

Reales Sitios



REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVII N° 143 (1^{er} TRIMESTRE 2000) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

LOS REGALOS DE ISABEL CLARA
EUGENIA Y LA CORTE ESPAÑOLA.
INTIMIDAD, GUSTO Y DEVOCIÓN

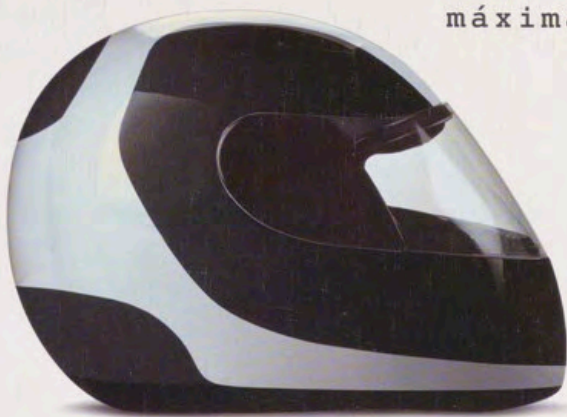
PINTURAS Y PINTORES
EN SAN LORENZO EL REAL
ANTES DE LA INTERVENCIÓN
DE VELÁZQUEZ.
UNA DESCRIPCIÓN
ESCURIALENSE EN LA
BIBLIOTECA DA AJUDA
DE LISBOA

DECORADOS TEATRALES PARA
EL COLISEO DEL BUEN RETIRO
EN TIEMPOS DE FERNANDO VI:
CUATRO ÓLEOS DE
FRANCESCO BATTAGLIOLI



9 770486 099003

máxima seguridad



máxima movilidad



mínimo consumo



Estructura de seguridad de acero indeformable. Elementos de colisión delanteros y traseros. Airbag para conductor y acompañante. ABS. Trust-plus: control electrónico de tracción y estabilidad. Softip: caja de cambio secuencial semiautomático. Aire Acondicionado.

Nuevo smart cdi. 3,4 litros a los 100 km. en consumo mixto. Desde sólo 1.585.470 ptas.*



Engineered by Mercedes-Benz

* P.V.P. válido en Península y Baleares.
IVA e Impuesto de matriculación incluidos.

Foto: smart cdi con equipamiento es



CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

VOCALES

José María Álvarez del Manzano

y López del Hierro,

José de Carvajal Salido,

Miguel Ángel Cortés Martín,

Juan Fageda Aubert,

María del Carmen Iglesias Cano,

Juan Junquera González,

Pablo Olivera Massó,

Benigno Pendás García,

José Villegas Ortega y

Francisco Javier Zarzalejos Nieto

SECRETARIO

Manuel María Zorrilla Suárez

REVISTA REALES SITIOS

DIRECTORA

Rosario Díez del Corral Garnica

COMITÉ DE REDACCIÓN

Fernando Bouza Álvarez,

Margarita González Cristóbal,

Juan Hernández Ferrero,

María Luisa López-Vidriero Abello,

Juan Carlos de la Mata González,

Javier Peña González de Heredia,

Delfín Rodríguez Ruiz,

José Luis Sancho Gaspar

JEFE DE SERVICIO DE PROGRAMAS CULTURALES

Carmen Cabeza Gil-Casares

GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre

Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252

Fax: 91 454 88 38

REDACCIÓN

Begoña Mardones

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Enrique Muñoz Ariza

Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256

Fax: 91 454 88 41

FOTOGRAFÍAS

Patrimonio Nacional

EDITOR

Patrimonio Nacional

Palacio Real de Madrid

c/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

2 Capilla ardiente y funerales por Su Alteza Real Doña María de las Mercedes.

Por Sol Semprún. *Patrimonio Nacional*.

8 Recorrido por *Un Reino Imaginado. El Mecenazgo Pictórico de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia*.

Por Alejandro Vergara.

Museo del Prado. Madrid.

Se recoge la relación de los Archiduques con la pintura, y los aspectos fundamentales de su mecenazgo: el uso que hicieron del arte de la pintura para dar respuesta a cuestiones políticas, la promoción desde la Corte de Bruselas de artistas como Rubens o Jan Brueghel y la altísima calidad del arte que se produjo a su servicio.

16 Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidad, gusto y devoción.

Por Bernardo José García García.

Universidad Complutense de Madrid.

Para conocer los regalos que la Infanta Isabel Clara Eugenia intercambiaba habitualmente con la Corte española (1598-1654), hemos consultado su correspondencia personal y las *licencias de paso* que concedía la Corona para que los objetos de lujo, devoción y consumo cortesanos cruzasen la frontera sin pagar derechos aduaneros.

28 La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo.

Por Magdalena de Lapuerta Montoya.

Universidad San Pablo CEU de Madrid.

Tras el incendio de la Casa Real de El Pardo en 1604, Felipe III ordenó a su pintor de Cámara, Juan Pantoja de la Cruz, que realizase una nueva galería de retratos para sustituir la antigua serie de Felipe II, que no pudo ser salvada del fuego. La nueva Galería presenta algunos cambios fruto de nuevos criterios. El presente artículo realiza una primera aproximación y análisis de esta Galería de retratos. Se presta particular atención a diez de los treinta y ocho cuadros que componían esta serie, pues se han localizado los originales que pudieron lucir en esta Galería de El Pardo.

40 Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli.

Por Margarita Torrión.

Universidad de Toulouse-Le Mirail.

Cuatro *vedutas* de las mejores óperas dirigidas por Carlo Broschi *Farinelli* en el desaparecido y suntuoso Real Coliseo madrileño, vecino al superviviente Casón del Buen Retiro, constituyen un recuperado testimonio de escenografía setecentista, único en su género.

52 Pintores de Cámara de Carlos III en la Catedral de Toledo: Maella y Bayeu al servicio del Cardenal Lorenzana.

Por José Manuel de la Mano.

Las últimas décadas del siglo XVIII resultan trascendentales en la imagen actual de ciertos espacios de la Catedral de Toledo. El principal promotor de estas reformas será el Arzobispo Cardenal Primado Lorenzana, y la realización de gran parte de la decoración pictórica correrá a cargo de Mariano Salvador de Maella y Francisco Bayeu.

61 Notas y Documentos

Hernán Núñez de Guzmán y el incunable 3 del *Etymologicum Magnum* de la Biblioteca del Palacio Real.

Por Arantxa Domingo Malvadi, *Patrimonio Nacional*,

y Juan Signes Codoñer, *Universidad de Valladolid*.

El artículo considera las implicaciones de una nota de propiedad autógrafa del humanista Hernán Núñez de Guzmán († 1553) en un incunable griego que adquirió en Bolonia y que se conserva en la Real Biblioteca.

64 Pinturas y pintores en San Lorenzo El Real antes de la intervención de Velázquez. Una *descripción* escurialense en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa.

Por Fernando Bouza Álvarez.

Universidad Complutense de Madrid.

Gracias a la publicación de esta nueva descripción de El Escorial, que hasta ahora se encontraba manuscrita en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa, será posible conocer con mayor detalle las colecciones pictóricas del Monasterio inmediatamente antes de la intervención que, por orden del Rey Felipe IV, llevó adelante Diego Velázquez a mediados de la década de 1650.

76 Crónica Cultural.

77 Resúmenes en inglés.

Capilla ardiente y funerales por Su Alteza Real Doña María de las Mercedes

Por Sol Semprún
Patrimonio Nacional

Su Alteza Real Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, madre de Su Majestad el Rey, falleció el pasado 2 de enero en la residencia de La Mareta (Lanzarote), donde la Familia Real disfrutaba de unos días de vacaciones. La Condesa de Barcelona había cumplido 89 años el 23 de diciembre, y por expreso deseo del Rey toda su familia se reunió en la casa de Teguiise para recibir juntos el año 2000. A los Reyes y a Doña María se unieron Su Alteza Real el Príncipe de Asturias; Su Alteza Real la Infanta Doña Elena, su esposo Don Jaime de Marichalar, y su hijo el Excelentísimo Señor Don Felipe Juan Froilán; Su Alteza Real la Infanta Doña Cristina, su esposo Don Iñaki Urdangarín, y su hijo el Excelentísimo Señor Don Juan. También estuvieron sus hijas, Su Alteza Real la Infanta Doña Pilar y sus hijos, y Su Alteza Real la Infanta Doña Margarita con su esposo Don Carlos Zurita y sus hijos. Junto a ellos acudió la hermana de Su Majestad la Reina Doña Sofía, Princesa Doña Irene de Grecia.

El féretro con los restos mortales de Su Alteza Real Doña María de las Mercedes, envuelto en la bandera española, llegó en la madrugada del día 3 de enero al Palacio Real de Madrid, donde se instaló la capilla ardiente. Tras celebrar una misa *córpore insepulto*, a la que asistieron Sus Majestades los Reyes, la Familia Real, el Gobierno en pleno, los Presidentes del Congreso y el Senado, y representantes

de los Gobiernos autonómicos y altas Instituciones del Estado, la capilla ardiente quedó abierta al público. El Boletín Oficial del Estado publicó un Real Decreto por el que se declaraban siete días de luto oficial por la muerte de la madre del Rey, que respondía al "deseo de mostrar la admiración y el agradecimiento que su recuerdo merece, honrar y reconocer su permanente ejemplo de entrega y generosidad al servicio de España, y otorgarle el tratamiento que corresponde a su augusta persona". Así mismo se establecía que los restos mortales de la Condesa de Barcelona recibieran los honores fúnebres que corresponden a las Reinas de España y fueran sepultados en el Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Miles de personas, autoridades y ciudadanos rindieron homenaje a Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans durante toda la jornada en la que permanecieron sus restos mortales en la Capilla del Palacio Real de Madrid, velados permanentemente por representantes de la Casa Real, Diputación de la Grandeza, Fuerzas Armadas y Órdenes Militares. También participaron miembros del Consejo Privado de Don Juan y de la Secretaría de la Condesa de Barcelona. Cientos de coronas de flores enviadas por la Familia Real, altas Instituciones nacionales y extranjeras, Asociaciones, Corporaciones, etc., fueron llenando distintos espacios de Palacio.





NEA

El martes, día 4 de enero, tras una misa solemne oficiada por Monseñor José Manuel Estepa, Arzobispo General Castrense, asistido por Monseñor Serafín Sedano, Jefe de los Servicios Religiosos de la Casa del Rey y por el Padre Luis López Medero, el féretro portado por diez miembros de la Guardia Real fue trasladado al armón de artillería situado al pie de la escalera principal del Palacio Real de Madrid. Desde la puerta principal el cortejo encabezado por Su Majestad el Rey, acompañado por Su Majestad la Reina y la Familia Real, atravesó la Plaza de la Armería, donde un batallón de la Guardia Real con bandera, banda y música, formado por tres compañías y un escuadrón de caballería, rindieron homenaje al son de la marcha real y de los honores militares pertinentes. Posteriormente, el armón fue sustituido por un coche fúnebre que, a su paso por la calle Bailén, despertó los aplausos y vítores emocionados de la gente que se había congregado para despedir a la madre de Su Majestad el Rey. En la Lonja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial el cortejo fue recibido por la Ministra de Justicia en su calidad de Notario Mayor del Reino. A la puerta del Monasterio, el Prior, Reverendo Padre Don Fermín

Fernández Bienzobas, recibió a Sus Majestades los Reyes. Después de una breve ceremonia, en la que se constata que se entrega el féretro y su llave, la Comunidad Agustiniana se dispuso a custodiar y depositar los restos mortales de la Condesa de Barcelona en el Pudridero.

El funeral solemne por el eterno descanso de Su Alteza Real Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans tuvo lugar el jueves 15 de enero en la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con la asistencia de los Reyes, Príncipes, Jefes de Estado y representantes de las Casas Reales de todo el mundo, junto con las más altas autoridades de la Nación, y diversas personalidades de la vida social, política, económica, periodística y artística española. La ceremonia religiosa fue oficiada por el Cardenal Arzobispo de Madrid, Monseñor Rouco Varela, y concelebrada por el Arzobispo de Barcelona, Cardenal Carles; el Arzobispo de Sevilla, Monseñor Amigo; el Arzobispo castrense, Monseñor Estepa; y el Provincial matritense de los Agustinos, Edelmiro Mateos. En el altar, el *Códice Áureo*; y en el Coro, la Escolanía del Monasterio entonó piezas religiosas de Lucas Guridi, Tomás Luis de Vitoria y Antonio Soler, entre otros autores.







Recorrido por *Un Reino Imaginado.* *El Mecenasazgo Pictórico* *de los Archiducos* *Alberto de Austria e* *Isabel Clara Eugenia*

Por Alejandro Vergara
Museo del Prado. Madrid

En 1598 el Archiduque Alberto de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia contrajeron matrimonio y heredaron los Países Bajos de Felipe II, padre de la Infanta, gobernando como Príncipes soberanos hasta la muerte de Alberto en 1621. Desde entonces, hasta su fallecimiento en 1633, la Infanta continuó al mando de la política de los Países Bajos españoles, ahora como Gobernadora, en representación de su sobrino Felipe IV.

Una de las razones por las que recordamos a los Archiducos es la capacidad de la Corte y la sociedad sobre la que presidieron para producir obras de arte de excepcional calidad. La muestra más evidente de ello es la importancia de los artistas que trabajaron a su servicio, entre los que se encuentran Rubens, Jan Brueghel, y Van Dyck. Pero la trascendencia del mecenazgo artístico de Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia deriva también del destacado contenido ideológico del arte que se realizó por iniciativa suya. Mediante la promoción de las artes, Alberto e Isabel Clara Eugenia pretendían dotar a su Corte de un esplendor que les permitiese obtener un rango equivalente al de las principales monarquías europeas, un asunto problemático por su relación subsidiaria con la Corte de Madrid. El apoyo que prestaron a las artes también permitió a los Archiducos dejar constancia de otros asuntos que para ellos tenían especial relevancia. Entre estos destacan su devoción a la fe católica, que se constituyó en su principal causa política, su deseo de distanciarse de las guerras del pasado, mediante la creación de un reino en el que todas las partes conviviesen en orden y armonía, y la conservación de una cultura aristocrática y cortesana. Con su mecenazgo, los Archiducos pretendían no sólo expresar estos principios, sino también hacerlos realidad, al

menos dentro de ese reino imaginado que constituyen las artes visuales¹.

Los Archiducos, como la mayor parte de los Príncipes de su época, fueron importantes coleccionistas de pintura. Así lo demuestran los inventarios de sus Palacios (que se conservan de forma parcial) y algunas representaciones de esas Colecciones que se incluyen en cuadros que se realizaron para ellos, como *El olfato y la vista*, que pintó Jan Brueghel en colaboración con otros artistas de Amberes (Museo del Prado) o la serie de los cinco sentidos de Jan Brueghel y Rubens (Museo del Prado). Aunque estos cuadros muestran escenas que no son reales, sino imaginadas por los artistas, sabemos por los inventarios, y por la historia de algunas de las pinturas que en ellos se incluyen, que se inspiran en la realidad, y que por tanto sirven para conocer la cultura material de la Corte de Bruselas. Como se ve en estas escenas, las Colecciones archiducosales contaban con importantes obras de los más destacados artistas flamencos, tanto contemporáneos como del pasado, y su temática era tan variada como lo eran los temas que tradicionalmente trataba la pintura, desde el retrato, la pintura de género o el paisaje, hasta mitologías, naturalezas muertas y pintura religiosa.

