, donde Ricardo de Orueta funda el museo que hoy perdura. Yo empecé a estudiar la arqui-

itectura vallisoletana a partir de un hecho catastrófico, el incendio de Valladolid en 1561.

- Que también tuvo consecuencias positivas.

- En muchas ciudades europeas un incendio ha supuesto la aparición de un "ave fénix", y en el caso de Valladolid este efecto está personalizado en la intervención real, en la aparición de Juan de Herrera, en el problema de la noción del espacio público, de la calle y de la plaza. La gran primera plaza pública que se crea en España, con su regularidad, sus soportales, es precisamente la de Valladolid, que constituirá un modelo utilizado luego en Toledo, y en Madrid.

- Se refiere usted a la plaza de Zocodover y a la Mayor de Madrid.

– Así es, ambas son “deudoras” de la de Valladolid. Herrera donde más trabaja, dejando aparte sus servicios al Rey, es en Valladolid, ciudad en la que traza las panaderías, el ayuntamiento y la traída de aguas, obra que yo he conocido en uso siendo niño, porque esta obra herreriana dejó de usarse en 1959.

– Esto significa que Valladolid ha tenido estructuras urbanas herrerianas hasta anteayer.

– Significa también el gran acierto de esas trazas y diseños, y significa la consecución, en ese momento de la segunda mitad del XVI, de un difícilísimo equilibrio entre los intereses particulares, lícitos, y el interés general, el interés común. Fue un momento en que unos grandes hombres, políticos y magistrados como Menchaca o Garsa, consiguieron crear el marco legal para posibilitar el equilibrio entre los legítimos intereses particulares de la ciudadanía vallisoletana y los intereses generales de la ciudad, plasmados en lo que se dio en llamar “ornato e pulicia”.

– “Policia” como sinónimo de limpieza.

– De limpieza y de hermosura. Se empieza a hablar de la relación entre anchura de las calles y altura de los edificios, se habla de la forma de las fachadas, de la prohibición de tener hornos en las casas, para evitar incendios... Con todo ello Valladolid irá conformando un tejido urbano que se mantendrá hasta el gran estallido de 1959-1960. Es decir, aquellos proyectos nacidos en 1561-1562, fruto de un buen entendimiento entre Valladolid y la Corte, aprobados por Felipe II, tendrán una vigencia de cuatro siglos.

– Y detrás de todas estas trazas, Herrera.

– Juan de Herrera es el gran arquitecto de Felipe II, y realizará su obra maestra en Valladolid, dejándonos una gran catedral, que no llegó a concluirse, pero de cuyas trazas podemos deducir bien su calidad. La catedral es uno de los festines artísticos más impresionantes que hayan existido nunca.

Todos estos estudios sobre aquel Valladolid del XVI me llevaron a analizar la introducción y la operatividad de las formas clásicas en un fenómeno cuyo estudio se tituló así, “clasicismo”. Aquello fue el punto de partida para entrar de lleno en la otra gran obra, impresionante, del Rey y

de su arquitecto, que fue el Monasterio de El Escorial.

– Este largo e interesante prólogo, que ilustra sobre la llegada a El Escorial a través del estudio del clasicismo vallisoletano, sugiere algunas preguntas. Por ejemplo, ¿desde cuándo sintió usted la vocación de historiador?

– Yo tuve vocación histórica desde adolescente, casi niño, cuando tenía doce o trece años. Me gustaban las novelas de aventuras, pero no era ajeno a las historias tanto las verdaderas como las legendarias. Me impresionaban por igual los relatos más o menos ciertos de Hernán Cortés o del “tributo de las cien doncellas”, como aquellos otros de leyenda sobre la ruta de los Foramontanos o los paisajes de Valderredible, lugar del que era oriunda mi familia paterna.

– Bustamante es de origen montañés.

– Mi padre es de Carrión de los Condes, pero su origen familiar se localiza en esa zona del pantano de Reinosa, donde se enganchan las provincias de Burgos, Palencia y Santander, hoy Cantabria. Yo recuerdo todas esas historias, las de verdad más o menos “romanceadas”, las legendarias, las familiares, escuchadas y aprendidas en días muy fríos, en viejas galerías acristaladas, con cielos azul turquesa, limpios, y con estufas antiguas de leña que pugnaban por calentar aquellos helados aposentos. Mi afición y mi pasión por la historia viene de aquellos momentos y de aquellos lugares.

– La segunda pregunta o referencia inevitable ha de ser hacia la figura de Juan de Herrera, en el IV Centenario de su muerte. Se han celebrado exposiciones, conferencias, simposios, en dos de los cuales hemos coincidido como ponentes, y algunos creen que de todo ello ha quedado un cierto regusto amargo por algunas críticas, algo desabridas, que se han vertido sobre su figura. ¿Cuál es su opinión sobre este punto?

– Existe un viejo dicho que reza así: “el español desprecia cuanto ignora”.

– Muy machadiano.

– Nos remonta más atrás, a Larra, a Felipe de Guevara, incluso, a quien he leído hace poco. Debo aclarar que Felipe de Guevara fue el primer y gran coleccionista de “boscos” en España. “El carro de heno” era suyo y luego pasó a la colección real.

Herrera tuvo el mérito y la suerte de estar al lado de un gran hombre, Felipe II, que amaba la arquitectura y a su servicio puso su propia mano y sus muchos medios materiales. Pero a su vez tuvo la desgracia de estar al lado de un hombre muy poderoso, Felipe II, que hizo lo que creyó que debía hacer, pero que desgraciadamente, durante siglos, ha tenido muy “mala prensa”. Naturalmente, el odio hacia el patrón se ha trasladado, se ha contagiado a su arquitecto, a su mano derecha. Esto lo paga Herrera, como lo paga El Escorial, Aranjuez o El Pardo, y tantas y tantas cosas más, como el Alcázar de Toledo. Pero Herrera es, sin contemplaciones, uno de los más grandes arquitectos que ha conocido Europa. Sus trazas, sus ideas, su forma de hacer arquitectura y sus realizaciones lo demuestran. Es curioso que quienes atacan más a Herrera son personas que apenas le conocen, y esto nos hace pedir un poco de seriedad porque la crítica, cualquiera que sea su dirección, exige un amplio conocimiento de causa. Herrera es el hombre que plasma las formas clásicas en España, es el hombre que marca un camino, y por ese camino nuestra arquitectura es como es y no de otra manera. Es distinta a la italiana, a la francesa y a la flamenca. Herrera es la rótula en la cual nuestra arquitectura pasa de la tradición gótica a la tradición clásica. Con Herrera aparece una nueva forma de actuar, que, si se quiere, será perfectible y evolucionará en el XVII, pero de una importancia enorme en nuestro panorama renacentista.

– Usted fue uno de los primeros especialistas, hace casi veinte años, en empezar a utilizar el término “clasicista” con preferencia sobre el “herreriano”.

– Eso se ha dicho. Yo creo que esta voz fue adoptada por más investigadores, no sé si yo fui el primero, pero en cualquier caso, lo que quise decir es que Herrera fue un hombre que estaba dentro de las líneas de la gran arquitectura europea, que España no era diferente, y que en un cierto momento histórico estaba en el lugar de cabeza. Y eso es así. En América se habla español porque llegaron los españoles. Pues bien, Herrera es el hombre que, en ese momento, incorpora las formas clásicas, y por eso hablo de “clasicismo”. Pero el término “herreriano” también es lícito, aunque yo prefiero

emplearlo cuando hablo de los discípulos directos de Herrera, por ejemplo, de Francisco de Mora. Yo creo que la Casa de la Compañía es "herreraiana", porque Mora es el discípulo que se pega al maestro y bebe directamente de él.