Pero la importancia de los Archiducos para la Historia del Arte radica menos en su papel como coleccionistas (que no alcanzó el nivel de figuras como Felipe IV y Carlos I de Inglaterra) que en su promoción de las carreras de artistas de gran entidad, a quienes apoyaron y al mismo tiempo concedieron libertad de acción para desarrollar sus carreras al margen de la Corte. El caso de Rubens, al que volveremos más adelante, es paradigmático. Contratado para trabajar al servicio de



Jan Brueghel el Viejo, Hendrick van Balen y otros, *El olfato y la vista*, hacia 1618-1623. Museo del Prado, Madrid.



Frans Pourbus el Joven, *El Archiduque Alberto de Austria*, hacia 1599. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

la Corte de Bruselas desde 1609, los Archiduques le permitieron mantener su residencia en Amberes, desde donde el pintor utilizó el prestigio y los privilegios que emanaban de su posición de Pintor de Corte (entre ellos el estar exento de pagar impuestos y de las restricciones que imponía el gremio de pintores referentes a la contratación de pupilos) para buscar numerosos clientes y lanzar una carrera que alcanzaría un inmenso éxito.

Los inicios del gobierno de los Archiduques coinciden con la transición entre el Manierismo y el Barroco, lo que concede a su patrocinio especial interés. Los retratos que artistas como Pantoja de la Cruz (1553-1608), Otto van Veen (1556-1629) y Frans Pourbus el Joven (1569-1622) pintaron de los Archiduques en los primeros años de su gobierno entroncan con la estética de finales del siglo XVI, y se caracterizan por la tendencia a la abstracción de las formas, y la subordinación de las figuras al andamiaje simbólico, compuesto por vestimenta, adornos y cortinajes. El predominio en estas imágenes de los aspectos formales crea la sensación de que nos encontramos ante imágenes irreales. Sin embargo, hay que recordar que numerosas descripciones de las ceremonias que tenían lugar en la Corte de los Archiduques (y en otras Cortes contemporáneas) muestran unos comportamientos cuidadosamente coreografiados, y un interés por los ropajes y otros elementos decorativos que recuerda a los retratos citados. Cuadros como los de Pourbus no son tan irreales como podría parecer, sino imágenes de una Corte y de una época muy artificiosas. En otras palabras, la distancia que estos retratos recorren de la realidad a la ficción es desde un punto de partida ya muy teatralizado.

Juan Pantoja de la Cruz, Retratos de los Archiduques Alberto de Austria, 1600, e Isabel Clara Eugenia, 1599, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Múnich; Sánchez Coello, Retrato de Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, hacia 1584, Museo del Prado, Madrid, en la exposición El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reinado imaginado.



Sin duda el pintor más importante que trabajó al servicio de Isabel Clara Eugenia y Alberto de Austria fue Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Este artista ya recibió la protección de los Archiduques durante su larga estancia italiana de 1599 a 1608. Aprovechando un viaje suyo a Amberes a finales de 1608 los Archiduques le instaron a permanecer en los Países Bajos meridionales en lugar de regresar a Italia como era su intención, concediéndole importantes privilegios y emolumentos. Tras ser nombrado por los Archiduques Pintor de Corte, una de las labores centrales del pintor fue la de retratar a sus Soberanos. El comienzo de la labor de Rubens para los Archiduques en 1609 supuso una inyección de energía para los retratos de la Corte. En sus obras las figuras retratadas tienen más vitalidad que en los ejemplos anteriores, y producen mayor sensación de estar en la presencia de un personaje real. Mientras que los primeros retratos actúan como vínculo entre el gobierno de Alberto e Isabel Clara Eugenia y la época de Felipe II, los de Rubens son una muestra de la originalidad del arte que se produce bajo los Archiduques.

Otro de los pintores favoritos de la Corte de Bruselas fue Jan Brueghel el Viejo (1568-1625), autor de obras admiradas por su delicadeza y preciosismo, que son además excelente muestra del esfuerzo que hicieron los Archiduques por utilizar el arte de la pintura para crear una visión ideal de su gobierno. El hecho de ser Príncipes extranjeros obligó a Isabel Clara Eugenia y a su esposo Alberto a un esfuerzo especial para afirmar su derecho a gobernar sobre las tierras y los súbditos de los Países Bajos meridionales. En sus escenas de banquetes campestres y de bodas campesinas, que incluyen a los mandatarios junto a sus súbditos, Brueghel creó metáforas de la unión entre los gobernantes y los gobernados. Pero como se observa en el cuadro *Banquete de bodas presidido por los Archiduques* (Museo del Prado), donde los Soberanos y los miembros de su Corte ocupan una mitad del lienzo, separados de los campesinos que se sitúan en la otra mitad, no se trata de una reunión entre iguales, sino una unión que se basaba en la reconstrucción del orden social aristocrático y de la lealtad hacia la Monarquía que se



Denijs van Alsloot, La procesión de las órdenes religiosas y el clero, 1616. Museo del Prado, Madrid.



Vistas de El Palacio de Tervuren, de Jan Brueghel el Viejo, hacia 1621, Museo del Prado, Madrid; y tres vistas del Palacio Real de Bruselas: de Jan Brueghel el Joven, Rubenshuis, Amberes; atribuido al mismo artista, Museo del Prado, Madrid; y atribuido a Sebastian Vrancx y Jan Brueghel el Joven, Museo del Prado. Madrid.

habían visto quebrantados durante los largos años de conflicto y guerra vividos en la región durante la segunda mitad del siglo XVI.

En la pintura que se realizó para la Corte de Bruselas se observa una forma muy original de combinar en una misma imagen géneros pictóricos diferentes, como el paisaje, la pintura de género y el retrato, o la miniatura y las vistas panorámicas. A esta originalidad se añade un altísimo nivel de calidad. En los cuadros de Jan Brueghel, la minuciosa descripción de las figuras y del paisaje resulta en escenas de gran encanto y espontaneidad. Además, la riqueza de los colores y el lustre de las superficies pictóricas dotan a los cuadros de Brueghel de una calidad material que permite apreciarlos como si se tratase de objetos preciosos. En la serie *Las fiestas de 1615 en Bruselas*, otro pintor de

la Corte, Denijs van Alsloot (1570-1626), combina vistas generales de la gran plaza de la capital belga y de las fiestas que allí se celebran con una primorosa atención al detalle y una poderosa, y a menudo divertida, caracterización de los cientos de figuras que se representan. Este grupo de ocho cuadros (al que pertenece *La procesión de las órdenes religiosas y el clero* que aquí se reproduce) fue encargado en 1616 por los Archiduques para conmemorar la victoria de la Infanta Isabel Clara Eugenia en el tiro con arco organizado por la Cofradía de los ballesteros en 1615, y las fiestas que tuvieron lugar a continuación. Esta serie, que muestra a los distintos sectores de la sociedad flamenca desfilando ordenadamente en homenaje a la Infanta, constituye una imagen ideal de un reino que gira en torno a sus Príncipes.

Theodoor van Loon, *La Virgen y el Niño entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista*, 1620, *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruselas; Nicolas van der Horst, *La peregrinación de la Archiduquesa Isabel a Nuestra Señora de Laeken*, 1622, *Musée de la Ville-Maison du Roi*, Bruselas; y Rubens, *El regreso de la Sagrada Familia de Egipto*, hacia 1613, *Wadsworth Atheneum*. Sumner Collection. Hartford, Connecticut.



Frans Snyders, *La frutera*, hacia 1631-1636. Museo del Prado, Madrid.



Tras su llegada a los Países Bajos españoles, los Archiducos emprendieron un programa de renovación de las residencias reales dirigido por Wenzel Coebergher, Jacques Francquart y otros arquitectos de la Corte, y con frecuencia pidieron a sus artistas que pintasen vistas de estas construcciones. La decisión de pintar vistas de estos edificios, con frecuencia en compañía de los retratos de Isabel Clara Eugenia y Alberto, era una forma muy original de dar a conocer su mecenazgo arquitectónico, y el mensaje de dominio territorial y de continuidad dinástica que ese mecenazgo llevaba implícito. Las residencias favoritas de Alberto e Isabel eran el palacio de Coudenberg (el palacio real de Bruselas), y los castillos de Mariemont y Tervuren, que habían sido utilizados por sus antepasados, en especial el Emperador Carlos V y su hermana María de Hungría. La ocupación y renovación de estas edificaciones era un símbolo de la pertenencia de los Archiducos a la Dinastía que había dirigido la región desde antiguo. Aunque los individuos que gobernaban los Países Bajos cambiaban, la Dinastía, como los edificios, permanecía.

Según las creencias que se tenían en la Edad Moderna, el derecho a gobernar sobre una población y un territorio procedía del favor divino. La demostración del trato de favor que una Dinastía recibía de Dios era por tanto de gran importancia, y uno de los terrenos en los que se podía mostrar de forma más clara era el del Arte.

Por su papel como Príncipes católicos, los Archiducos profesaron especial devoción hacia la Virgen María, que se concretó en su protección hacia los santuarios de Laeken y de Monteagudo. Según la leyenda, durante las tareas de construcción de la iglesia de la aldea de Laeken, en las afueras de Bruselas, la Virgen se apareció de forma milagrosa y trazó la planta del edificio con un hilo, que pronto se convirtió en un objeto de veneración. Una de las propiedades del hilo milagroso era que favorecía los nacimientos sin complicaciones. Desde 1601 en adelante, Isabel Clara Eugenia y su esposo Alberto comenzaron a realizar peregrinaciones a Laeken, y encargaron cuadros que las mostraban a los pintores Nicolas van der

Horst (Bruselas, Musée de la Ville-Maison du Roi) y Peter Snayers (Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Aun después de haber renunciado definitivamente a la posibilidad de un embarazo, la Archiduquesa acudió a la iglesia todos los sábados, recorriendo a pie la distancia entre su palacio de Bruselas y la iglesia. Estas peregrinaciones eran demostraciones públicas de la protección que los Archiducos recibían de la Virgen y de la iglesia, y su representación en grandes cuadros permitía magnificar su repercusión.

La Virgen de Monteagudo (o Scherpenheuvel) fue otra de las veneraciones más importantes de los Archiducos que, influenciados por rumores sobre sus milagros, recurrieron a ella desde los primeros años de su gobierno para pedir la victoria de sus tropas contra el enemigo protestante. Alberto e Isabel realizaron su primera peregrinación al santuario de Monteagudo en 1605, donde financiaron la construcción de una iglesia, que decoraron entre 1625 y 1628 con una serie de grandes cuadros dedicados a la vida de la Virgen, obra de Theodoor van Loon.

La piedad archiducal se manifiesta también en el encargo de obras de arte para decorar numerosas iglesias, especialmente aquellas que estaban más próximas a la Corte. El propio Van Loon realizó el cuadro *La Virgen y el Niño entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista* para decorar la capilla del castillo de Tervuren. Van Loon es un pintor muy poco conocido en España, en quien merece la pena detenerse. Nacido en Bruselas en 1581-1582, residió en Roma desde 1602 hasta 1608. En esa ciudad debió conocer a dos ilustres compatriotas suyos, Rubens y el arquitecto y pintor Wenzel Coebergher. Junto con ellos, Van Loon formó parte de un grupo de artistas flamencos que regresaron a trabajar a sus Países Bajos meridionales gracias al patrocinio de los Archiducos. El trabajo pictórico de Van Loon a menudo se asocia con Coebergher, cuyos edificios de fundación archiducal frecuentemente se decoran con obras del pintor de Bruselas. En el caso de la capilla de San Huberto en Tervuren, los Archiducos encargaron la

obra de la capilla y su decoración a Coebergher, y fue éste quien contrató a Van Loon, y quien le hizo llegar los pagos que procedían de los Archiducos.

Un efecto del apoyo que los Archiducos prestaron a las artes fue su imitación por miembros de su entorno. Este comportamiento era característico de una sociedad muy jerarquizada en la que los gustos de aquellos que ocupaban la cima eran ampliamente emulados. En el terreno de las artes, esto se tradujo en que miembros de la Corte de Bruselas, como Fray Iñigo de Brizuela, que fue confesor del Archiduque Alberto hasta la muerte de éste en 1621 (y que en el momento de su muerte en 1629 era dueño de una *Virgen con Niño* atribuida a Rubens), y Ambrosio Spinola, que estaba al mando del Ejército y de las finanzas de los Países Bajos meridionales (y que fue retratado por Rubens en 1625) encargaron cuadros a los pintores que trabajaban para los Archiducos, aprovechando y al mismo tiempo haciendo demostración pública de su proximidad a los gobernantes.

El más importante de estos cortesanos para el coleccionismo de arte es sin duda Diego Mexía Felípez de Guzmán, Marqués de Leganés (hacia 1585-1655), que pasó largos periodos de su vida en los Países Bajos ocupando cargos en la Corte de los Archiducos, y en el Ejército de Flandes. Leganés es uno de los coleccionistas españoles más importantes del siglo XVII, y el que más interés mostró por el arte flamenco, al margen del Rey. Su atracción por el arte seguramente debe mucho al ejemplo de los Archiducos, como lo demuestra el hecho de que favoreció a los mismos artistas que estos (entre ellos Rubens, Jan Brueghel, Van Dyck y Snyders), y de que gustaba de los mismos temas y géneros artís-

ticos que sus señores. Cuadros como *Guirnalda con la Virgen y el Niño* de Rubens y Brueghel, o *La Frutera* de Snyders, ambos del Museo del Prado, formaron parte de su extensa colección, y son ejemplos de obras que estaban muy próximas al gusto de los Archiducos.

En los años en los que la Infanta Isabel Clara Eugenia gobernó en solitario, desde la muerte de su esposo en 1621 hasta su propia muerte en 1633, se sumaron a la nómina del patrocinio cortesano artistas de la importancia de Peeter Snayers y sobre todo Van Dyck, que retrató a la Infanta en 1628. Pero por encima de todo destaca en estos años la estrecha relación que se estableció entre Isabel Clara Eugenia y Rubens, que actuará no sólo como su pintor sino como su consejero y agente diplomático. La proximidad entre el pintor y la Gobernadora tendría importantes consecuencias para España². En 1625 Rubens retrató por primera vez a la Infanta con el hábito de la Orden Tercera de San Francisco, que vistió desde la muerte de su esposo. Este retrato se utilizó como modelo para la realización de una estampa que serviría para difundir la nueva imagen de la Gobernadora. En torno a la misma fecha, en 1625 ó 1626, Isabel Clara Eugenia encargó al pintor el diseño de veinte tapices para el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, uno de los proyectos artísticos de mayor coste en los que intervino el pintor durante toda su vida. Rubens efectuó pequeños bocetos sobre tabla de todas las escenas en los que plasmó sus primeras ideas para la serie, y más adelante unos modelos algo mayores en los que dio forma definitiva a las imágenes. El taller del pintor era el encargado de reproducir estas escenas en grandes lienzos que se entregaban a la Fábrica de Tapices de Bruselas para la creación del tapiz final. El resultado de todo este proceso es una de las series de tapices de mayor suntuosidad y calidad que jamás se ha producido.