Herrera es mucho más, enseña a construir en lenguaje clásico, a manejar las magnitudes, a entender las nociones antropomórficas y antropocéntricas de una arquitectura, a emplear los órdenes "a la antigua", a entender las armonías. Ese "enseñarnos latín" es lo que yo llamo, precisamente en honor a Herrera, el clasicismo. Herrera es un gran arquitecto clasicista como lo pudo ser Vignola, por ejemplo.

- ¿Dónde y cómo se formó?, porque empezó una carrera de soldado...

- Se formó con Juan Bautista de Toledo, pero Herrera en sus orígenes

analizar cualquier plano de Herrera, el de las huertas del Picotajo en Aranjuez, para apreciar la facilidad y la capacidad expresiva con unos medios limitadísimos. Hay que coger la lupa para valorar la precisión y la perfección de sus trazas. Lo mismo sucede con la basílica escurialense no realizada, en cuyos planos se aprecia la complejidad de las formas del sotacoro, o la gran cabecera curva, por no hablar de los alzados de la catedral de Valladolid.

- Fue un aprendizaje relativamente rápido, estuvo pocos años con Juan Bautista, porque el maestro murió pronto.

- De 1563 a 1567. Herrera llegó pronto a El Escorial, al principio de todo, y llegó a grabar, con sus propias manos, las letras de la "primera piedra", que se situó en la fachada sur y se descubrió cuatro siglos des-

dibujando, trazando, solucionando sobre el papel problemas tridimensionales.

- Era el único que podía escribir el "Discurso de la figura cúbica".

- Exactamente, y ese hombre tan extraordinario tiene su punto de cortezanía. Cuando su Rey toma una decisión, él no va a vacilar en llevarla a cabo. En ese papel de intermediación entre su Rey y otras personas Herrera tiene la gran habilidad de saber cuándo y cómo deben plantearse los problemas. Cuando por ejemplo, en Simancas, se está llevando a cabo la transformación del viejo palacio en archivo, el primer gran archivero don Diego de Ayala escribe desesperado a Herrera porque necesita dinero y Herrera le responde: "Vuestra Merced tenga paciencia porque ahora no es el momento oportuno". Efectivamente, al cabo de unos meses mejoró la situación económica, Herrera planteó la demanda a Felipe II y obtuvo lo solicitado.

Cuentan que cuando murió Herrera el 15 de enero de 1597 el Rey lo sintió profundamente. Era lógico porque habían pasado más de media vida juntos. No se puede hablar de amistad entre un Rey y un súbdito, pero sí de un aprecio sincero, de un rasgo muy humano de lamentar una pérdida, como sucedió en algunos casos, concretamente el de Juan de Herrera.

- ¿Hubo alguno más?

- Sí, el más conocido es el del Príncipe de Éboli, pero los lazos con Herrera fueron muy estrechos. No hay que olvidar que Herrera rindió muchos y muy valiosos servicios a Felipe II, realizando obras aquí y allá, en Madrid, en El Escorial, en Valladolid, Toledo, Sevilla y Lisboa. No es de extrañar que esa relación larga e intensa desembocase en un sentimiento real muy sincero cuando Herrera murió.

- ¿Por qué un hombre de tan larga e intensa ejecutoria sufrió hace 40 años un ataque tan fuerte en el libro de Portabales?

- No lo sé. Quizá fueron razones personales las que le llevaron a escribir no uno sino dos libros. Herrera tenía desde el siglo XIX un cierto perfume de mito, creado por eruditos académicos tales como Caveda, Llaguno o Ceán Bermúdez. En ese sentido se puede decir que a Juan de Herrera lo "vistió" la Academia de San Fernando, confiriéndole una visión ilustrada como "profesor". Esa visión total

"Felipe II fue un monarca muy preocupado por el bienestar de los ciudadanos, por la "res publica" en definitiva. Habrá que esperar a Carlos III para encontrar un monarca de parecida ejecutoria en estos aspectos"

era ante todo un hidalgo, un hidalgo montañés, de solar conocido, que paga 500 sueldos al Rey y lo tiene a mucha honra. Lo confiesa cuando saca su ejecutoria de hidalguía, diciendo: "yo no pago impuestos porque soy noble". Su contacto con Juan Bautista, según Cabrera de Córdoba, es relativamente tardío, cuando Herrera cuenta ya los treinta años. El maestro queda impresionado por los conocimientos matemáticos de este ingenioso montañés, y digo "ingenioso" no sólo de cabeza ágil, sino como hombre capaz de inventar ingenios, máquinas. Y además de todo esto tiene otro gran don de la naturaleza: la mano, la habilidad para el dibujo, para la expresión gráfica. Basta

pués, de manera que él ya estaba en 1563 trabajando para El Escorial. En 1565 es la correa de transmisión entre el Rey y Juan Bautista, y en ese momento está haciendo las trazas del Monasterio.

- En Madrid.

- Sí, sí, en Madrid, en la torre del Alcázar, o mejor, en el "estudio", que es donde se dibujaba. En 1567, si se me permite la licencia, el Rey considera que Herrera ya ha "terminado la carrera", y entonces le duplica el sueldo y le coloca directamente a su servicio, no al de Juan Bautista, de forma que a partir de ese momento Herrera tendrá que defender su puesto, al cual llegó, no tallando, no labrando, aunque ocasionalmente lo hiciera, sino

de Herrera, muy mitificada, recibe dos golpes fuertes en este siglo, casi diría "dos golpes de estado", en 1945 y 1952, con la publicación de los dos libros de Portabales, los titulados Maestros mayores y Los verdaderos artífices, que dejan a Herrera tan sólo con su condición de soldado de la guardia alemana del Rey, que por cierto, es algo que nunca fue. Fue soldado, pero no de la guardia alemana. Los libros defienden que Herrera nunca trazó, nunca dibujó, nunca hizo nada, negándosele, en definitiva, el pan y la sal.

Lo curioso es que Portabales aporta una masa enorme de documentos donde se habla de un Herrera trazador y diseñador. Lo que sí es cierto es que Herrera no construyó, no dirigió como un maestro mayor y en esto fue un gran innovador. Juan de Herrera trazaba, dibujaba el proyecto en el estudio del Alcázar, y ese proyecto, una vez aprobado por el Rey, era el que se construía, aunque no fuera Herrera el que contratase la obra en cuestión. Por eso parece que Herrera se "esfuma" de la obra, cuando estamos acostumbrados a ver a Pedro de Tolosa en Uclés, a Lucas de Escalante en Aranjuez, a Francisco y a Juan de Salamanca en la mismísima obra de Simancas, siempre en obra, a Minjares en El Escorial y en Sevilla, a Orea en Granada.

– ¿Qué hacían estos hombres?

– Vigilar la perfecta ejecución de lo ideado y trazado por Herrera. Entonces el razonamiento de Portabales es: "como Herrera no aparece cobrando durante la ejecución, Herrera no ha hecho esto". Con la mentalidad de hoy se ve con claridad que el argumento es muy endeble. De todas formas, yo sigo insistiendo en que Herrera tiene un problema, y es que muchas personas siguen viendo y analizando su figura con un prejuicio político.

– ¿Como figura ligada a Felipe II?