Otro de los proyectos artísticos de mayor envergadura que realizó Rubens por encargo de Isabel Clara Eugenia es el *Tríptico de San Ildefonso*, un gran cuadro de altar destinado a la iglesia de la Corte de Bruselas que actualmente pertenece al Kunsthistorisches Museum de Viena. En esta escena Rubens pintó los retratos de los Archiducos acompañados de sus santos patronos y rodeando a la figura central de la Virgen. Tanto en los tapices de las Descalzas Reales como en el *Tríptico*, Rubens actuó como el portavoz de las convicciones más profundas y personales de su patrona.

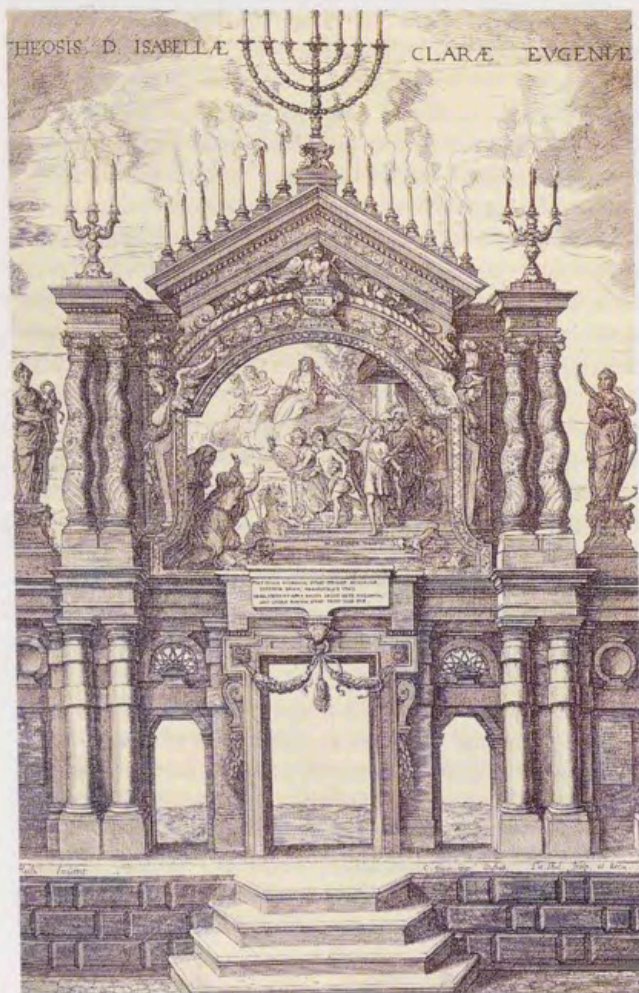
A finales de agosto de 1628 Rubens viajó a Madrid, a instancias de Isabel Clara Eugenia, y permaneció en la capital española hasta abril del año siguiente. El pintor trajo consigo ocho grandes obras que había realizado por orden de la Infanta para entregar al Rey Felipe IV. Se conservan tres cuadros de este grupo, *Sansón y el León* (colección particular madrileña), *Ninfas con el cuerno de la abundancia* (Museo del Prado), y *Reconciliación de Jacob y Esaú* (Múnich, Schloss Schleissheim, en depósito de la Alte Pinakothek), y varios bocetos y copias. Este grupo de cuadros se instaló en el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid, una de las salas más significativas de la residencia real. Se trataba del grupo de obras de Rubens más importante que había ingresado la Colección Real española hasta ese momento, tanto por su número como sobre todo por su calidad. La llegada de estas obras a Madrid supondría, junto con la presencia del pintor en la Corte, un acercamiento definitivo entre el pintor de la Infanta Isabel Clara Eugenia y el Rey de España: durante los pró-



Jackob Geubels, Las jerarquías eclesiásticas en adoración eucarística, cartones según diseño de Rubens, entre 1626 y 1632. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



Rubens y su Taller, Retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón, hacia 1629. A la izquierda obras del Museo Estatal del Ermitage, San Petersburgo; en el centro de The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh; y a la derecha del Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Múnich.



Theodoor van Thulden, según diseño de Rubens, Arco de Isabel Clara Eugenia, ilustración de la obra "Pompa Introitus Ferdinandi..." de Caspar Gevaerts, 1641-1642. Real Biblioteca, Madrid.

ximos años, y hasta la muerte de Rubens en 1640, éste se convertiría en el artista más codiciado por Felipe IV. Aprovechando la visita de Rubens a Madrid en 1628-1629, la Infanta le encargó que pintase los retratos de su sobrino Felipe IV y del resto de la Familia Real española para entregárselos a ella en Bruselas. Éste es uno de los encargos más interesantes para la historia de la relación del pintor flamenco con España, pero también uno de los menos conocidos. La existencia de diferentes versiones de los retratos del Rey Felipe IV, la Reina Isabel de Borbón, y los Infantes Carlos, Fernando y María, ha dificultado la identificación de los originales que pintó Rubens en Madrid, una cuestión que aun debaten los especialistas. En la exposición *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*, celebrada en el Palacio Real de Madrid, se mostraron la mayor parte de las mejores versiones que se conocen en la actualidad de los retratos del Rey y la Reina: una pareja procedente del Museo del Ermitage de San Petersburgo, otra pareja de retratos del Rey y la Reina procedentes de la Alte Pinakothek de Múnich, un retrato de Felipe IV del Carnegie Museum de Pittsburgh, y un retrato de la Reina del Art Institute de Chicago. Algunas de ellas pueden ser los originales pintados por Rubens en Madrid, o copias realizadas por el pintor o por su taller tras su regreso a Flandes. La contemplación de estas obras en Madrid demostró que todas ellas contienen mucha intervención del taller de Rubens (las que proceden de Múnich parecen incluso el producto del taller de otro pintor). El retrato del Rey procedente de Pittsburgh tal vez sea el cuadro de mayor calidad, especialmente en el rostro del Monarca, lo que indica que éste debió ser pintado por el propio Rubens (la vestimenta del Rey, por el contrario, muestra una factura más propia del taller). Otras obras de este grupo de re-



David Teniers el Joven, La galería de pinturas del Archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas, hacia 1647. Museo del Prado, Madrid.

tratos realizados por Rubens en Madrid que se deben destacar son una versión del retrato de Isabel de Borbón pintada sobre tabla, que pertenece al Kunsthistorisches Museum de Viena, que no pudo incluirse en la Exposición, pero que se suele considerar como una obra del propio Rubens, y un retrato del Cardenal Infante Don Fernando, que se encuentra en la Alte Pinakothek de Múnich, una obra de gran calidad que pudo pintarse en Madrid, o tal vez ya de vuelta en Amberes, utilizando un retrato hecho en España como modelo. La pervivencia de la imagen de la Infanta en numerosas obras de arte más allá de su muerte muestra cómo el prestigio que alcanzó tras ésta se debió no sólo a su papel como madre de la patria, sino también a su patrocinio de las artes. Con motivo de la entrada en Amberes en 1654 del Cardenal Infante Don Fernando de Austria, nuevo Gobernador General de la región, la ciudad se engalanó con nueve grandes arcos diseñados por Rubens, que más tarde se reprodujeron en estampas. Varios de los arcos incluían imágenes de la Gobernadora, que aparecía así como un modelo a imitar por su sucesor. En uno de los arcos, llamado *Apoteosis de Isabel Clara Eugenia*, aparecía una visión celestial centrada en torno a la Infanta, que en la versión grabada se acompañaba de la inscripción: "A la madre de la patria, que ha sido recibida en el cielo." En el arco llamado *Templo de Jano*, la Infanta aparece junto a las personificaciones alegóricas de la Paz y la Piedad, intentando evitar que el Furor salga del templo y siembre la discordia y la destrucción.

En el cuadro de David Teniers *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo*, el retrato de la Infanta de Van Dyck aparece reproducido junto a otras obras pertenecientes a la colección de Leopoldo Guillermo, otro miembro de la Dinastía de los Austrias que ocupó el cargo de Gobernador de los Países Bajos meridionales. El retrato de la Infanta en esta sala repleta de obras maestras de artistas, como Giorgione, Tiziano, Veronés, Rubens, y Van Dyck, muestra que su recuerdo se identificaba con una época de esplendor en el terreno de las artes y el coleccionismo.

NOTAS

¹ Para los Archiducos y las artes son fundamentales: M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de schilderkunst. Bijdragen tot de geschiedenis van de XVIIe-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, Bruselas, 1955; Albert & Isabelle, 1598-1621, 2 vols., Bruselas, 1998 (esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que se celebró en los Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas en 1998-1999), y *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. *Un Reino Imaginado* (catálogo de la Exposición del mismo nombre que se celebró en el Palacio Real de Madrid en diciembre, 1999-febrero, 2000). Este artículo se basa en los textos y las fichas del autor que se incluyen en esta última publicación, donde se pueden encontrar referencias bibliográficas exhaustivas sobre los asuntos que aquí se tratan.

² Para la relación de Rubens con la Infanta y con España, véase A. Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge and New York, 1999.

Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española.

Intimidación, gusto y devoción

Por Bernardo José García García
Universidad Complutense de Madrid

LOS REGALOS DE CORTE EN LAS LICENCIAS DE PASO

En una carta escrita por la Infanta Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma desde Nieuwpoort, a mediados de abril de 1602, mostraba su sorpresa y contento por el nutrido conjunto de obsequios que acababa de despacharle su hermano, Felipe III, agradeciendo al valido su intervención en los preparativos:

La memoria que me enviáis de las cosas que mi hermano me hace merced de enviarme, he visto y hallado tantas que me río de que me decís que si quiero algo de ay os lo avise, porque cuando yo hubiera muy de propósito, pues torné a imaginar lo que quería, no cayera en la mitad de lo que allí hay; y así os pido beséis por mí las manos a mi hermano por tanta merced y deys las gracias al Marqués de Denia, que sé yo que lo ha compuesto y ordenado ¹.

Esta anécdota puede darnos idea de la frecuencia e interés que hubo en el intercambio de regalos entre las Cortes de Madrid y Bruselas durante el período de gobierno de los Archiducos, gracias, sobre todo, a las especiales relaciones personales y políticas existentes entre la Infanta y su Familia española.

Para conocer estos intercambios y las prácticas cortesanas vinculadas a ellos, podemos recurrir a la información que nos proporcionan las licencias de paso que concedía la Corona para que los bienes consignados en estas cédulas reales pudiesen pasar la frontera sin tener que pagar derechos de aduana. Aunque no se trata de una fuente desconocida ², su uso todavía no ha sido muy frecuente entre los historiadores interesados en el estudio de la Corte, de las biografías de determinados personajes, o del coleccionismo. Tampoco se ha analizado de manera sistemática o comparativa la información que proporcionan al respecto no sólo los libros registro de estas licencias, sino también los memoriales con los que se solicitaban y las cédulas de paso originales, que suelen ofrecer un preámbulo explicativo de la merced y que a menudo adjuntan una relación de los bienes objeto de la licencia.

Como tendremos ocasión de comprobar en esta aproximación, que forma parte de una investigación en curso de mayor envergadura ³, las posibilidades que ofrece su estudio resultan muy interesantes para el conocimiento de nuevos y valiosos detalles de la historia de determinadas piezas de nuestro patrimonio histórico y artístico (conservadas en la actualidad o ya desaparecidas), pero también para el conocimiento de las prácticas cortesanas, los consumos de productos de uso cotidiano o de bienes de lujo, la evolución de estas tendencias, los mediadores que intervenían en las relaciones de Corte y las costumbres introducidas en sus regalos ⁴.

Prácticamente en todas las Cortes europeas se concedían, como una gracia real, licencias para pasar por la frontera libres de derechos bienes nuevos, productos prohibidos que varían según las pragmáticas reales vigentes, y limosnas en metálico o en especie para instituciones religiosas. Los protocolos de los escribanos de aduanas contienen escrituras con los registros de entrada y salida practicados a los viajeros que cruzaban la frontera para tasar el valor de los derechos aduaneros o para confiscar los bienes no declarados, pero a falta de estudios más detallados sobre tales registros, el recurso a esta gracia de las licencias de paso nos brindará una información muy interesante sobre la circulación de personajes y bienes relevantes.

Para solicitar una de estas licencias, como cualquier otra merced a la Corona, se remitía en primer lugar una carta o memorial al Soberano a través de la Cámara de Castilla, que tenía la jurisdicción sobre las fronteras de la Corona castellana. Existían otras entidades con semejantes atribuciones para la concesión de licencias de paso por las fronteras de la Corona de Aragón y Portugal, y en el caso de los bienes procedentes

Frans Pourbus el Joven, Retrato de la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hacia 1599. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.



de las Indias Occidentales (América) era la Casa de la Contratación de Sevilla la que supervisaba su registro y la concesión de tales licencias. En este caso, nos limitaremos a una selección de las cédulas de paso otorgadas por Felipe III y Felipe IV entre 1598 y 1634 a través de la Cámara de Castilla para analizar las relaciones entre la Infanta Isabel Clara Eugenia y la Corte española, por lo que se refiere al envío de regalos y al intercambio de bienes de lujo, gusto y devoción.

El *memorial* solía incluir una relación más o menos detallada, que contenía en ocasiones la valoración de los bienes objeto de la licencia, y era consultado al Rey, que podía concederla o denegarla. Al tratarse de licencias solicitadas, generalmente, por parientes y familiares de la Casa Real, altos oficiales, embajadores nacionales o extranjeros, militares de alta graduación, miembros del personal de servicio de muy diverso rango, eclesiásticos y visitantes extranjeros que en su mayoría desempeñaban un encargo privado o público de sus príncipes, casi todas estas licencias eran finalmente concedidas. Este tipo de memoriales *de paso* aparece en los legajos de memoriales de la Cámara de Castilla (Archivo General de Simancas), agrupados normalmente formando un manojo. Para su selección pueden consultarse los *libros registro de memoriales*.

Los memoriales aprobados en la Cámara de Castilla daban lugar a la correspondiente licencia de paso. Ésta se redactaba con los formulismos propios de una cédula real dirigida a los alcaldes de sacas, justicias, autoridades y arrendadores de rentas de las aduanas por donde pasaría el envío de los bienes estipulados en la petición. Para la Corona de Castilla, los envíos por mar hacia o desde los Países Bajos y el norte de

Europa pasaban por los puertos del País Vasco y las Cuatro Villas de la Mar (Cantabria), y confluían en la aduana de Vitoria. En cambio, si procedían de Italia y el Levante solían utilizar los puertos del reino de Murcia, Alicante y Valencia. Los obsequios relacionados con Francia o los que se remitían por tierra atravesaban la Corona de Aragón e iban acompañados con licencias de paso para los puertos secos situados en la frontera terrestre con la Corona de Castilla. También se solicitaban licencias para la frontera con la Corona de Portugal, sobre todo en el caso de productos exóticos y de lujo procedentes de las Indias Orientales.

La Corona conservaba la cédula original en los archivos de la Cámara y entregaba una copia al solicitante para que la presentase en la aduana. Estas cédulas reales pueden consultarse actualmente en los legajos de la sección de Registro General del Sello (Archivo General de Simancas), ordenados por mes y año. La selección de las cédulas de paso emitidas puede hacerse consultando los denominados *libros registro de cédulas* o licencias de paso (*libros de paso*). Estos libros en folio de gran formato comprenden desde 1575 hasta 1785³, para otros períodos anteriores podemos recurrir a las mercedes consignadas en los legajos del Registro General del Sello. No obstante, debemos advertir que la información que contienen estas licencias de paso sólo corresponde a intercambios de obsequios y a la salida y entrada de bienes gravados por la legislación que debían atravesar las fronteras castellanas. Gracias a la correspondencia oficial o privada de diversos personajes tenemos noticia de otros envíos que no aparecen reflejados claramente en estas licencias, y en muchos casos los datos recogidos por ellas resul-



Jan Brueghel el Viejo, El tacto, el oído y el gusto. Museo del Prado, Madrid.

tan demasiado ambiguos o escuetos. Por lo tanto, para conocer más detalles sobre el intercambio de obsequios y la entrada o salida de bienes de lujo y objetos de arte conviene reconstruir el proceso completo de la documentación relacionada con un determinado envío, buscando primero el memorial de solicitud de la licencia, cotejando después el registro de la misma para comprobar en qué fecha se emitió y si fue necesario preparar otras licencias adicionales, y por último, buscar la cédula original en el Registro General del Sello por el mes y año correspondiente a la fecha que figura en la data del libro registro. Así podremos saber si el memorial o la cédula contienen información más detallada sobre las características del envío o sobre sus antecedentes y circunstancias.

Estas licencias tenían una vigencia de 90 días, y pasado este plazo dejaban de tener validez para los alcaldes de sacas y los arrendadores de rentas de aduanas a quienes iban destinadas, por eso en ocasiones los retrasos en un viaje o en los transportes y la ausencia de determinados bienes en las relaciones adjuntas o en los textos de las cédulas daban lugar a la confiscación o retención de esos bienes en la aduana hasta el envío de una nueva cédula con las modificaciones de plazo precisas y la inclusión de los productos no mencionados. Algunos viajeros, por lo general al servicio de la Corona, solicitaban estas licencias cuando habían cruzado la frontera pidiendo al Rey que se la concediese *a posteriori* para liberar y pasar bienes ya depositados en la aduana. A principios de octubre de 1600, Felipe III concedió una licencia de paso para el envío de parte de la Recámara de los Archiducos a Flandes, que no había podido viajar con ellos tras las dobles bodas celebradas en Valencia el año anterior. Este envío incluía también varios instrumentos musicales, productos de Valencia y obsequios de la madre del Archiduco Alberto, la Emperatriz María:

diez y seys cofres, veynte arcas, treynta y seys caxas y seys arquillas, dos baúles, un enboltorio, un caxón, un terción y un maletón, y asimismo se llevan dos arpas, dos clavicordios, doze cueros de azeyte de Valencia, seys seras de palma, una pieza de paño enbuelta en sus arpilleras, quatro gatos de algalía, ocho chovas en sus jaulones, una caxita pequeña, una peaña de escritorio, una caxa de una cama de plata, tres caxas cubiertas de encerado y selladas con el sello de la Serma. Emperatriz mi abuela y señora ⁶.

Como podemos comprobar por otra cédula posterior fechada a mediados de enero del año siguiente en Villacastín, este envío fue revisado en el puerto de Laredo y quedó retenido allí hasta que se remitió una nueva cédula al haber transcurrido el plazo legal de la primera ⁷.

Todos los productos dirigidos al Soberano o a la Familia Real y a los destinatarios de sus regalos no pagaban derechos, por ello muchas de estas licencias apenas incluyen descripciones del contenido de las cajas, baúles y bultos numerados o marcados con anagramas especiales y cuidadosamente envueltos en encerado con los sellos de la Casa Real. Así por ejemplo, a fines del mes de junio de 1614, el Marqués Ambrosio Spinola remitió al joven Príncipe Felipe un curioso obsequio, que en la licencia de paso no aparece descrito:

saved que el Marqués Spinola embía desde los nuestros estados de Flandes unas cajas con ciertas cosas que acá se le enbiaron a pedir para el Sermo. Príncipe don Pheli-



Rodrigo de Villandrando, Retrato de Felipe IV con el enano Miguel Soplillo. Museo del Prado, Inv. 1.234. Madrid.

pe mi muy charo y muy amado hijo, las cuales trae a su cargo Alverto Estorçi, gentilhomme de la casa del Sermo. Archiducque Alberto mi muy charo y muy amado tío ⁸.

Por otra información complementaria sabemos, por ejemplo, que esta licencia corresponde al envío de un completísimo Ejército de Flandes de juguete realizado a escala como regalo del Capitán General y Superintendente de Hacienda de los Países Bajos Ambrosio Spinola al joven Príncipe Felipe, por encargo de la Corte española. Fue remitido a Madrid por Alberto Struzzi en el invierno de 1614 en compañía de otro curioso obsequio, uno de los enanos favoritos y más confidentes del futuro Felipe IV, llamado Miguel Soplillo ⁹, con quien aparece retratado en un cuadro de Rodrigo de Villandrando. Este ejército de juguete, de enormes proporciones y multitud de detalles, en cuyo traslado se gastaron más de 32.000 florines, estaba formado por figuras de madera vestidas y armadas según su rango y oficio, tanto a pie como a caballo, pero también contaba con el material de fortificación y asedio y las piezas de artillería de distinto calibre usados en las Guerras de Flandes. Aparecía descrito en un pequeño



Frans Snyders, Concierto de aves.
Museo del Prado, Inv. 1.758.
Madrid.

impreso titulado *Imagen de la milicia y de un ejército firme* (Bruselas, 1614). Después de ser colocado en una gran sala del Real Alcázar de Madrid, y de varias mudanzas y reparaciones, pereció destruido por un incendio el 10 de julio de 1884¹⁰.

LA DIPLOMACIA DE LOS OBSEQUIOS: REPRESENTACIÓN, MEMORIA Y FAVOR

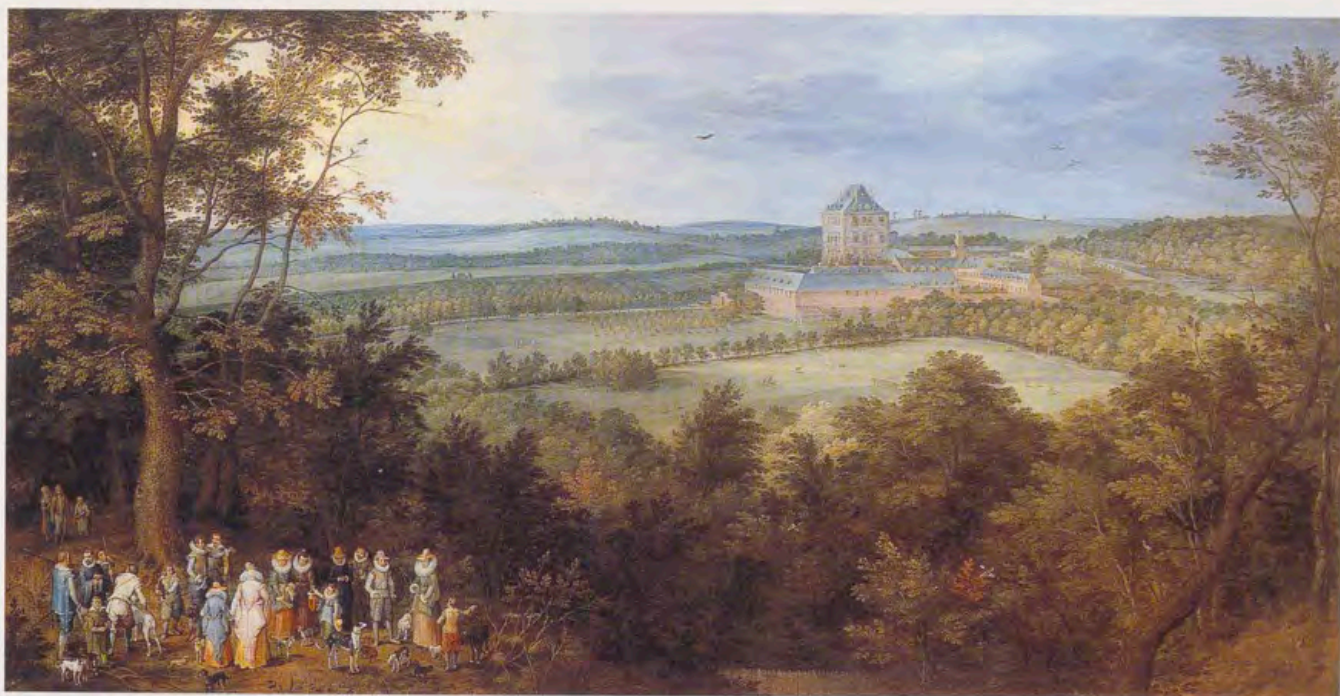
El regalo de Corte desempeñaba un papel primordial en las relaciones personales y como expresión de la condición social y la liberalidad del dador. En los obsequios se procuraba aquilatar la manifestación pública de un honor y el beneficio económico de la utilidad que había en el valor o en la rareza de la pieza regalada y de la merced concedida¹¹. Ofrecían también un eficaz medio para mantener viva la memoria y el afecto de la familia, y adquirían por tanto una función determinante en las relaciones político-cortesanas entre los miembros de la Casa de Austria que desempeñaban cargos de gobierno dentro y fuera de la Monarquía. Aunque tanto el Emperador como el Monarca católico eran polos fundamentales del intercambio de regalos con las demás Cortes de la Monarquía y de Europa, las mujeres de la Dinastía Habsburgo mantuvieron un flujo constante de obsequios y atenciones no sólo entre sí, sino también con miembros de otras Dinastías emparentadas como los Valois y los Borbones franceses, los Médicis florentinos, los Saboya, los Farnesio parmesanos y los Wittelsbach bávaros. Estos regalos desempeñaban una función diplomática como instrumentos de representación y expresión de cortesía por parte de la persona que lo entregaba, pero también buscaban alimentar el favor y la intimidad con el destinatario procurando agradecerle y correspondiendo a sus atenciones.

En el regalo de Corte se manifestaba la liberalidad del dador, virtud propia del Príncipe y de la nobleza que se oponía a los vicios de la prodigalidad y la avaricia. Así define el agustino Fray Alonso de Almeida al liberal: "Liberal se llama el que voluntariamente, y con generosa mano ordena sus dádivas, no esperan-

do retribución, pero han de ser tales, que no se ofendan los que tienen derecho a sus bienes"¹². Entre otras recomendaciones, aconsejaba que el reparto de regalos y recompensas se hiciese de bienes o hacienda propia, porque esto proporcionaba fama y estimación; que se midiesen las dádivas ofrecidas con el caudal de los propios recursos y la posición social; que se mostrase más la voluntad que la ostentación en las manifestaciones de esta liberalidad; que exista una estrecha relación entre los regalos y los méritos "pues será necio el pretendiente en igualar al menor con los mayores, pero advierte que sea igual el ánimo, aunque sea desigual la dádiva"; que las dádivas sean sin promesas, "porque más se estima lo poco sin ella, que lo mucho quando falta algo de lo prometido"; y que se busquen las ocasiones para mostrarse liberal, "no sólo quieras ser tenido por liberal, sino que has de buscar ocasiones en que mostrarlo, particularmente quando ves lograda tu pretensión, porque entonces se puede llamar generosidad la tuya, pues no es llevada de interés alguno, y las dádivas de este género engendran benevolencia"¹³.

Las licencias de paso contenidas en los libros registro de la Cámara nos ofrecen una abundante información sobre la frecuencia de los regalos, los viajes particulares y oficiales, los bienes de valor con los que se viaja, los productos de lujo o de consumo importados y exportados, y sobre la conservación de la intimidad y los lazos familiares en la distancia.

Para superar los problemas de entendimiento y desconfianza que creaba constantemente la difícil situación de la Guerra de Flandes y estrechar los vínculos existentes entre ambas Cortes, los Archiduques y en particular la Infanta Isabel Clara Eugenia procuraron mantener muy activa su comunicación con el Monarca católico, con sus validos y con los familiares más directos en la Corte española. Esta comunicación no sólo se mantenía por escrito, sino sobre todo mediante frecuentes visitas y negociaciones "a boca" con mediadores enviados por los Archiduques o por la Corona, que portaban consigo obsequios de representación y de memoria para mante-



Jan Brueghel el Viejo, Los archiduques de caza, hacia 1611. Museo del Prado, Inv. 1.434. Madrid.

ner vivo el interés por la otra Corte y la añoranza por la Familia mediante un contacto más personal.

Se prestaba especial atención al envío de animales y objetos relacionados con la práctica de las aficiones y entretenimientos más apreciados por el destinatario, procurando aliviarle así de las tareas de gobierno y las preocupaciones de estado, y compartiendo de esta manera sus momentos de ocio pese a la distancia.

Una afición común a la Infanta Isabel Clara Eugenia¹⁴ y a los Monarcas españoles Felipe III y Felipe IV era la caza. Los Monarcas españoles solían enviar a sus halconeros a los Países Bajos para adquirir nuevos ejemplares, y de ello hay constancia a través de las licencias de paso¹⁵. Los caballos no sólo se empleaban como medios de representación y ostentación, sino que también acompañaban obsequios relacionados con la caza. Entre los numerosos intercambios de caballos de montura y de tiro, hallamos el envío de dos jacas y seis caballos¹⁶ regalados por Felipe III a los Archiduques, a los que el Duque de Lerma añadió de su parte:

un adereço de monte cumplido, las patas de nielado de negro, cavezadas, cuerda, cajas de pretal, estriveras y espuelas y los demás hierros todos de plata de martillo nielado de negro y de la misma manera espada y daga y clavaçón de talavarte y tahelí y el caparaçón deste jaez y toda la demás guarnición es de redeçilla de plata tirada y negro bordada sobre cuero, y una silla de fajas y cajín negro de la brida de cordován y terciopelo, su guarnición de baqueta doblada respuntadas con evillas doradas, otra silla de la brida de cuero blanco de media barrera guarnecida de fojuelas negras respuntadas de amarillo y su guarnición de los mismos cueros y respuntos con evillas plateadas, dos bocados de la brida y dos pares de estriveras¹⁷.

En diciembre de 1621 la Infanta remitió con su criado Pedro de Mena ocho caballos y cuatro perros polacos para servicio de Felipe IV¹⁸, y como aparejos de caza “algunas estacas, telas y perros de caça” con un acompañamiento de veintiuna personas que encabezaba Luis Lecont Dor-

vila, el Teniente de Montero Mayor de la Infanta, según consta en tres licencias de paso posteriores¹⁹.