– Exactamente, y entonces el razonamiento es: "Mire usted, a mí no me gusta Felipe II, y por tanto tampoco me gusta Herrera".

– Por ese camino habría que rechazar a Lope y a Cervantes, de manera que no tiene mucho fuste este razonamiento.

– Claro. Basta pensar en el Alcázar de Toledo, que es la única vivienda de los reyes que nos ha llegado de los Habsburgo, en buen estado. La traza principal es de Covarrubias, pero la formidable solución de la escalera en



el Alcázar, herreriana, hace de ella la mejor escalera imperial de toda Europa.

- Hay mucho de Serlio en esa solución.

- Herrera conocía bien los libros de arquitectura de su tiempo, porque tenía una atalaya privilegiada. No hay que olvidar que una forma de halagar a Felipe II, versado en arquitectura, era enviarle trazas constantemente, y todos esos diseños que recibía de príncipes, dignatarios y eruditos podían ser estudiados y analizados por el propio Herrera, de forma que esto le ayudaba a conocer también a los tratadistas y a tener una excelente información.

¿No le sorprende que ante una celebración del IV Centenario de Herrera en 1997 y de Felipe II en 1998, tan sólo se haya publicado una biografía de Herrera, en los últimos dos o tres años? Me refiero a la de Katherine Wilkinson, también buena amiga nuestra.

- Creo que se publicó en 1993 en versión original, y se ha traducido y publicado en español hace pocos meses. Katherine Wilkinson insiste mucho en algunos aspectos herrerianos, a mi juicio no justificados, dicho sea con todo respeto, pero tiene una cierta tendencia a "afrancesar" a Herrera. He leído recientemente parte de la correspondencia diplomática del Du-

que de Francadura, donde le cuenta a Felipe II que ha pasado por Fontainebleau y que no le ha gustado nada, que lo único valioso son las fuentes. A Gaspar de Vega tampoco le gustaron las casas de Blois.

- Ni de Chambord.

- No, en Chambord quien estuvo fue el Marqués de Cortes, amigo de Felipe II. Lo que quiero decir es que si analizamos las opiniones de los hombres de aquella época veremos que para ellos la gran arquitectura es la flamenca, no la francesa, y por supuesto la italiana. Por eso no me parece acertado "afrancesar" a Herrera, ni llevarlo a la línea de Philibert de L'Orme. No dudo que la arquitectura francesa pudiera compartir con la española su interés por lo clásico, pero son dos arquitecturas diferentes. Por esto yo no comparto con Wilkinson algunas de sus opiniones en esta biografía herreriana. Yo sigo prefiriendo la de Ruiz de Arcaute.

- Que se publicó hace más de medio siglo.

- Más de sesenta años, porque el libro vio la luz en julio de 1936, días antes de estallar la guerra civil española. Así me lo contó Fernando Chueca.

- Sería bueno hacer una revisión de este libro de Ruiz de Arcaute sesenta años después. ¿Se siente usted con ánimos para esta labor?

- Con ánimos, sí. Pero hoy sería necesario llegar a Herrera no sólo a través de El Escorial, sino también a través de Aranjuez. Aranjuez es el envés de la hoja en cuya otra cara está El Escorial, y su estudio sería absolutamente necesario. No pierdo la esperanza de hacerlo.

- Hablábamos antes del Felipe II hombre, que lamenta la pérdida de Herrera, y como tal, como ser humano está poco estudiado. Se puede llegar a él a través de las cartas que escribió a sus hijas, publicadas por Gachard, y más recientemente por Erika Spivakoski, pero para muchos el Felipe II padre o esposo sigue siendo un perfecto desconocido.

- En esta misma casa, en el Monasterio, en el palacio de El Escorial, se puede estudiar todo eso. Sabemos dónde rezaba, dónde se echaba la siesta, dónde tenía conversaciones de mesa camilla, dónde despachaba y dónde dormía. Era un hombre de muy difícil acceso, pero cuando se lograba el contacto, cuando se lograba llegar a él, se adivinaba su gran fidelidad a unos amigos a los que quiere siempre. Por eso sufrió tanto con algunas traiciones.

- La de Antonio Pérez.

- Pues sí, es un caso muy conocido, porque depositó en él una grandísima confianza que ya le venía de su padre, don Gonzalo Pérez, que fue quien le enseñó tantas cosas. Entre otras, a firmar, "yo, el Príncipe", "yo, el Rey". Antonio, su hijo, hombre preparadísimo, contó con el gran afecto del Rey. Lo mismo sucedió con el príncipe de Éboli, al que tenía tantísimo aprecio, de manera que cuando sabe de la felonía de la princesa, de la quiebra enorme de esa confianza, no puede menos que decir: "Que la empareden y no vuelva a salir más". Estas reacciones se comprenden mejor al penetrar en su personalidad algo tímida, algo retraída, algo indecisa, propia de un hombre que aprecia el ofrecimiento de soluciones ante un continuo despacho en el que solamente se le plantean problemas.

- ¿Qué le pareció la biografía que de Felipe II escribió Geoffrey Parker?

- La leí. Es muy simpática porque nos presenta un rey que parece venido de Eton.

- ¿Y la más reciente de Henry Kamen?

- También la he leído. Yo coincidí con Kamen en varios archivos como el Zabálburu o el Valencia de Don



Juan, cuando trabajaba en este libro, Felipe de España. Casi me gusta más la de Parker. Hubiera esperado de Kamen un libro más sólido, de más empaque, porque una personalidad grande y compleja debe ser tratada con la grandeza que se merece.

– Dice Kamen en su libro que la esposa más amada de Felipe no fue la tercera, Isabel de Valois, sino la cuarta, su sobrina.

– ¿Ana de Austria? No sé. Felipe II amó a sus cuatro esposas, incluso a la segunda María Tudor, que era su tía y con la cual tenía una cierta diferencia de edad, yo creo que terminó queriéndola. Insisto en que Felipe II fue, dentro de su círculo, un hombre muy afable, y desde luego, mucho más cariñoso que su padre el Emperador. Carlos V fue más duro, más monacal, más caballero distante, que decía casi siempre “esto es pecado”. Felipe II se dejaba traicionar más por el corazón, en eso había salido mucho más a su madre que a su padre. Amó a todas sus mujeres, pero de quien estuvo prendadísimo fue de la primera.

– De María Manuela de Portugal.