Muy del gusto de la Infanta y de su Familia española eran las salidas de recreo al campo y los paseos por lugares ajardinados. Entre los obsequios enviados encontramos aves que daban vida y música a los jardines reales o a determinadas estancias de Palacio y casas de campo. Aprovechando el viaje de regreso del Conde de Solre a Flandes, Felipe III regaló a su hermana Isabel “un cuerbo blanco, un papagayo, una picaza (urraca) y una caja en que ban diferentes cosas que tiene cinco pies de largo”, según consta en una cédula fechada en San Lorenzo el Real a 10 de diciembre de 1614²⁰. También aparecen en estos envíos otras aves de jardín, como faisanes, pavos reales y pías²¹, y animales de compañía, especialmente, exóticos monos de distintas especies²² y perros pequeños como los terriers²³. Muchos de ellos suelen representarse en algunos retratos de Corte de carácter privado junto a sus amos como el conocido retrato de Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, que porta dos pequeños monos, pintado por Sánchez Coello, pero también en otros cuadros coetáneos como el *Concierto de aves* de Frans Snyders, y en las vistas de jardines donde se hace retratar la Infanta con sus criados, según puede verse, por ejemplo, en *Los archiduques en el parque de su palacio de Coudenberg en Bruselas*.

Aunque en las licencias de paso no se hacen apenas alusiones al gusto que la Infanta tenía por la arquitectura y que compartía ampliamente en sus cartas con el Duque de Lerma²⁴, abundan en cambio las referencias a los envíos de objetos de representación y decoración. Entre los primeros, merecen especial mención las armaduras regaladas por la Infanta a Felipe IV en 1624 y 1626²⁵. Por una cédula de paso preparada para su regreso a Flandes, sabemos que fue el maestro armero Pierre du Condroy el que acompañó el regalo de 1624 y que se llevó consigo las medidas para el otro encargo de 1626: “lleva dos jubones, el uno

mío y el otro del Illmo. infante don Carlos, mi hermano, para hacer conforme ellos unas armas”²⁶. La referencia a la armadura obsequiada en 1626 nos muestra que este envío incluía además un completo conjunto de seis trineos tirados por caballos y varios encargos hechos por el Marqués de Leganés y el Marqués de Mirabel para Castel Rodrigo y para el Conde Duque de Olivares y su esposa, que fueron remitidos a Madrid con el Veedor y Contador de la Infanta, Antonio de Mendoza:

saved que la Serma. Infanta Doña Ysabel, mi tía, me a embiado de Flandes quatro cuerpos de armas dorados, plateados y gravados, los dos de a cavallo y los otros dos de a pie, seis trineos de diferentes hechuras con seis guarniciones cumplidas para seis cavallos, colleras y divisas para ellos, seis penachos grandes de diferentes colores para las testeras de los dichos cavallos y otros seis más pequeños para los cordones que todo ello vino dentro de diez y seis caxas de encerado verde a cargo de Antonio de Mendoza, veedor y contador de la dicha Serma. Infante, y demás dello trujo otra caxa con otros cuerpos de armas que se hicieron en Bruselas por horden de Don Diego Mesía, mi gentilhombre de la Cámara para el Marqués de Castel Rodrigo que también lo es della, otra caxa que le entregaron al susodicho en Bruselas para el Conde Duque, en que venían algunas pinturas, otra pequeña que en París le entregó el Marqués de Mirabel sobrescrita para la Condesa de Olivares y un baúl en que el dicho contador traya su ropa. Todo lo qual vino en quatro carros cubiertos de encerado verde que los tiravan diez y seis cavallos, ocho castaños y ocho rruvios, y ansimismo trujo quatro cavallos de silla para su persona y gente que con él vino²⁷.



Gaspar de Crayer, Retrato de Felipe IV con armadura. Ministerio de Asuntos Exteriores, Inv. 2.563. Madrid. La armadura que luce el Monarca parece inspirada en una de las que le regaló la Infanta en 1626, aunque existen algunas diferencias en su representación.

El envío de retratos de la Familia Real española constituía un aspecto muy importante para la difusión de la imagen oficial del Rey y de los miembros de la Dinastía, no sólo en las distintas Cortes de la Monarquía, sino también en las demás Cortes europeas e incluso asiáticas. Los retratos reales decoraban las estancias de los Palacios y solían formar conjuntos iconográficos con los retratos de la Familia directa, de los antepasados o de otros Príncipes coetáneos. Por eso se obsequiaban y solicitaban retratos que suelen aparecer mencionados en las cédulas de paso de manera genérica sin atribución a artista alguno. Así por ejemplo, en una licencia fechada en 1617 consta que: “los Sermos. Archiduque y Infanta doña Isabel... nos embían tres cajas de pinturas con los números uno, dos y tres marcadas y señaladas”²⁸. Siguiendo una costumbre muy arraigada entre los Habsburgo, la Infanta hizo decorar un aposento suyo del Palacio Real de Bruselas sólo con los retratos de la Familia Real española, y periódicamente pedía nuevos cuadros para seguir la evolución física de sus miembros²⁹. Con el Príncipe de Orange se le remitió un conjunto de nuevos retratos de la Familia Real española, que ella comentaba así al Duque de Lerma:

Con los retratos que me trujo, estoy contentísima, porque son bonísimos, particularmente el de mi hermano, pero no las piernas, que a todos los que las ven, no hago sino decilles cuan lindas las tiene³⁰.

De esta manera, podía contar entre sus aposentos con un lugar privado en el que leer las noticias de la Familia y la Corte madrileña, entablando un diálogo diferido a través de las cartas que escribía ante sus efigies. Sabedor de la especial importancia que los retratos tenían para la Infanta, el Duque de Lerma solía encargarse personalmente de su envío, y tras su retirada de la Corte, lo seguirían haciendo personajes relevantes como el Conde Duque de Olivares, el Marqués de Leganés y otros servidores de la Infanta. Uno de los envíos de pinturas importantes que podemos documentar a través de las licencias de paso es el que llevó consigo Rubens por encargo de Felipe IV en la primavera de 1629:

saved que Pedro Pablo Rubens ba a los nuestros estados de Flandes y lleba una docena de pinturas en lienço y láminas, dos caxetas con piedras antiguas y una joya sortixa de diamantes³¹.

Entre estos cuadros estaban los retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón realizados por Rubens³² que el Monarca español obsequió a su tía Isabel, e iban acompañados por “un rosario de calambuco tachonado de diamantes y oro que va en una caxa larga cubierta de encerado verde y veynte y dos pares de guantes de ámbar” que regaló la Reina Isabel de Borbón a la Infanta³³. En el verano de 1598 el Archiduque Alberto realizó un importante envío de obsequios y encargos remitidos con Pedro Sans para el servicio de Felipe II, que murió poco antes de que llegaran a la Corte³⁴. Por la relación más detallada que adjunta el registro, sabemos cuáles eran las reliquias enviadas seguramente para el Monasterio de El Escorial, pero también que las tapicerías eran: siete paños de tapicería de galerías con las orlas de los Cuatro Elementos en las cajas 1 y 2 con cruz encima; nueve paños de tapicería de la *Historia de Hércules*, en las cajas 3, 4, 5 y 6 con cruz encima; los siete paños de la tapicería de la *Historia de los Siete Planetas*, en las cajas 7 y 8 con cruz encima; y ocho paños de tapicería de boscaje y con diferentes poesías, en las cajas 9, 10

Anónimo flamenco,
La Toma de Ardres.
Real Monasterio de
San Lorenzo de El Escorial.



y 11 con cruz encima. Y los lienzos “de pintura al fresco” de la caja n.º 8 representaban: la “Impresa, sitio y toma de Cales con otros tres del sitio y toma de Hulst, y dos del sitio y toma de Ardres, que en todos son ocho de un mismo grandor todos que van metidos en una caja de madera blanca cubierta de ençerado”³⁵. Estos cuadros forman parte de una de las series de pinturas que ilustran diversos episodios de la Guerra de Flandes actualmente expuestas en el Monasterio de El Escorial³⁶. El Archiduque Alberto siempre mostró un especial interés por la Música³⁷, los instrumentos científicos³⁸, la Cartografía y la Astronomía, y esta afición se refleja también en algunos de sus envíos. Así encontramos, por ejemplo, este interesante y variado conjunto de regalos remitido a los Archiduques en el verano de 1600:

De paso para una caja con su ençerado n.º 1 en que ban dos sillas ginetas de cordovanes colorados, las evillas doradas con sus cinchas, otra caja también con ençerado n.º 2 en que van seis dozenas de cordovanes blancos y quinze dozenas de pares de guantes también blancos, otra caja n.º 3 en que va una adarga, un lío n.º 4 en que van siete dozenas de ojas de espadas, dos cajas con ençerado en que van ollas de miel rosada, veynte y quatro cueros de vino y dos cueros de miel y quatro de aceyte, dos cajas con ençerado n.º 5 y n.º 6 en que van un retablo con dos puertas de pintura de Sant Gerónimo, San Antonio y Sant Gil, doze molduras de évano con unos rostros cortados en madera, un libro de los omenajes de Ocrato cubierto de terciopelo carmesí con su funda de cordován dorado, un libro de Geographia Tolomey, las Theóricas de los Planetas dibujadas en papelones metidos en una caja de cuero negro, un tablero con sus piezas de axedrez y damas metido en su funda, dos papagaios blancos de pinturas al olio sobre lienços con molduras, seis payneles de la China de pinturas diferentes, una Biblia de folio grande en papel, dos coquillos pequeños de bálsamo, una esfera grande metida en una caja, un astrolabio grande metido en una caja, un instrumento matemático metido en su caja, un dibujo de lámpara en plomo, dos colmillos y medio de elefante grandes cada uno de por sí³⁹.

Dejaremos para otra ocasión la valoración de los regalos intercambiados entre las Cortes de Bruselas y Madrid con la visita de importantes personajes como Rodrigo Niño Lasso, el Marqués de la Laguna, Diego de Ibarra, Juan de Tassis y el Conde de Villamediana, el Marqués Ambrosio Spinola, el Conde de Solre, el Príncipe de Orange, el Marqués de Guadaleste, Rodrigo Calderón, el Conde Bucquoy, el Príncipe de Ligne, el Conde de Egmont, el Príncipe de Aremberg, y el Marqués de Leganés durante el gobierno de los Archiduques. Pero podemos comprobar que los obsequios cortesanos más habituales eran los guantes⁴⁰, cueras y las faltriqueras perfumadas o “adobadas” con aromas de ámbar, jazmín, rosas, almizcle y otras fragancias, los cordobanes y guadameciles, y las joyas, cadenas de oro, anillos, botones de oro y pedrería, y las medallas con la efigie del Soberano. Este tipo de regalos no sólo expresaban un honor, sino que llevaban implícita la utilidad del valor intrínseco de las piezas obsequiadas, por ello se especifica, por ejemplo, el número de vueltas, el tipo de eslabones, el peso y el valor aproximado de una cadena de oro⁴¹.

CONSUMOS CORTESANOS: MARAVILLAS, BUJERÍAS, MENUDENCIAS Y NIÑERÍAS

Entre los regalos de Corte que enumeran las licencias de paso abundan los objetos de consumo de lujo que integrarían las colecciones de las cámaras de maravillas (cuernos de elefante, de bada o “unicornio”, piedras bezares orientales y occidentales, cocos labrados, esculturas y joyas de coral)⁴², pero los más frecuentes en los envíos de la Infanta son pebetes de perfumes, pastillas de olor, cosméticos y medicinas, y lo que ella misma considera bujerías, menudencias y niñerías: bolsillos perfumados, bandejitas de la India, abanicos de muy diversas formas y materiales, a veces también perfumados, cintillos, apretadores, plumas, pañuelos, botones, rosetas, cintas de seda y lazos de distintas telas, guantes, medias de seda, tocados y sombreros, guanicionería, cajitas lacadas, muñecas y búcaros de barro de Portugal. Estas menudencias son remitidas

dentro de los numerosos cajoncitos de algún escritorio o con otros muebles. El mobiliario que suele aparecer entre los obsequios de Corte incluye: escritorios de ébano y marfil, de tortuga, de seda o bordados, de palo santo, de la China lacados y nacarados⁴³; bufetes y bufetillos; sillas de diferentes hechuras y tamaños; cojines, almohadas y alfombras para estrados; biombos decorados con motivos orientales o americanos; cuevas, cordobanes y guadameciles; tapices y colgaduras; piezas de platería, cristalería, lozas y porcelanas; y telas para la confección de vestidos y ropa de servicio. Sirva de ejemplo, para no resultar más prolijos, este envío hecho por la Infanta Isabel Clara Eugenia a su hermana Catalina en noviembre de 1596:

De passo para dos caxas en la una de las quales va una arquilla guarnecida de plata con cinquenta onças de ámbar y dos bugetas de algalia y dos caxas de plomo llenas de almizcle y siete dozenas de avanos [abanicos] y dos dozenas de coñas de red, ocho brincos de plata, tres dozenas de guantes de cordován y una dozena de flores y una caxa con flores para tocados, y en la otra caxa van seis arrobas y quatro libras de menjuy y dos caxas cubiertas con dos seras blancas con cinquenta pares de chapines de [a]tauxía que la Señora Infanta doña Ysabel embía a Turín a la Señora Infanta doña Catalina su hermana⁴⁴

Sobre el aprecio y utilidad que tenían estas menudencias y en particular las cosas de olor, encontramos este interesante comentario de la Infanta:

Todo lo que trujo de las cosas de olor, llegó muy bueno... Es todo mucho y muy bueno; y cuando no fuera sino un alfiler, lo estimara yo en mucho enviándomelo mi hermano; y prometo que son bien menester aquí estas cosas, porque toda la vida se ofrecen ocasiones para dallas o enviallas, que es tanto lo que por acá las estiman, porque no saben hacellas, que todo el año no se hace otra cosa en casa; y algunas veces está Jacyncurt tan sin paciencia que reíríades de oilla, particularmente cuando se han de enviar a estos hereges de Alemaña, que lo envían a pedir como si fuese en su casa⁴⁵

LIMOSNAS Y OFRENDAS DE DEVOCIÓN

Los regalos destinados a las instituciones religiosas que se consideraban limosnas y ofrendas no debían pagar derechos aduaneros, y por ello suelen aparecer licencias de paso para los que envían los Archiducos para conventos e iglesias españolas. Los obsequios más habituales de este género eran: los rosarios (de calambuco, menjuí, vidrio, ámbar, coral y otros materiales); las reliquias y relicarios; las imágenes de la Virgen, el Niño Jesús y los santos; hábitos y disciplinas; medallas devocionales; pinturas y grabados; tapices, colgaduras y frontales de altar; objetos litúrgicos y vestimentas de oficios religiosos; libros, breviarios, diurnales y sermones; cruces de diversos materiales y tipologías⁴⁶.

Sabemos que el Archiduque Alberto obsequió sendos órganos a los Monasterios de las Descalzas (1600)⁴⁷ y de la Encarnación (1620)⁴⁸ de Madrid y, también para las Descalzas (1617), "una reja de cobre y bronze, la qual viene en veinte y tres caxas, liadas, clavadas y marcadas"⁴⁹. Solían regalarse lámparas, candelabros y objetos de culto como ofrenda para algunas de las imágenes más veneradas en España, como podemos ver en el envío remitido con Manuel de Arinzano, Contralor del Archiduque Alberto en el verano de 1600 a la Virgen de Monserrat⁵⁰ o como la que los Archiducos



Pedro Pablo Rubens, Retrato de sor Ana Dorotea de Austria. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

obsequiaron para veneración del cuerpo de Francisco Jerónimo Simón en la iglesia de San Andrés de Valencia⁵¹. Entre los regalos devocionales hechos por Felipe III a algunas instituciones religiosas de Flandes encontramos un importante envío de ropa de altar y vestimentas de oficiantes (casullas, dalmáticas, manípulos, albas, amitos, capas, estolas) para el convento de San Bernardo de la ciudad de Amberes a mediados de febrero de 1614⁵².