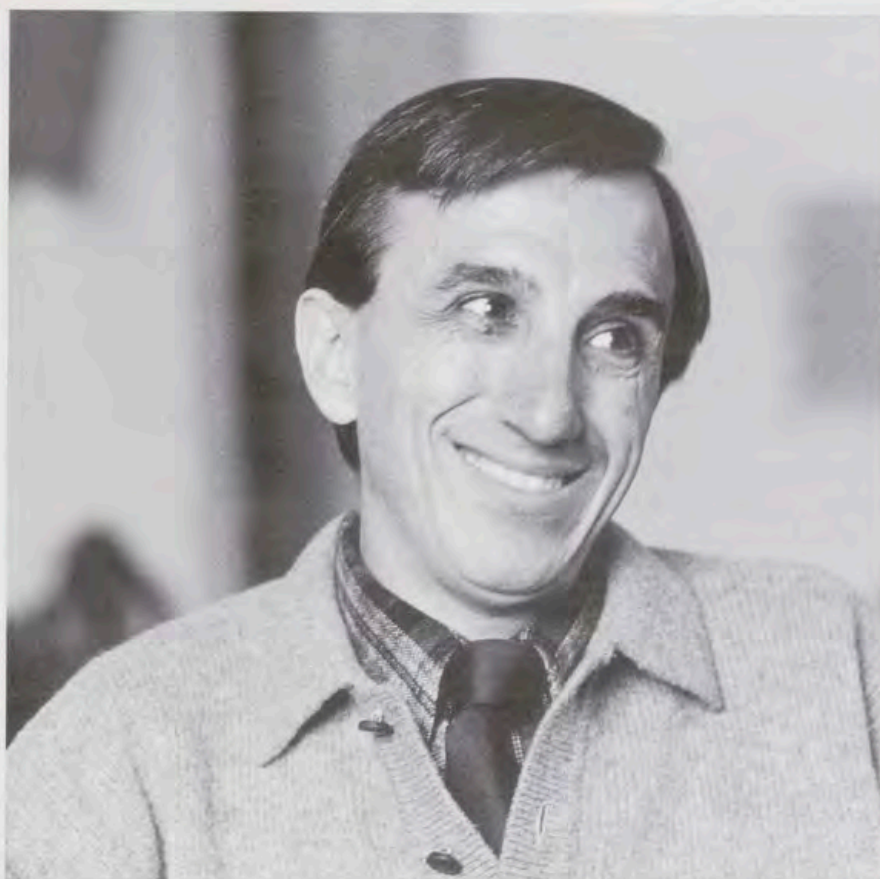
– Exacto, y es lógico si se piensa lo jóvenes que eran ambos cuando se casaron. Eran dos quinceañeros.

– Pero ella murió en seguida

– Sí, durante el puerperio, que era cuando solían morir las mujeres en épocas pasadas. Felipe II quedó afectadísimo y yo creo que esa es la razón por la cual no volvió nunca a residir en Valladolid, por el fantasma de su primera mujer. Durante aquel primer embarazo, de quien luego sería el príncipe don Carlos, Felipe II acarició la idea de construir un palacio en Valladolid, a principios de 1545. Pero meses después vino la catástrofe: nació Carlos, en julio, pero la madre María Manuela murió pocos días más tarde, con diecisiete años de edad, así que aquel palacio soñado por Felipe nunca se llevó a cabo.

– De todas maneras Valladolid fue siempre mucho Valladolid. Allí se casaron los Reyes Católicos y allí nació el propio Felipe II.

– Sí, y allí estuvo la princesa doña Juana desde 1554 a 1559 hasta que la recogió su hermano Felipe que volvía de Europa hacia Toledo. Doña Juana se quedó en Madrid, en la vieja Casa del Tesorero que era donde había nacido y que hoy se conserva, también como un patronato del Patrimonio Nacional, el Con-



vento de las Descalzas Reales, que está prácticamente intacto desde el siglo XVI.

– Felipe II tuvo gran sensibilidad humana por eso de no querer volver a residir en Valladolid.

– Fue un hombre muy sensible, sentimentalmente hablando. También fue hartito mujeriego, pero hay que entender esto en el contexto histórico de la Monarquía en la segunda mitad del XVI. Hay anécdotas curiosísimas: el Conde de Fuentes de Valdepero, un Enríquez, volvió a España desde Flandes como capitán de los tercios y no se le ocurrió otra cosa que empezar a cortejar a una mujer que era amante del Rey, de manera que Felipe II no se lo pensó dos veces y reenvió a Enríquez a Flandes durante otro montón de años. Pero repito que en el siglo XVI el matrimonio de estado y el sentimiento eran dos cosas diferentes y la segunda se llevaba con extraordinaria discreción.

En fin, contestando a su pregunta. Felipe II amó mucho a Ana, su cuarta esposa, y ella también le quiso mucho a él.

– Ana también murió muy joven. Se casó en 1570 en Segovia, con 21 años, y murió diez años después.

– Murió en Badajoz del famoso “catarro general”, precisamente cuidando a Felipe II ese catarro, que era una especie de gripe epidémica. El

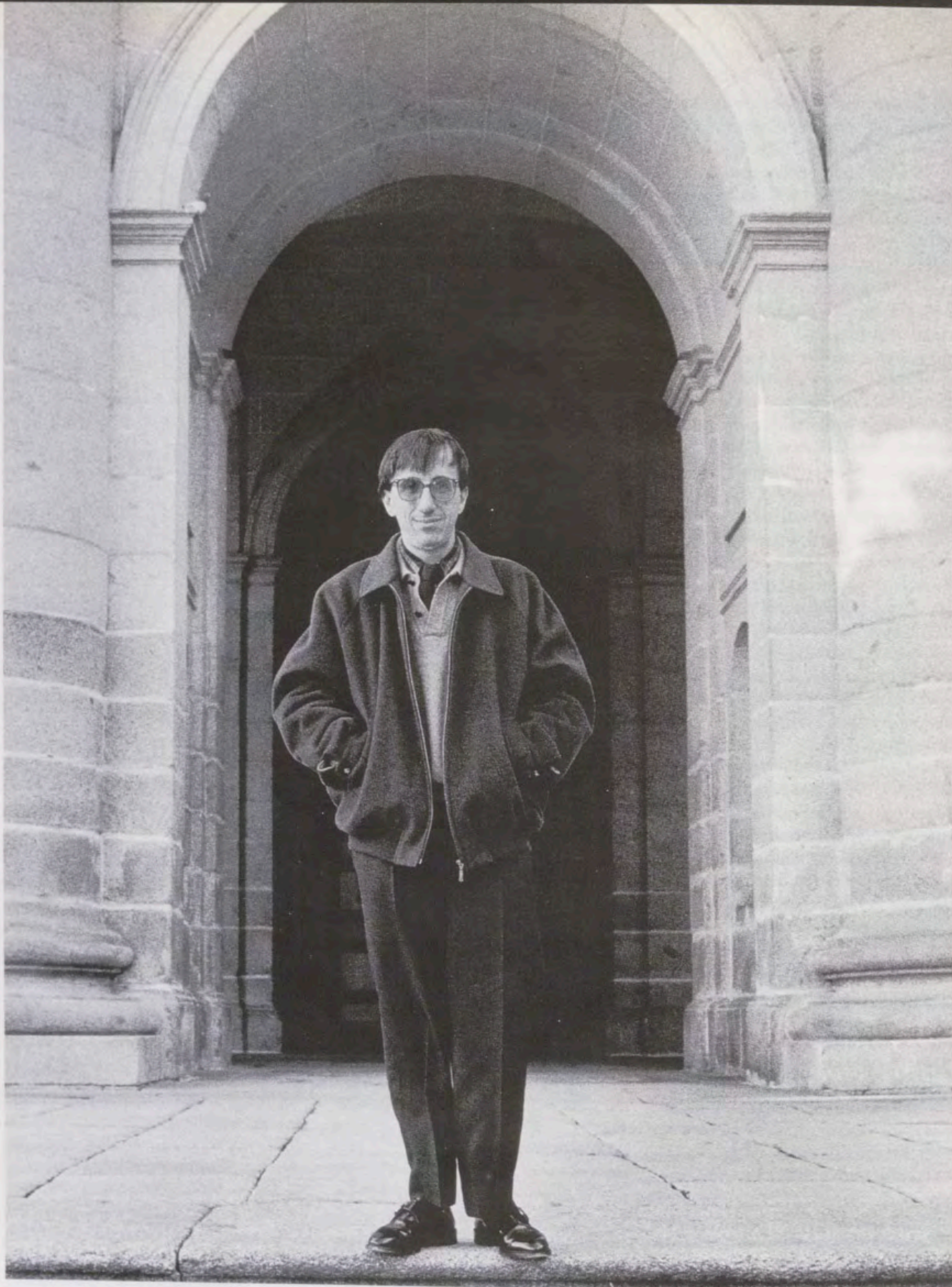
Rey superó la crisis, muy atendido por su esposa Ana, pero ella se contagió y murió. Analizando la correspondencia real a partir de 1580 se aprecia la “mancha negra” que supuso para el Rey esta cuarta viudedad. Fue un terrible golpe moral que interrumpió su correspondencia. Sólo escribía su secretario ante la imposibilidad de que el entristecido Rey lo hiciera.