La Infanta gustaba particularmente de la compañía de la madre Magdalena de San Jerónimo, que vendrá con ella a Flandes en 1599 llevando con sus compañeras estos grabados, cuadros y libros de temática religiosa:

quatro imágenes de devoción en láminas de latón y otras quatro en lienzo, una caxita en que van dozientas medallitas de perdone, una taleguilla de quantas benditas, unas çesticas de paja que son una dozena, seis colchones, ocho mantas y cobertores, çiento y cinquenta libros de devoción, dos cofres y dos arquillas en que va todo lo susodicho juntamente con alguna ropa blanca con ocho pares de çapatos y otras tantas medias calças de paño y quinientos ducados para su gasto y de sus compañeras⁵³.

Isabel la enviará a la Corte española en 1607 con algunas bujerías para el joven Príncipe Felipe y la Infanta Ana de Austria⁵⁴.

Aunque, sin duda, el regalo más importante realizado por la Infanta fue la tapicería del *Triunfo de la Eucaristía* para el Monasterio de las Descalzas de Madrid, que ha sido objeto de un reciente análisis incorporando los datos de las licencias de paso correspondientes a su envío⁵⁵, en los últimos años de vida de Isabel Clara Eugenia encontramos varios obsequios relevantes a la Corte española remitidos con esta tapicería. Así en 1631 incluía para Felipe IV, el Príncipe Baltasar Carlos, la Infanta Margarita de la Cruz y Sor Ana Dorotea de Austria:

dos caxas con setenta y quatro cuerpos de Breviarios, treinta y tres Diurnales, una caixa pequeña sobrescrita a doña Ana Dorotea, marquesa de Austria, otras dos caxas pequeñas de évano en que vienen unos jardinicos, otra caixa redonda de madera blanca, dos enbolorios para Veatriz de la Concepción⁵⁶ carmelita descalça en Salamanca, una pintura sobrescrita a Francisco Mançano, treinta y tres lanternas, unos enbolorios con colores y pinçeles de pintar al agua, un enbolorio para Beatris de la Concepción, dos caxas la una ancha redonda con flores para la señora infanta, un enbolorio ancho para Francisco Mançano, muchas caxas pequeñas con Niños Jesuses de çera, çesticas y caxuelas con páxaros y otras cosas de Alemania, algunos rossarios, çestas, estampas y otras cosas de devoçión, diferentes juguetes de Alemania, un cavallejo, dos caxas la una con un baquerillo, la otra con espada y daga, una figurilla de çera que toca el laud, un escritorio de hévano que tiene por remate una dança de figurillas de Alemania, un niño de çera en la cuna y tres poteçillos con flores de oro y seda en dos caxas atadas, una pintura grande para mí y otra para la dicha doña Ana Dorotea que todo ello viene dirigido a Luis de Alarcón del nuestro Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda⁵⁷

Al año siguiente, con una nueva remesa de tapices de esta serie, la Infanta regaló a las Descalzas un "tabernáculo de madera dorada en fondo blanco con sus quatro columnas y un retrato de Su Alteça" decorado con unos arcos de flores de oro y seda, y con varios ramilletes de madera plateados de distinto tamaño para poner flores⁵⁸. En el envío de 1633 a las Descalzas de Madrid, mandó varias ropas de altar y de culto junto con "un libro de mapa metido en una caja"⁵⁹.

El último encargo de regalos devocionales de la Infanta Isabel Clara Eugenia se remitió a título póstumo en el verano de 1634. Había dejado dispuesto que se enviasen al Monasterio de las Descalzas de Madrid unos



Brazos de candeleros de bronce sobredorados para la tumba de la Emperatriz María. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

candeleros de bronce para adorno de la capilla donde estaba enterrada la Emperatriz María, e incluía entre diversos objetos y vestimentas de culto, unas estampas, cordones franciscanos y disciplinas:

seis brazos de bronce para candeleros de la Capilla donde está el cuerpo de la Magestad Cesárea de la Emperatriz María, un velo de cáliz y su yjuela, las cruces de las estolas y manípulos del ornamento bordado carmesí que se a embiado, otro velo de cáliz verde bordado, dos lienzos guarnecidos, cuatro corporales, cuatro lienzos llanos de Olanda y unas estampas luminadas en pergamino, una caxuela con dos cordones de San Francisco y unas diciplinas, un rosario de cornerinas metido en su caxuela, una saya de gasa negra, una ropa de terciopelo negro acuchillada y aforrada en tafetán blanco, todo traydo, un peynador de Olanda, seis gorguillas labradas sobre red, un par de estuches pequeños de faldriquera y otro mayor⁶⁰.

NOTAS

¹ Carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, Nieuwpoort, 23 de abril de 1602, en A. Rodríguez Villa, *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma y otros personajes*, Madrid, 1906, p. 338.

² Entre las aportaciones realizadas con esta fuente encontramos una ponencia de M. Morán Turina, "Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos", en el Congreso Nacional *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*, Madrid, 1994, tomo I, pp. 543-561, que incluye un listado con referencias a los envíos de cuadros, tapices y grabados citados en los libros de paso del Archivo General de Simancas y del Archivo Histórico Nacional entre 1602 y 1687.

³ Este estudio de los libros de paso se inscribe dentro de un proyecto de investigación postdoctoral financiado por la Fundación Caja Madrid sobre *Poder y representación en la corte de Felipe III* (1999-2000).

⁴ Entre la bibliografía más reciente dedicada al estudio de los consumos de lujo en esta época, podemos mencionar M. Berg y H. Clifford (eds.), *Consumers and Luxury. Consumer Culture in Europe, 1650-1850*, Manchester, 1999; M. North y D. Ormrod (eds.), *Art Market in Europe, 1400-1800*, Aldershot, 1998; M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven-Londres, 1997; R. A. Goldthwaite, *Wealth and the Demand for Arts in Italy 1300-1600*, Baltimore, 1993; F. Edelmayr, "«Dinero, oro, plata y esmeraldas». Die Neue Welt in den Berichten der kaiserlichen Gesandten am Hof Philipps II.", en W. Krömer (ed.), *1492-1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika. Akten des Siebten Spanisch-Österreichischen Symposiums*, Innsbruck, 1995, pp. 131-147; A. J. Schurman y L. S. Walsh (eds.), *Material Culture: Consumption, Life-Style, Standard of Living, 1500-1900*, Milán, 1994; M. J. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985.

⁵ Para el período que nos interesa, 1598-1635, se conservan los siguientes libros registro de cédulas de paso: en la sección de Cámara de Castilla del Archivo General de Simancas (AGS), los libros 564 (1 de noviembre de 1595 a 26 de octubre de 1601, 358 fols.), 565 (18 de enero de 1602 a 15 de diciembre de 1606, incompleto), 566 (9 de enero de 1607 a 16 de octubre de 1610, incompleto), 567 (6 de noviembre de 1610 a 17 de junio de 1617, 480 fols.), 568 (17 de junio de 1617 a 14 de septiembre de 1622), 569 (1 de octubre de 1640 a 7 de noviembre de 1669, 481 fols.); y en la sección de Consejos del Archivo Histórico Nacional, los libros 655 (15 de septiembre de 1622 a 14 de abril de 1629, 595 fols.) y 656 (18 de abril de 1629 a 24 de septiembre de 1640, 535 fols.). Como vemos, la laguna existente entre los años 1602 y 1610 sólo puede salvarse revisando los legajos de memoriales para tratar de localizar después las cédulas de paso concedidas en la sección de Registro General del Sello.

⁶ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fols. 292v.-195v. Balsaín, 4 de octubre de 1600.

⁷ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 310r.-v. Villacastín, 19 de enero de 1601.

⁸ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fols. 274v.-275r. Madrid, 28 de junio de 1614. A su regreso a Flandes, Alberto Struzzi llevó consigo, además de sus pertenencias, los obsequios contenidos en esta otra cédula de paso: "Porque habiendo venido a nuestra corte Alverto Estruçio, gentilhombre de la cassa del Sermo. Archiduque Alverto mi tío, buelva a los estados de Flandes y lleva dos cofres de bestidos, ropa blanca y otras cosas que diz que trujo de allá en una caja cubierta de ençerado, dos Niños Jesús, otra caja pequeña dentro de un baulico, 26 pares de guantes de ámbar y una piel adereçada de lo mismo para un coletto" (AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fol. 351v. Valladolid, 22 de agosto de 1615).

⁹ El enano Miguelico, apodado Soplillo, fue enviado por la Infanta Isabel Clara Eugenia al Príncipe Felipe para reemplazar la pérdida del enanito Bonamí (fallecido en Madrid en 1614), que había sido remitido a España con el banquero genovés Francesco Marin y había acompañado al Príncipe heredero desde su nacimiento en 1605 (A. Rodríguez Villa, 1906, pp. 64, 147, 287). Sobre el servicio y envío de estos enanos véase J. Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, México, 1939, pp. 84-85, 145-144; F. Bouza Álvarez, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, 1991, pp. 52, 148, 151, 163, 177, 187-188; y Johan Verberckmoes, "The Archdukes in their Humour", en W. Thomas y L. Duerloo (eds.), *Albert & Isabella, 1598-1621. Essays*, Bruselas, 1998, pp. 137-144.

¹⁰ El propio Struzzi informaba sobre este envío de la Infanta Isabel Clara Eugenia: "Con la dicha máquina, traje al enano Soplillo, que la señora Infanta envió a Su Majestad" (Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 10.441, fol. 209). Para más detalles al respecto, véase Pedro de Madrazo, "Alberto Struzzi y su ejército. Historia trágica de un juguete del príncipe Don Felipe", *Almanaque de la Ilustración*, Madrid, 1884; Conde de Valencia de Don Juan, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898, p. VIII; *La Ilustración española y americana*, XXVI y XXVII, 1884; y M. A. Echevarría Bacigalupe, *Alberto Struzzi. Un precursor barroco del capitalismo liberal*, Lovaina, 1995, pp. 17-19.

¹¹ M. Fantoni, *La Corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma, 1999, pp. 114-116.

¹² Alonso de Almeida, *Pretendiente en la Tierra*, Lima, Luis de Lyra, 1644, 15r.

¹³ Almeida 1644, 15v.-17r.

¹⁴ M. Morán y F. Checa, *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986, pp. 10-51; G. Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid, 1985, p. 192. Recuérdese también la minuciosa descripción de una cacería suya que hacía la Infanta a Felipe III en una carta fechada en Bruselas a 26 de julio de 1610 (A. Rodríguez Villa, 1906, pp. 220-223).

¹⁵ Entre los ejemplos podemos documentar viajes a Flandes de los halconeros reales a través de las licencias de paso: Juan Ponce (1602); Marin de Maximo (1602); Juan Giles (1602); Juan Lorenzo (1602, 1615, 1615); Antonio de Oterdie (1605); Antonio Tardique (1614, 1615, 1617, 1618, 1619); Xiliverto de Francia (1615); Adrian Crol (1617); Juan Vinanz (1618); Guillermo Robert (1618, 1619); y Agustín Cagiolo (1625).

¹⁶ De la caballeriza de Felipe III se enviaron a los Archiduques estos caballos: "saved que de mi cavalleriça se llevan al Sermo. Archiduque Alverto mi hermano seis cavallos españoles y una haca y otros dos que le ymbían don Pedro de Ybarra del nuestro Consejo de Guerra y su mayordomo y don Antonio de Toledo que el uno de todos los dichos cavallos es rruçio meado de cinco años crezido y el otro crecido castaño oscuro y una estrella en la frente y el pie de la lança calçado blanco de seis años, otro rruçio rrodado cerrado, otro castaño calçado de los pies de siete años, otro crezido rucio blanco con algunas moscas por la cara y hijada de siete años, otro mediano castaño çaño que tiene algún blanco debajo de la cimera de seis años, otro castaño claro cavos negros con una estrella en la frente, los dos pies y la mano derecha blancos, otro castaño con una estrella en la

frente, la mano yzquierda y el pie derecho blanco con una ope marca con una corona encima, el aca baya cibruna con una estrella en la frente y remendado de blanco cola y clines blancos de cinco años" (AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fol. 278r.-v. San Lorenzo, 11 de julio de 1614).

¹⁷ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fol. 281r. San Lorenzo, 20 de julio de 1614. En esta cédula se especifica que Felipe III quiso ampliar el obsequio de caballos de su caballeriza para los Archiduques: "sabad que de mi cavalleriza he mandado que se lleve a Flandes para servicio de la Serma. Ynfanta doña Ysavel mi hermana una haca rucia rodada de seis años con una marca demás de otra haca y seis cavallos contenidos en otra zédula de paso nuestra de 11 de julio deste año que ansimismo mandé embiar a los dichos estados al Sermo. Archiduque Alberto mi tío... con más tres cajas que embía el Duque de Lerma al dicho Sermo. Archiduque" (fols. 280v.-281r.).

¹⁸ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 368, fol. 399v. Madrid, 16 de diciembre de 1621.

¹⁹ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 368, fol. 444r. Madrid, 27 de junio de 1622, y fols. 452v.-455r. Madrid, 20 de julio de 1622. En otra cédula se indica que "sin embargo de haver llevado cédula de paso nuestra libre de derechos al passar por el puerto de la dicha ciudad de Vitoria se les quitaron dos arcabuçes que truxeron de Flandes y cobrastes derechos de algunas de las cosas que llevaban", y por eso se le concedía una nueva cédula para dejarles pasar con sus bienes sin pagar derechos y restituyéndoles lo confiscado en Vitoria (AHN, Consejos, libro de paso 635, fol. 2v. Madrid 1 de octubre de 1622).

²⁰ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fol. 285r.-v. San Lorenzo, 10 de diciembre de 1614. Sobre el gusto por aves exóticas como loros, papagayos y guacamayos, véase Eddy Stols, "De triomf van de exotica of de bredere wereld in de Nederlanden van de aarts-hertogen", en W. Thomas y L. Duerloo, 1998, pp. 291-301 [cit. n. 9]; y Renate Pieper, "Papagaien und Bezoarsteine. Gesandte als Vermittler von Exotica und Luxuserzeugnissen im Zeitalter Philipps II", en F. Edelmayer (ed.), *Hispania-Austria II. Die Epoche Philipps II. (1556-1598)*, Múnich, 1999, pp. 215-224.

²¹ Carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, Nieuwpoort, 25 de abril de 1602, en Rodríguez Villa, 1906, p. 58. En la postdata de una carta al Duque de Lerma, la Infanta hacía estas indicaciones sobre el envío y crianza de pavos pías y faisanes a Felipe III: "Olvidábase de deciros cómo el chobo que va con la ropa del marqués de la Laguna por mar, lleva unos pavos pías y faisanes para mi hermano; si llegaren vivos y contentaren, enviaremos más: que no ha habido hasta ahora ocasión de enviallos con seguridad. Los faisanes machos en poniéndoseles colorado alrededor de los ojos, que es cuando andan en celo, es menester apartallos cada uno de por sí, porque si no se matan; y a cada macho se echan dos hembras, y los guebos que ponen los sacan gallinas; pero es menester tener mucho cuidado dellos, cuando son chicos, porque son delicadísimos, suelen criar por abril o mayo" (Bruselas, 28 de febrero de 1605, en Rodríguez Villa, 1906, p. 154).

²² Carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, Bruselas, 25 de noviembre de 1605, en Rodríguez Villa, 1906, pp. 287-288 [cit. n. 1].

²³ Carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, Nieuwpoort, 25 de abril de 1602, en Rodríguez Villa, 1906, p. 58 [cit. n. 1].

²⁴ B. García García, "Bruselas y Madrid: Isabel Clara Eugenia y el duque de Lerma", en W. Thomas y L. Duerloo, 1998, pp. 71-72 [cit. n. 9].

²⁵ Para un detallado análisis de estos dos regalos de armaduras, véanse los comentarios del conservador A. Soler del Campo a las piezas 41 y 42 del catálogo *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999, pp. 194-201.

²⁶ El registro de esta cédula señala: "sabad que habiendo benido de Flandes a nuestra corte Pedro du Condroy, maestro armero, con algunas armas que nos embió la Serma. Infanta Doña Isabel, mi tía, buelbe a aquellos estados y lleva dos jubones el uno mío y el otro del Illmo. Infante don Carlos, mi hermano para hacer conforme ellos unas armas, y 200 escudos para su gasto en moneda de oro o plata" (AHN, Consejos, libro de paso 655, fol. 152r.-v. Madrid, 9 de julio de 1624). A este maestro armero se le entregó otra cédula con la misma fecha para sacar "un caballo español para su persona castaño, los

pies blancos, de edad de hocho años" (AHN, Consejos, libro de paso 635, fol. 152v.-153r.).

²⁷ AHN, Consejos, libro de paso 635, fols. 324r.-325r. Madrid, 24 de julio de 1626.

²⁸ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fol. 469v. Aranjuez, 15 de mayo de 1617.

²⁹ En una carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, señalaba al respecto: "Yo los tengo ahora a todos puestos en un aposento que hemos remendado... y todo el adorno del mío son los retratos, con que paso la vida, ya que no puedo gozar los vivos" (Bruselas, 5 de mayo de 1610; Rodríguez Villa, 1906, p. 215) [cit. n. 1]. Otros comentarios de la Infanta sobre el envío de retratos de la Familia Real española, y en particular de la Infanta Ana de Austria pueden verse en Rodríguez Villa, 1906, pp. 170, 359-340, 349, 360. Sobre la función que tenían estas galerías de retratos para otras mujeres de la Dinastía y para la Infanta, véase Annemarie Jordan, "Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia", en *El Arte en la Corte de los Archiduques. Un reino imaginado*, Madrid, 1999, pp. 118-157, y especialmente, p. 126.

³⁰ Carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, Nieuwpoort, 25 de abril de 1602, en Rodríguez Villa, 1906, p. 355.

³¹ AHN, Consejos, libro de paso 636, fol. 2r.-v. Madrid, 28 de abril de 1629. Sobre esta estancia de Rubens en España, véase Simon A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, 1990, pp. 115-192, especialmente, pp. 165-169; y A. Vergara, *The presence of Rubens in Spain*, Ann Arbor, 1994, pp. 51-72. Esta documentación aparece citada en A. Vergara, *Rubens and his spanish patrons*. Cambridge University Press, 1999, p. 215, n. 12.

³² Sobre este encargo véase el comentario del conservador A. Vergara a las piezas 98-107 del catálogo *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999, pp. 284-295.

³³ AHN, Consejos, libro de paso 636, fols. 1v.-2r. Madrid, 28 de abril de 1629. Véase A. Vergara, 1999, p. 215, n. 12 [cit. n. 51].

³⁴ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 140v. San Lorenzo el Real, 8 de agosto de 1598. Sabemos que este envío vino de Flandes en dos naves distintas según consta en otra cédula posterior, AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 152v. San Lorenzo el Real, 24 de octubre de 1598.

³⁵ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fols. 128r.-150v. Madrid, 1 de junio de 1598.

³⁶ Sobre esta serie, véase J. Martínez Cuesta, "Ecos de guerra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *Reales Sitios*, 154 (1997), pp. 10-15.

³⁷ Klaaartje Proesmans, "The Key Role of the Archducal Court in Spreading a New Musical Style in the Low Countries", en W. Thomas y L. Duerloo (eds.), 1998, pp. 129-135 [cit. n. 9].

³⁸ Sobre los instrumentos científicos coetáneos a la época de los Archiduques, véase *Instrumentos científicos del siglo XVI. La Corte española y la Escuela de Lovaina*, Madrid, 1997; y W. Thomas y L. Duerloo (eds.), *Albert & Isabella. Catalogue*, Bruselas, 1998, pp. 178-185.

³⁹ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fols. 285v.-284r. Valladolid, 27 de julio de 1600.

⁴⁰ Sobre la práctica de regalar guantes, encontramos esta curiosa referencia: "No encargues cosa a los ministros, sin pagarles adelantado su trabajo, prometiéndoles guantes el día del despacho, porque de otra manera te lo detendrán un siglo" (A. de Almeida, 1644, 9v.).

⁴¹ Fantoni, 1999, p. 106 [cit. n. 11].

⁴² Algunos ejemplos de este tipo de obsequios pueden verse en W. Thomas y L. Duerloo (eds.), *Albert & Isabella*. Bruselas, 1998, pp. 161-175 [cit. n. 58].

⁴³ A. García Sanz y A. Jordan Gschwend, "Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 138 (1998), pp. 25-39.

⁴⁴ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 51v. San Lorenzo el Real, 2 de noviembre de 1596.

⁴⁵ Bruselas, 24 de septiembre de 1610, en Rodríguez Villa, 1906, p. 281.

⁴⁶ Algunos ejemplos de la época de los Archiduques pueden verse en W. Thomas y L. Duerloo (eds.), *Albert & Isabella*. Bruselas, 1998, pp. 255-275 [cit. n. 58].

⁴⁷ El registro de esta cédula señala: "para un órgano con todos sus aderezos en veynte y dos cajas numeradas desde n.º 1 hasta n.º 22 que el Señor Archiduque Alberto embía de Flandes para el Monasterio de las Descalzas Franciscas de Madrid" (AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 290r. San Lorenzo el Real, 25 de septiembre de 1600).

⁴⁸ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 368, fols. 251v.-252r. Madrid, 22 de marzo de 1620.

⁴⁹ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fols. 454r.-455r. El Pardo, 30 de enero de 1617.

⁵⁰ Arinzano traía de parte del Archiduque Alberto esta ofrenda a la Virgen de Monserrat: "trujo una lámpara de plata para servicio de la Ymagen de Nuestra Señora de Monserrate en tres tercios con sus números, un lío n.º 25 que pesa ciento y sesenta libras, otro n.º 24 con el remate de la dicha lámpara que pesa sesenta libras, otro n.º 25 en que vienen una fuente dorada y un jarro de plata dorado con diferentes savandijas que pesa docientas y cinco libras, una ballesta de bodoques y unas çestas metidas unas en otras con doze çestas y un relox" (AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 285r.-v. Valladolid, 2 de agosto de 1600).

⁵¹ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fol. 286r. San Lorenzo el Real, 20 de septiembre de 1614.

⁵² AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 367, fols. 256v.-257r. Madrid, 14 de febrero de 1614.

⁵³ AGS, Cámara de Castilla, libro de cédulas 364, fol. 196v. Albacete, 1 de febrero de 1599.

⁵⁴ Así comentaba la Infanta al Duque de Lerma este encargo: "...Magdalena de San Jerónimo, que parte mañana. Haced que le tengan un pasaporte en Vitoria, para que no le abran lo que lleva, que son algunas bujerías para el Príncipe y mi nuera y los reposteros de vuestra hermana, y unas cajas para mi prima con unos libros y estampas. Y si ella llegase estando en San Lorenzo, no sería malo espialla y hacella ir en el traxe que va con sus acompañadores, que yo sé que habría que reir; y háme querido hoy matar porque le dixes lo había de escribir" (Bruselas, 7 de septiembre de 1607, en Rodríguez Villa, 1906, p. 181).

⁵⁵ A. García Sanz, "Nuevas aproximaciones a la serie El Triunfo de la Eucaristía", en *El Arte en la Corte de los Archiduques. Un reino imaginado*, Madrid, 1999, pp. 108-117.

⁵⁶ Beatriz de la Concepción fundó el convento de las Carmelitas Descalzas en Flandes y vino a la Corte española en 1630 trayendo "algunos relicarios y pinturas, ropa blanca para servicio del culto divino... y unos libros de devoción, lienços y estameña" (AHN, Consejos, libro de paso 636, fols. 97v.-98r. Madrid, 25 de mayo de 1650). La Infanta obsequió al convento de las Descalzas de Salamanca donde se estableció esta monja ropa de altar, vestimentas de culto, láminas de devoción y otras menudencias, según consta en una licencia de paso fechada en Madrid a 10 de abril de 1635 (AHN, Consejos, libro de paso 636, fol. 265r.-v.).

⁵⁷ AHN, Consejos, libro de paso 636, fols. 161v.-162v. Madrid, 11 de abril de 1631. Quizá la pintura enviada a Sor Ana Dorotea sea un retrato suyo realizado por Rubens. Véase al respecto Vergara, 1994, pp. 301-302.

⁵⁸ AHN, Consejos, libro de paso 636, fol. 221v. Barcelona, 15 de mayo de 1652.

⁵⁹ AHN, Consejos, libro de paso 636, fols. 286v.-287r. Balsaín, 25 de octubre de 1655.

⁶⁰ AHN, Consejos, libro de paso 636, fol. 320r.-v. Madrid, 14 de agosto de 1654.

La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo

Por Magdalena de Lapuerta Montoya
Universidad San Pablo CEU de Madrid

Cuando el 13 de marzo de 1604 la Casa Real de El Pardo sufrió el incendio que dejó reducidas a escombros tres alas del Palacio, la crujía más afectada fue justamente la correspondiente a la Galería del Mediodía. Los testigos que presenciaron la catástrofe afirmaron que fue la primera en desplomarse, cayendo sus vigas al jardín. Con bastante probabilidad el fuego se gestó precisamente en la chimenea de la Galería de los Retratos.

La Galería estaba decorada con una serie de retratos de la Casa de Austria, de mano de Tiziano, Antonio Moro y Sánchez Coello. Desgraciadamente estos cuadros fueron los más dañados por el fuego, pues aunque varios criados intentaron, con riesgo de sus vidas, sacar los retratos, la mayoría de ellos no pudieron ser salvados, ya que se encontraban firmemente insertados en molduras de estuco a modo de marcos en la parte superior de la pared.

Destruída la antigua Galería de Retratos, Felipe III encargó a su Pintor de Cámara, Juan Pantoja de la Cruz, una nueva serie que no va a ser una copia fiel de la anterior sino que va a introducir algunos cambios fruto de nuevos criterios¹.

En primer lugar, se redujo el número de retratos. La serie que vestía la Galería de Felipe II comprendía 45 retratos. Treinta correspondían a familiares de Felipe II y los quince restantes representaban a personajes de la Corte famosos por alguna hazaña bélica o por algún cargo administrativo. La Galería de Felipe III elimina los personajes de Corte y reduce su serie a cuadros de familia.

Uno de los cambios de criterio, como ha señalado María Kusche, fue el remontar los orígenes de la Corona a los Reyes Católicos, que no habían sido representados en la serie de Felipe II².

Recordemos que también el nuevo techo de la Galería desarrolló un programa iconográfico de exaltación de la Corona española a través de las Hazañas de Carlos V, pero incluía también un acontecimiento histórico del reinado de sus abuelos. En uno de los casetones del techo se representó *La toma de Granada y la entrega de*

las llaves de la ciudad por Boabdil a los Reyes Católicos. Ambos programas, techo y Galería, concebían el origen de la Corona no tanto con un criterio dinástico, la Dinastía de los Austrias, cuanto con un criterio familiar que se remontaba a los Reyes Católicos y a la unidad de España.

Para la reconstrucción de la Galería contamos con los siguientes instrumentos.

1) *Los treinta y cinco retratos de la Casa de Austria que hizo Joan Pantoja de la Cruz para la casa Real del Pardo donde sirven*³.

Se trata de un inventario realizado por Hernando del Espejo el 17 de mayo de 1614 con motivo del pleito que los herederos de Pantoja sostienen con el Fiscal de la Hacienda Real. El inventario es una copia íntegra de la tasación de los treinta y cinco retratos que hicieron el 4 de diciembre de 1612 Pedro de Guzmán y Andrés López⁴. Varía únicamente en que incluye al margen de cada cuadro su valor, 715 reales, mientras que en la tasación de Pedro de Guzmán se especifica únicamente al final del inventario que cada cuadro había sido valorado en 65 ducados. En este trabajo, por comodidad, utilizaremos el inventario encontrado por nosotros en Simancas.

Recordemos que, aunque los deudores son los herederos de Juan Pantoja de la Cruz, estos habían subcontratado a Bartolomé González para finalizar gran parte de estos retratos que habían quedado inconclusos a la muerte de Pantoja⁵.

2) *Inventario de los bienes muebles y menaje de Cassa que al presente están en la casa real del Pardo para el servicio de su Magestad que son a cargo de Jaques de Lamuje, conserje de la dicha cassa*⁶.

³ *¿Pantoja de la Cruz?, Felipe, "el Hermoso", Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Foto: Tomás Antelo Sánchez.*





¿Pantoja de la Cruz?, Juana, "la Loca",
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Foto: Tomás Antelo Sánchez.

Este inventario inédito está firmado en El Pardo, el 21 de enero de 1614. Nos va a ser de gran utilidad para reconstruir la Galería de los Retratos nada más finalizar las obras de El Pardo.

El inventario recoge prácticamente las mismas pinturas que el futuro inventario de 1625, aunque algunas de ellas han cambiado de lugar. Sin duda, la muerte de la Reina quitó importancia a ciertas salas que en 1614 se encuentran todavía cargadas de cuadros ⁷.

Gracias a este inventario comprobamos que la memoria de los treinta y cinco retratos de Pantoja de la Cruz presenta algunas variaciones con respecto a la colocación final de la Galería, y que, además, seis cuadros que en un primer momento formaban parte de la serie fueron suprimidos y cambiados por otros.

Es lógico pensar que la supresión de los seis retratos que se habían encargado a Pantoja respondió a una exigencia de espacio, ya que el primer proyecto de Galería fue ampliado con los siete hijos de los Reyes y los dos futuros consortes. La Galería quedaba compuesta por treinta y ocho retratos.

3) Memoria de los lienzos del Palacio Real de Valladolid que se entregaron al Guardajoyas del Rey para sacar copias de ellos para la Casa Real de El Pardo y que el 16 de mayo de 1615 fueron devueltos a Valladolid ⁸. Se trata de una *Memoria de los lienzos de retratos que se entregaron a Antonio Ruiz Casero de las cassas rreales de palacio de Valladolid por fijos en la galería dél son las siguientes. Los quales se entregaron al beedor de las obras de Madrid para que los diesse al guardajoyas de su Magestad con el organillo de la capilla real que tambien se le entregó para sacar las copias della para la cassa rreal del Pardo* ⁹.