– Hablemos un poco de su libro sobre El Escorial con el que abrimos la conversación. Fue un trabajo largo y laboriosísimo.

– Duró diez años, lo empecé en 1981 con autorización expresa del entonces gerente del Patrimonio, don Ramón Andrada, lo cual permitió que se me abrieran las puertas de esta casa.

– Yo recuerdo verle a usted en aquellos años, primera mitad de los ochenta, midiendo acá y allá, leyendo en la biblioteca, pero sobre todo, haciendo fotos, miles de fotos. Nadie ha hecho más fotografías de El Escorial que usted mismo. Las tendrá ordenadas, por lo menos.

– Desde luego que sí, en caso contrario hubiera sido imposible estudiar nada, sería una catástrofe. Los hombres del siglo XVI ya se dieron cuenta de que, a poca sensibilidad que se tenga, el Monasterio de El Escorial es un vicio para el observador, y no



digamos para el ojo del fotógrafo de hoy. Hay ambientes, luces, gamas de colores que cambian a lo largo del día y que cambian también con la estación del año, según sea invierno o verano. Pero debo insistir en mi reconocimiento a Ramón Andrada Pfeiffer, a quien siempre estaré agradecido. También debo nombrar a la Comunidad Agustiniiana que me atendió y me atiende con toda ama-

bilidad, y a muchos miembros de este Organismo, no los nombraré por si olvido alguno, con los que fui "redescubriendo" el Monasterio a lo largo de más de diez años.

– Con tantas horas de trabajo, de dedicación, con tanto viaje, tanta visita, tantas fotos, verdaderamente no salen las cuentas, y más de uno le habrá preguntado que cuánto ha perdido con este libro.

– Con El Escorial nunca se pierde, siempre se gana. Yo he ganado, he aprendido mucho y sigo haciéndolo, he ganado amigos y conocimientos. Yo he podido estudiar la fábrica escorialense desde los desagües hasta el cimborrio. No subí hasta la última aguja porque no tengo cabeza para ello, ni atrevimiento físico, pero he tenido la fortuna de comprobar de cerca las dificultades, los problemas, los

cálculos de la fábrica, resueltos todos con ilusión y con mano firme, y con una excelente organización que superó los odios, las tensiones y las luchas feroces que hubo en aquellos veintitantos años de obra. Sólo así se comprende que en una zona donde sólo había jarales en pocos años se levantara una maravilla que, por cierto, sigue estando hoy plenamente operativa. El Escorial sigue siendo el mausoleo de una Monarquía, una basílica con culto, un convento agustiniano, un colegio y tantas y tantas cosas. No debo dejar de mencionar su actual uso como Biblioteca, abierta al lector, que sigue siendo uno de los mayores tesoros del conocimiento, a pesar del horror de 1671

– El incendio de julio de 1671.

– Se perdió más de un tercio de la biblioteca. En el pecado estaba la penitencia.

– ¿Por qué?

– Me refiero a estas cubiertas maravillosas, empizarradas sobre una estructura de madera que ya contaba cien años de edad. El fuego, con aquellos medios con que se contaba en el siglo XVII, no pudo ser detenido. El origen fue un atasco en una chimenea, que provocó una chispa y un inmediato incendio que se propagó con rapidez; los apelmazamientos resinosos de la madera de pino de estas cubiertas funcionaban, de hecho, como pequeñas bombas incendiarias que salían despedidas a distancia, aumentando por desgracia la acción del fuego. El incendio salta de la zona del convento hacia el Sur, por encima del Patio de Reyes, para alcanzar la Biblioteca. Los frailes intentan salvar los libros y no ven otro espacio o hueco más seguro que la escalera.

– La imperial.

– Sí, la grande que conecta el claustro bajo y el alto, de forma que la cadena humana de frailes opera con rapidez, sacando, o mejor tirando libros por la escalera. Pero el fuego llegó hasta dicha escalera, que funcionó con gran tiro, y aquello era igual que meter papel en una chimenea. Fue uno de los momentos más desgarradores de la historia del Monasterio: casi quince días ardiendo.

– Esta conversación se integrará entre trabajos y comentarios sobre “el lugar” escurialense, cuya elección llevó algunos años al Rey y sus colaboradores. Podríamos escuchar sus opiniones sobre este punto.

– Una de las fascinaciones de aquellos hombres del XVI fue el cómo se hizo el Monasterio, desde su concepción hasta su terminación, por su grandeza y por ser un monumento acabado, hecho desde el principio al fin, hecho de una vez. Ese fenómeno no sucedió por ejemplo con otro gran coloso como fue San Pedro de Roma, que con tantos años de obra no se acabó; el tercer brazo que cerraba la plaza no se llegó a completar nunca. Una obra que empezó en 1506 no se consiguió acabar nunca, ni siquiera a finales del XVI. El Escorial, por el contrario, se hace de una vez, desde 1563 si se adopta como oficial la fecha de la “primera piedra”, hasta 1584, fecha de la última. Es decir, El Escorial se hace en poco más de veinte años, pero desde unos principios muy meditados. Felipe II respetó muchísimo la idea del yermo, del desierto jerónimo, y el lugar elegido debía, en primer lugar, satisfacer estas necesidades eremíticas. Pero había que estudiar y satisfacer otras demandas, tales como la existencia de agua, la proximidad de canteras de los materiales de construcción, granito principalmente, buenas o aceptables comunicaciones y una cercanía razonable a la Corte. El Monasterio debía ser “accesible” desde la Corte. Por eso se habló de Manzanares el Real, de La Alberquilla y de algunos otros lugares para finalizar en el elegido, pero el primer sitio en que se pensó fue Aranjuez, aunque esta opción se desechara casi desde el principio.

– ¿Por qué?

– Yo creo que el lugar de Aranjuez estaba muy ligado a la idea de entretenimiento, de diversión, de ocio, y no se consideró adecuado para un monasterio jerónimo.

– Han pasado casi tres lustros desde que usted escribió, con Fernando Marías, *El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo*, y creemos que, aparte de ser un estudio con plena vigencia, tuvo esa aparente dificultad de estar concebido y redactado por dos autores simultáneamente.

– Fernando Marías y yo hemos trabajado juntos durante muchos años y seguimos teniendo juntos algunos proyectos de investigación. Es lógico. Al trabajar en campos afines tendemos a intercambiar mucha información, mantenemos una intensa relación dialéctica. Ello nos permite

crear un hábito de buena comunicación, entendimiento y respeto, así que cuando surge la ocasión, la colaboración es muy fácil y fluida, se pone el material encima de la mesa, y a escribir a máquina, o ahora con el ordenador.

– ¿Quién redacta, quién escribe?

– Pues depende. Uno escribe y otro corrige, o al revés. En fin, es lo propio de un trabajo unitario sobre campos muy concretos como cultura clásica, tratadística. En otras ocasiones los trabajos son completamente personales y diferentes, como cuando se trata de un ciclo de conferencias, pero con trabajos o intervenciones totalmente distintos.

– En estos días tenemos un claro ejemplo de ello, con el ciclo sobre arquitectura, organizado por Argentería y la Universidad Autónoma de Madrid.

– Yo abordaré en mi conferencia los aspectos políticos de la arquitectura de Felipe II, de “Su Católica Majestad”.

– O sea, la arquitectura del poder.

– Exacto. Yo estudio cómo y por qué se hacía esa arquitectura regia, pero no solamente en el palacio o casa del Rey, sino en sus instituciones, como pudiera ser la Real Chancillería de Granada, que era el Tribunal del Rey y por tanto su arquitectura tenía que ser de una manera y no de otra. Lo mismo sucedía con el General de Cataluña, lo que hoy es el Palacio de la Generalidad. Es decir, la arquitectura era una manifestación, a través de una cierta preceptiva, de la propia realeza, de la propia Monarquía, y esto era algo en lo que Felipe II y sus colaboradores pusieron un gran interés, casi abusaron de ello.

Y este interés no se quedaba sólo en los edificios, sino que trascendía a las obras públicas, al incipiente urbanismo. El espacio público tiene un sentido enorme para Felipe II, que fue el primero que empezó a crear en Madrid espacios dignos. Así, la puerta de Guadalajara, la Plaza Mayor, el puente de Segovia, la Plaza de la Armería no son sino elementos de servicio público pero ligados a ese sentido tan notable de la arquitectura como imagen real. Felipe II fue un monarca muy preocupado por el bienestar de los ciudadanos, por la “res pública” en definitiva. Habrá que esperar a Carlos III para encontrar un monarca de parecida ejecutoria en estos aspectos.

Crónica Cultural

ACONDICIONAMIENTO DEL PALACIO DE PEDRALBES PARA LA BODA DE SU ALTEZA REAL LA INFANTA DOÑA CRISTINA

El acondicionamiento del Palacio de Pedralbes para la celebración de la boda de Su Alteza Real la Infanta Doña Cristina fue un proceso de varios meses, en el que colaboraron varios equipos del Patrimonio Nacional.

Tras las visitas preliminares al Palacio de Pedralbes, efectuadas por los responsables del Patrimonio Nacional, quedó claro que su objetivo era conseguir que un edificio dependiente de diversos organismos, fraccionado espacial y estéticamente y dedicado a exposiciones de distinta índole, se transformara en un "palacio real", con la dignidad, estética y representatividad idóneas, y recuperar el carácter con el que fue concebido originariamente, al ser ofrecido, por personajes ilustres y el pueblo de Barcelona, al Rey Don Alfonso XIII para que éste y su familia tuvieran una residencia real en dicha ciudad.

Sobre la premisa anterior, se establecieron los criterios estéticos de toda la intervención. Dado que el almuerzo se debía celebrar en salones adecuadamente decorados, era necesario plantear todo el conjunto de forma unitaria, evitando las diferencias estéticas entre unas zonas y otras, que eran muy marcadas. Ello suponía la retirada de prácticamente la totalidad del mobiliario, manteniendo sólo las lámparas, algunos cuadros y unas cuantas esculturas. Por tanto, la mayoría de las obras serían traídas *ex profeso* para cada salón concreto, y además, debía tratarse de obras que vistieran sólo paredes y suelos (alfombras, tapices, cuadros), pues era necesario dejar el mayor espacio posible libre para la instalación de las mesas (no se podían poner consolas, cómodas, etc.).

Como complemento de estos criterios, y con el fin de dotar de la máxima armonía a las salas, se decidió tener en cuenta, junto con las obras de arte en sí, la confección de cortinas allí donde fueran necesarias, y la realización de los manteles de las mesas a juego con dichas cortinas o con los colores predominantes de cada sala.

Fijados los objetivos y establecidos los criterios, se trataba entonces de seleccionar las obras de arte adecuadas. Ya hemos indicado que en lo que respecta a decoración de los salones se trataría de alfombras, tapices y cuadros. En



este proceso fueron decisivos dos aspectos: el tamaño y el estado de conservación. Es decir, se fueron localizando obras que por sus dimensiones encajaran casi al milímetro en los espacios disponibles (caso de las alfombras), o que taparan paramentos deteriorados, cubrieran grandes superficies de pared y resul-



taran coherentes con los conjuntos (caso de los tapices y los cuadros). Estas obras, a su vez, deberían encontrarse en un estado de conservación lo suficientemente bueno para instalarse directamente o precisar de intervenciones que pudieran llevarse a cabo en el plazo de tiempo disponible (meses de julio y agosto).

Por otra parte, como fondo subyacente en toda la selección, se tenía siempre en cuenta la posibilidad de que las obras de arte estuvieran relacionadas con Cataluña y Barcelona. De este modo, la obra central, que presidió toda la decoración a la cabecera de la mesa presidencial, en el eje del Palacio, fue un magnífico tapiz flamenco del siglo XVI que representa a Hércules sosteniendo la esfera celeste y, como es sabido, la tradición señala precisamente a Hércules como el fundador de la ciudad de Barcelona. Otro ejemplo sería la serie de vistas de puertos españoles, colgados en varias salas, entre las que se seleccionaron precisamente las correspondientes a puertos catalanes. Ya en una línea menor, entre las fotos antiguas situadas en diversos puntos del Palacio, había varias correspondientes a visitas de Alfonso XIII y su familia a Barcelona y otros lugares de Cataluña. El resultado de la combinación de estos tres aspectos (dimensio-

Crónica Cultural



nes, estado de conservación y vinculación con Cataluña) fue que la mayoría de las obras llevadas a Pedralbes procedían de Palacios y no de almacenes. En este sentido se actuó como se hace habitualmente en los préstamos para exposiciones en que, una vez que se valora la idoneidad de una obra para ser expuesta, se traslada, y de modo temporal queda el hueco en el salón que dicha obra ocupa. Para la

boda de Doña Cristina, se trasladaron obras de prácticamente todos los Palacios Reales (Palacio Real de Madrid, Palacio Real de El Pardo, Casita del Príncipe de El Escorial, Palacio Real de Aranjuez, y Reales Alcázares de Sevilla).

Además de la decoración de los salones en sí, también se planteó la conveniencia de que las mesas recibieran un tratamiento uniforme. Ya

se ha indicado anteriormente la realización de manteles a juego con cortinas y tonos generales de cada sala.

Esto se completó con un elemento muy importante: el centro de mesa. Se buscó un modelo de centro de bronce dorado, de la época de Isabel II, del que había suficientes piezas iguales para todas las mesas (150). Para el comedor presidencial se seleccionó otro modelo distinto, que resaltara la especial importancia de este salón, utilizándose centros de Thimire para las mesas redondas, y un dessert de piedras duras del siglo XVIII para la mesa principal.

A modo de resumen, y para dar una idea global del volumen de obras de arte utilizadas en todo este proceso, señalaremos que se llevaron a Pedralbes: 29 tapices, 28 cuadros, 25 alfombras, 170 centros de mesa y 160 mesas de comedor.

Una vez seleccionadas las obras, se hizo un primer traslado de todas ellas al Palacio Real de Madrid, para su comprobación e intervención, cuando fuera preciso. Ya desde Madrid se organizaron los transportes para enviar a Barcelona las obras de arte con destino a Pedralbes, así como los elementos necesarios para la Catedral, y todo el equipo para los actos oficiales (sillas, mesas, vajillas, cristalerías, cuberterías, manteles, servilletas, uniformes, etc.). El traslado de esta enorme cantidad de cosas supuso la utilización de varios convoyes durante la primera quincena de septiembre.

Dispuestas las obras de arte en Pedralbes, se trasladó el equipo para la instalación de las mismas. El montaje se realizó en una semana de intensísimo trabajo, y se organizó con cuatro pequeños equipos que iban trabajando paralela y coordinadamente en distintos cometidos. Durante esta semana se instalaron alrededor de 412 obras de arte en 25 salones; dos carpas en el jardín, para el aperitivo; y otras dos carpas menores para aseos.

En este momento se comprobó la importancia de las labores previas de programación, restauración, y planeamiento, pues el trabajo se pudo cumplir casi al 100%. Surgieron únicamente algunas variaciones de última hora, debidas a la necesidad de adecuar algunos espacios más, no contemplados inicialmente.

En esta fase fue esencial la colaboración de los responsables del Ayuntamiento de Barcelona, así como del personal de Museos destinado en Pedralbes. Merece una especial mención la inestimable labor de doña Carmen Prats que, como Directora de Patrimonio del Ayuntamiento, facilitó al máximo la comunicación entre los distintos equipos dependientes de ella y afec-



Crónica Cultural

tados por la preparación y celebración de este acontecimiento.

Finalizada toda la decoración de Pedralbes y de la Catedral, es decir, una vez dispuestos los escenarios, llegó el momento de instalar los elementos precisos para la celebración propiamente dicha: un total de 160 mesas, con sitio para unos 1500 comensales, labor que se efectuó durante los días siguientes.

Paralelamente, se habían ido montando en los jardines de Pedralbes las cocinas y antecocinas de apoyo.

El desmontaje de todo el conjunto se programó para ser realizado en muy pocos días, por varias razones. En primer lugar para que la ciudad de Barcelona pudiera recuperar cuanto antes unos museos y jardines que habitualmente están abiertos al público. De hecho desde el Ayuntamiento se habían anunciado unas jornadas de puertas abiertas para poco después. En segundo lugar, el propio programa de actos oficiales del Patrimonio Nacional hacía imprescindible poder contar con los equipos humanos en Madrid desde pocos días más tarde. Por último, gran número de salones de varios Palacios Reales presentaban huecos en su decoración, por encontrarse las obras de arte en Barcelona.

Por todo ello, el desmontaje se hizo rápidamente, iniciándose de hecho el mismo día de la boda. Así, mientras se celebraba el almuerzo en Pedralbes, se desmontaba todo lo instalado en la Catedral. El sistema seguido fue el mismo de la instalación, pero en orden inverso, de manera que pequeños equipos fuesen trabajando



paralelamente, almacenando las obras en la Capilla del Palacio, a la espera de su regreso a Madrid, desde donde se remitieron a sus emplazamientos de origen.

Como es lógico, junto al desmontaje de obras en sí, se contempló una limpieza general tanto del Palacio (salones, cocinas, almacenes) como de los jardines, para dejar en las mejores condiciones todo el conjunto.

Siguiendo este criterio de que el Palacio quedara en perfecto estado, se programó la presencia durante una semana de un pequeño equipo de restauración (textiles, dorado y estuco), que en casos concretos en que se hubiera producido algún deterioro, lo subsanara. Este equipo pudo además realizar otra serie de pequeñas intervenciones de restauración, solicitadas por los conservadores de los museos de Pedralbes, con lo que contribuyó a mejorar su conservación.

Como complemento a esta intervención, se quedaron en el Palacio las cortinas y visillos que habían sido confeccionados *ex profeso* y que completaban la decoración de diversos salones. Por último, durante un mes, quedó expuesta una de las mesas utilizadas en el almuerzo. Además se añadió un reportaje fotográfico sobre la boda de la Infanta, puesto a disposición del público visitante, y que tuvo un gran éxito entre las 20.000 personas que en estos días se acercaron a Pedralbes.



*Boda de Su
Alteza Real
la Infanta
Doña Cristina*



Su Alteza Real la Infanta Doña Cristina, segundogénita de los Reyes de España, contrajo matrimonio con don Iñaki Urdangarín el sábado, día 4 de octubre de 1997, en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Barcelona.

En el interior de la Catedral, del siglo XIV, erigida bajo la advocación de la Santa Cruz, aguardaban 800 invitados. Focos, flores, alfombras españolas procedentes del Patrimonio Nacional, y sitiales en el presbiterio. Solemnidad, pero también ambiente de fiesta. En la calle decenas de miles de personas. Están en Barcelona para informar del acontecimiento unos 5.400 periodistas y fotógrafos. Cerca de 22,5 millones de personas siguen directamente los actos por televisión.

Ceremonia oficial para la boda de una Infanta de España, pero ceremonia también privada para los contrayentes, Sus Reales Padres, familiares y amigos. En las naves de la Catedral están el Gobierno, representaciones de la soberanía popular, de las instituciones del Estado, de la Generalidad y de la ciudad de Barcelona. Asimismo, el Cuerpo Diplomático y la sociedad civil. Invitados de excepción son Sus Majestades los Reyes de Noruega y de Suecia, la Reina de Jordania, el Gran Maestre de la Soberana Orden de Malta, príncipes y princesas de Europa, Japón, Marruecos, Oriente Próximo...

Concelebran el Emmo. y Rvdo. Sr. Arzobispo de Barcelona, Cardenal Carles, y el Excmo. Sr. Arzobispo Vicario General Castrense, Estepa, capellán de la Casa Real. Presentes en el presbiterio, los Excmos. y Rvdos. Sres. Nuncio Apostólico y Arzobispo de Zaragoza como presidente de la Conferencia Episcopal. Puntualidad de reyes en la ceremonia: son las once cuando el precepto de música hace sonar en el órgano de la Catedral (del siglo XV, reconstruido en el XVIII) las notas del Himno Nacional. La contrayente entra en el templo por la puerta de la Plaza de la Seo. Le da el brazo Su Majestad el Rey, su padre, cerrando el cortejo de la Familia Real. Doña Cristina viste un traje recto por delante, con adorno en el talle, de corte imperio, que deja los hombros al descubierto; la cola mide 3,25 metros, y está bor-





dada; el tejido es valenciano, de seda natural, labrado, con hilos de plata, color marfil. Una diadema rusa del siglo XIX, en oro y plata, de diamantes con motivos florales y vegetales, perteneciente a la Reina Doña Sofía, sostiene el velo de tul con encaje de Malinas, que fue de Doña María Cristina de Habsburgo; los pendientes, de diamantes, pertenecieron a la Reina Victoria Eugenia y son un regalo de la Condesa de Barcelona a Doña Sofía. Una combinación perfecta de sencillez, elegancia y distinción. Su Majestad el Rey viste el uniforme de gran gala de Capitán General y ostenta los collares de la Insigne Orden del Toisón de Oro, y de la Real y Distinguida Orden de Carlos III.

Dentro del templo, junto al altar, en el lado del Evangelio, se sitúa la Familia Real: Sus Majestades los Reyes, Sus Altezas Reales el Príncipe de Asturias y las Infantas Doña Elena, Doña Pilar (ambas testigos), y Doña Margarita. Con ellos, el Duque de Lugo (también testigo), don Jaime Marichalar, y el Duque de Soria, don Carlos Zurita.

Toman asiento en el lado de la Epístola la familia del contrayente Urdangarín-Liebaert.

El resto de los testigos se sitúan en la zona de la plataforma ubicada sobre la cripta de Santa Eulalia, frente al altar. Ocupa un lugar preferente la Augusta Abuela de la contrayente.

Solemnidad y recogimiento durante la ceremonia. Es una boda en la que los padres son Reyes, pero nadie pierde su sitio. La alegría se combina a veces con la expectación, que sube de tono -gran silencio- cuando antes de otorgar su consentimiento la Infanta solicita la Real Venia. Emoción en el rostro del Rey.

El contenido principal de la música es la "Misa de la Coronación" (Kv 317, de Mozart), por solistas, coro del Orfeón Catalán y Orquesta Ciudad de Barcelona. Se intercalan también obras clásicas y populares a cargo tanto de solistas como del Orfeón Donostiarra. Cuando concluye la ceremonia el Jefe de Protocolo pasa a la firma el Acta Matrimonial, que se inscribirá en el Registro Civil de la Casa Real.

Cada pueblo expresa los sentimientos colectivos a su manera,







pero hay una sensación unánime de que Barcelona casa a una Infanta. Doña Cristina reside y trabaja allí desde hace tres años. La ciudad está adornada. La plaza de la Seo, a la que da la puerta principal de la Catedral, recupera la función de marco solemne de grandes celebraciones para la que hace siglos fue concebida. Los recién desposados se dirigen seguidamente desde la Catedral a la Basílica de Nuestra Señora de la Merced, copatrona de la ciudad, para cumplir una tradición de Barcelona: depositar a los pies de la Virgen el ramo de flores. Asisten el alcalde de la ciudad y un público netamente barcelonés. Canta la Coral San Jorge. A la salida hay sardanas y torres humanas, a cargo de *castellers* de Barcelona y de Sans. Y aplausos. No han faltado durante el recorrido urbano. El automóvil descubierto de la Casa Real prosigue su itinerario, escoltado por una sección montada de coraceros. En Capitanía General la Infanta de España recibe los honores militares que le corresponden. En el puerto aparecen engalanadas la corbeta F-54 Infanta

Cristina y la fragata F-84 Reina Sofía. Suenan las sirenas de los barcos, que rinden su homenaje a los contrayentes. Luego continúan en el coche descubierto hasta tomar la avenida Diagonal para dirigirse hacia el Palacio de Pedralbes. Son cerca de las catorce horas aproximadamente.

La tradición mercantil barcelonesa está presente de diversas maneras. El adorno y todas las flores de la Catedral proceden de un establecimiento familiar que hoy rige un bisnieto del fundador. El pastel de boda, de un obrador también centenario. La tradición gremial, por su parte, la representa el grupo de panaderos que ha elaborado cerca de 6.000 piezas de pan para el banquete.

Sus Majestades los Reyes, entretanto, han llegado a Pedralbes. Allí aguardan a los desposados. Hay sesiones de fotos. La de familia en el zaguán de acceso, delante del fastuoso *Rebecca da de beber a Eliezer* (tapiz bruselense, ca. 1555, procedente de la Colección Real). Los 1.500 invitados se distribuyen por todo el Palacio, acondicionado y alhajado, para la oca-

sión, con alfombras, tapices y cuadros del Patrimonio Nacional. Se ha logrado en todas las dependencias un ambiente acogedor y de familia. En la mesa presidencial, donde toman asiento los desposados, Sus Majestades los Reyes, Su Alteza Real el Príncipe de Asturias y los invitados extranjeros de mayor condición, piezas del gran *dessert* de Carlos IV (florentino, del siglo XVIII). Detrás, otras joyas de la Colección Real española: *Hércules sosteniendo la esfera celeste* y dos paños de la serie de la *Fundación de Roma*. Otras mesas están adornadas con pies de *corbeille* de Thomire (siglo XIX).

Al final del almuerzo, Su Majestad el Rey da las gracias públicamente: "Os lo agradecemos -dijo- como padre, como madre y como familia a los presentes, a los barceloneses y a sus instituciones". Asimismo, su hija, la Infanta Doña Cristina manifiesta su agradecimiento. A continuación los invitados se despiden de sus anfitriones con un besamanos en el Salón del Trono. En Barcelona hace una tarde espléndida.

F.J. P.

REG. EMB. Nº 18-10

RIOJA

Denominación de Origen Calificada



BODEGA Y VIÑEDOS EN HARO

VIÑA POMAL

Reserva 1997

75cl e

12% Vol.

EMBOTELLADO 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: Calle 2º 20015 SAN SEBASTIAN • Telf.: (94) 416 03 59 Fax: (94) 416 09 24

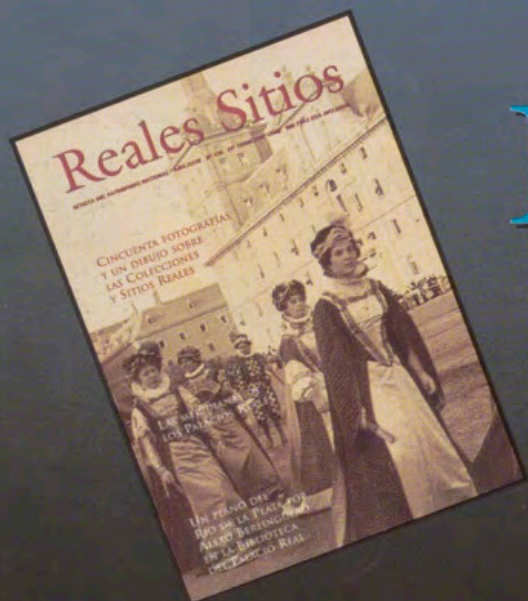
Librería del Patrimonio Nacional

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: _____

**SOLUCIONAMOS
SU FUTURO
CON UN
BUEN
PRESENTE.**



EUROPLAN DE PENSIONES

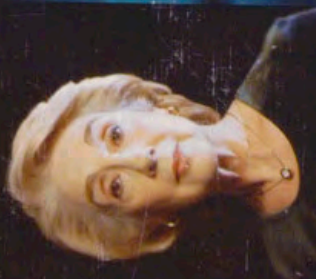
Se acabaron las dudas. Se acabaron las preocupaciones. El futuro de su pensión está solucionado con Europlan de Pensiones del Central Hispano. Con la mayor rentabilidad. Con las máximas ventajas fiscales. Y, además, hasta el 31 de diciembre del '97, por aportaciones superiores a 250.000 ptas., una elegante maleta de regalo, y si supera las 500.000 ptas. una maleta y un magnífico neceser también de regalo. Sólo en el Central Hispano.

Infórmese ahora en el 902 24 24 24 o <http://www.bch.es>

EUROPLAN
PENSIONES



Central Hispano



Hasta ahora,



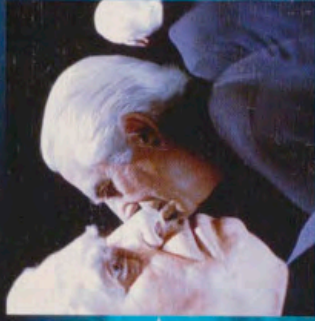
viajar



en primera clase



de Largo Recorrido Renfe



estaba al alcance



de sólo unos pocos.



A partir de ahora,



con los nuevos precios,



viajar en primera clase



está al alcance



de todo el mundo.



De todo el mundo.

Todo el mundo debería probarlo.