El documento de Palacio fue redactado el 16 de mayo de 1615. Los retratos coinciden con los recogidos por

Kusche de un inventario de 1606 de las propiedades reales en Valladolid que indica diez cuadros que fueron enviados a El Pardo para sacar copias con destino a la nueva Galería ¹⁰. Es muy probable que el documento de Kusche hiciese referencia a un inventario previo cuando los cuadros fueron trasladados de Valladolid a El Pardo y el nuestro recoja esos mismos cuadros cuando, años después, fueron devueltos a Valladolid.

Los diez retratos enviados a El Pardo son el Duque de Saboya con calzas amarillas y bastón en la mano, y la Infanta Catalina Micaela, vestida de negro y con collar de perlas de dos vueltas, ambos de Juan Carranza; el retrato de la Reina Doña Ana, vestida de blanco y gorra negra, de Sánchez Coello; Felipe II vestido como en la Batalla de San Quintín, de Antonio Moro; Doña Juana de Portugal en traje de raso negro, la mano derecha en una silla y en la mano izquierda unos guantes, también de Antonio Moro; la Infanta Isabel Clara Eugenia en traje negro con bordados plateados, con collar de perlas, de Pantoja de la Cruz; los Príncipes Ernesto, Matías y Wenceslao y el Emperador Rodolfo. Todos estos retratos, excepto el del Príncipe Wenceslao, están incluidos en el inventario de 1612.

4) Memoria de Hernando del Espejo de once retratos realizados por Bartolomé González para el Palacio de El Pardo ¹¹.

Los cuadros recogidos en la memoria del Guardajoyas coinciden con los declarados en otro inventario encontrado por nosotros en el que el Conserje de El Pardo, Jacques Lemuch, certifica que *reciví que tengo a mi cargo en dicha casa y palacio real del Pardo los onze retratos que adelante se dirán que hizo Bartolomé González, pintor de su Magestad, a quien se le hizieron buenos en una su quenta que le feneció el señor Hernando de Espejo, guardajoyas de su Magestad, de quien los*



Taller de Pantoja de la Cruz, Isabel de Portugal,
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Foto: Tomás Antelo Sánchez.

Pantoja de la Cruz,
Isabel de Valois,
Museo del Prado (inv. 1.030).
Madrid.



reziví con otros retratos y obras de su officio hechas para otros efectos del servicio de su Magestad desde primero de henero de 1608 hasta fin de agosto de 1617¹². Nueve de los once retratos fueron colocados en la Galería de los Retratos ya en 1614.

5) Nueva tasación de los treinta y cinco retratos de Pantoja de la Cruz realizada el 17 de septiembre de 1622 por Jerónimo López, tasador de los herederos de Pantoja y Antonio Ricci, tasador por parte del Rey¹⁵.

La tasación, hasta hoy inédita, no concede a cada cuadro el mismo valor sino que tasa en precios que oscilan entre 1.200 reales los más caros y 500 reales los más baratos.

Esta valiosísima información nos va a permitir dividir los retratos, salvo alguna excepción, en cuatro grupos. Los más baratos, sin duda copias de poca valía, en 500

reales; un segundo grupo de retratos de 600 reales; otro grupo de retratos tasados en 700 reales; y un último grupo de cuatro retratos tasados muy por encima de la media, entre 900 y 1.200 reales.

Los criterios que se utilizaron para tasar los cuadros nos los da, en otra posterior tasación, Antonio Ricci: *Los unos que son copias de otros; y otros que son hechos del natural; y otros que son hechos de ymbención. Los primeros no son de tanto balor como los segundos; y los segundos no son de tanto balor como los terceros*¹⁴.

6) Por último, para conocer la colocación final de los retratos en la Galería contamos con un inventario de 1625 *de los bienes muebles y menaxe que al presente están en la cassa real del Pardo para serbicio de su Magestad que son a cargo de Carlos Baldouin, conserje de la dicha cassa*¹⁵.



Bartolomé González, Felipe III, Museo del Prado (inv. 6.189). Embajada de España en París. Foto: Nieves de Paco.



¿Pantoja de la Cruz?, Ana de Austria, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Foto: Tomás Antelo Sánchez.

Vamos a encontrar algunas variaciones con respecto al inventario de 1614 en los cuadros de asuntos diversos que decoraban la parte inferior de la Galería, ya que los retratos discurrían en la zona superior, separados por una moldura, como sucedía en la antigua Galería de Felipe II.

En el inventario de 1625 encontramos en la Galería, un *Hijo pródigo* encima de la chimenea y cuatro cuadros flamencos de asuntos de pesca y siete obras de Bassano, seis con la *Historia de Abraham* y un lienzo de *Orfeo sin marco*¹⁶.

Pasemos a analizar los retratos que conformaron la nueva Galería siguiendo la colocación del inventario de 1614, que es idéntica a la que encontramos en el inventario de 1625¹⁷.

Comenzaba la serie con el retrato de Fernando el Católico, la Reina Isabel la Católica y su hijo el Príncipe Don Juan. Estos personajes no formaron parte de la Galería de Felipe II y, hasta el momento, no hemos encontrado ningún retrato que coincida con las descripciones recogidas en la memoria de los treinta y cinco retratos de Pantoja.

Tras los Reyes Católicos vendrían Felipe el Hermoso y Juana, la Loca. Felipe va vestido con *un sayo verde, con mangas acuchilladas y rropa morada bordada con un collar de el tessoro (toisón) y en la mano unos guantes. Tiene un país*¹⁸.

La descripción de Felipe el Hermoso coincide fidelísimamente con el retrato de Felipe I que conserva el Instituto Valencia de Don Juan¹⁹. Ya Sánchez Cantón

llegó a la conclusión de que este lienzo constituía el original o una copia antigua del retrato de Felipe el Hermoso, pintado por Pantoja de la Cruz para la Galería de El Pardo²⁰. Las medidas del retrato se ajustan perfectamente a las de la Galería. El cuadro fue tasado por Jerónimo López en 660 reales, por lo que se trataba de una copia de cierta calidad.

Juana, la Loca, lleva un *bestido morado bordadas las guarniciones con joyas y en la maño un panixuelo y la otra en una silla con guantes*²¹.

También en este caso, es posible que contemos con el original que lució en la Galería. El Instituto Valencia de Don Juan posee la pareja del retrato de Felipe el Hermoso. El retrato de Juana la Loca se ajusta con toda precisión a la descripción de la memoria de los treinta y cinco retratos pintados por Pantoja y sus medidas también corresponden a las de la Galería²². Llama, sin embargo, la atención que tanto la factura del traje como el rostro tiene una técnica muy flamenca, aunque la mano que sostiene el pañuelo parece hecha por un pintor distinto.

En este caso, Jerónimo López tasó el retrato en 500 reales, por lo que se trataba de una copia de peor calidad. No cabe duda de que Pantoja tuvo que contar con ayuda de taller, sin considerar aquéllos que fueron acabados por Bartolomé. También cabe la posibilidad de que se reaprovecharan algunos cuadros salvados del incendio. Esto podría explicar el gusto flamenco de este cuadro. La mano podría haberla repintado Bartolomé González.

Carlos V e Isabel de Portugal son los siguientes en la Galería. Según las descripciones de la memoria de los treinta y cinco cuadros de Pantoja, ambos estarían realizados a partir de retratos de Tiziano. Pantoja añadiría en el retrato del Emperador una cortina y la corona imperial. En el caso de la Emperatriz, Pantoja copió el original de Tiziano que se encuentra en el Prado ²⁵ pero suprimió el paisaje del fondo que aparece en el lado derecho a través de una ventana.

En el Instituto Valencia de Don Juan se conserva un retrato de la Emperatriz Isabel que coincide tanto en medidas como en la descripción con el realizado por el taller de Pantoja ²⁴. Se ha invertido la figura de la Emperatriz con respecto al cuadro de Tiziano. Como ya apuntó Sánchez Cantón *La copia es deficiente y simplificada* ²⁵, pero recordemos que también la realizada por Pantoja era de muy poca calidad, pues fue tasada por Jerónimo López en tan sólo 500 reales. Es muy probable que los retratos tasados en tan bajos precios correspondiesen a los realizados por el taller de Pantoja. Tras el Emperador y su mujer vendría el retrato de Felipe II, Príncipe, y sus cuatro esposas: María de Portugal, María de Tudor, Isabel de Valois y Ana de Austria. De estas dos últimas, hemos conservado los retratos que pudieron formar parte de la Galería.

Isabel de Valois estaba representada de medio cuerpo *bestida de terciopelo negro, con joyas y la mano en una silla con una marta prendida de una cadena, con cortina de brocado arrimada a una silla* ²⁶.

En la antigua Galería de Retratos Argote describe a *Doña Ysabel, Reyna de España, tercera muger del Rey don Felipe, nuestro señor, hija de Enrico segundo deste nombre, Rey de Francia, de mano de Sophonisba, dama que truxo de Francia, excellentíssima en retratar, sobre*



Pantoja de la Cruz, Margarita de Austria, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid. Foto: Tomás Antelo Sánchez.



Bartolomé González, Felipe III, Palacio Real de El Pardo (inv. 10072954). Madrid.

todos los pintores desta edad ²⁷. En el margen derecho Argote apuntó "A.S". Se trataba, pues, de una copia de Alonso Sánchez Coello de un original de Sofonisba ²⁸. Entre las pinturas que recibió Hernando del Espejo que estaban colgadas en el Guardajoyas y que habían pertenecido a la almoneda de Felipe II encontramos *otro retrato en lienzo al olio de medio cuerpo de la reina doña Ysabel, nuestra señora, con saya negra con puntas, con cintas coloradas y gorra aderezada y una marta en las manos asida de ella una cadenilla de oro. Tiene de alto vara y tercia y de ancho una vara tassado en quarenta ducados* ²⁹. Seguramente corresponde al original perdido de Sofonisba.

El Museo del Prado conserva un retrato de Isabel de Valois de mano de Pantoja de la Cruz, copia seguramente de aquel original perdido de Sofonisba Anguissola ³⁰. Tradicionalmente este retrato se ha considerado copia de un retrato de Sánchez Coello, pero el modelo tiene más similitudes con las otras dos obras conservadas de la pintora italiana ³¹. Además, el retrato de Isabel de Valois que hizo Sánchez Coello, ahora en Viena, reproduce otro gesto de cara, más estirada, con los ojos y las sienes típicos de Coello. Nuestro retrato ha perdido esa tirantez y ha recuperado la cara sana y despreocupada que no encontramos en Coello, a pesar de ser más joven ³². Se ha señalado que este cuadro presenta una cierta contradicción. La factura suelta de los encajes y la manga, el modelado fino de los ojos y la frente con-



Bartolomé González, Alonso, "el caro",
Colección particular. Paradero desconocido.



Pantoja de la Cruz, Isabel Clara Eugenia, Museo del Prado (inv. 717),
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

trastan con la rigidez del vestido y la planitud de la figura contra el fondo. Estas diferencias de factura podrían apuntar la intervención del taller de Pantoja o a la mano de Bartolomé González. El retrato fue tasado por Jerónimo López en 700 reales, por lo que fue considerada una copia de notable calidad.

Las medidas del retrato (119 x 0,84) entran dentro de las posibles si tenemos en cuenta que en la vara y media de alto por vara y cuarto de ancho podría estar incluida la superficie del marco. Es, por tanto, muy probable que nos encontremos ante el original que pintó Pantoja para la Galería de Retratos.

La última mujer de Felipe II, Ana de Austria, iba *vestida de blanco acuchillado y raso pardo con joyas, cortina carmesí y panuelo y guantes* ³⁵.

El retrato fue hecho a partir de otro de la Reina Ana vestida de blanco de Sánchez Coello, que sabemos, por el inventario de 1615, que había sido trasladado de la Casa Real de Valladolid a El Pardo para sacar copia de él ³⁴.

En el Museo Lázaro Galdiano existe un retrato de la Reina Ana de Austria, de Sánchez Coello, que corresponde con la descripción del cuadro que se trajo de Valladolid. La Reina aparece con un traje blanco bordado con oro, con gorra negra con pluma blanca. Sostiene un pañuelo en la mano derecha y apoya la izquierda en un sillón ³⁵.

El retrato de la Reina Ana de la nueva Galería era muy similar al que conserva el Museo del Prado de Bartolomé González ³⁶. También allí, iba vestida de blanco y sostenía un pañuelo y guantes en la mano. Está apoyada en un sillón rojo, pero no aparece la cortina encarnada que se describe en el inventario de los treinta

y cinco retratos de Pantoja de la Cruz. Este retrato del Prado coincide más exactamente con la copia que se mandó pintar a Bartolomé González junto con otro retrato de Felipe II para ser llevado a El Pardo. En el inventario de los cuadros de Bartolomé González que Hernando del Espejo entregó al conserje de El Pardo, Jacques Lemuch, para colocar en aquel palacio se encontraba *otro retrato de la serenísima reina doña Ana, vestida de raso blanco, acuchillado y guarniciones bordadas, con sus puntas, collar y cintura de joyas grandes de diamantes. Las mangas encarnadas bordadas. La una mano sobre una silla y en la otra un pañuelo. Copia. Del mismo tamaño. Para El Pardo* ³⁷.

El cuadro de la Galería podría ser el conservado, en la actualidad, en el Instituto Valencia de Don Juan ³⁸. El retrato coincide con exactitud con la descripción del inventario de los treinta y cinco retratos y también sus medidas corresponden con las de la Galería. El retrato fue tasado por Jerónimo López en 600 reales, y por su estilo, pudo haber colaboración de Bartolomé González. Cerraba la serie de las mujeres de Felipe II un cuadro suyo no como Príncipe sino como Monarca y general victorioso *de la edad que fue a Sant Quintín, armado con mangas de malla y calzas blancas bordadas, la una mano sobre la espada y en la otra un bastón con cortina y bufete carmesí* ³⁹.

Este retrato de Felipe II, vestido como en San Quintín, fue realizado a partir de un cuadro de Antonio Moro que se trajo de Valladolid a El Pardo para ser copiado ⁴⁰. La descripción coincide con la del retrato de Antonio Moro que se encuentra desde 1575 en El Escorial ⁴¹. Pantoja añade al retrato de Moro una cortina y un bufete carmesí.



Pantoja de la Cruz, ¿Catalina Micaela?,
Museo del Prado (inv. 1.029). Madrid.

En la actualidad existe un retrato de Felipe II vestido como fue a la Batalla de San Quintín que ha sido expuesto en la Galería Caylus de Madrid ⁴². El retrato había sido atribuido a Sánchez Coello, sin embargo, un examen más detenido de la obra apunta la posible autoría de Juan Pantoja de la Cruz. Para María Kusche esa manera de copiar fidelísimamente el rostro sin el menor apunte de interpretación personal, la silueta más plana y dura que parece menospreciar el cuerpo para dedicarse a copiar con minuciosidad el rostro, el recurso del cortinaje tan poco usual en Coello hacen pensar que este retrato fue realizado por Pantoja de la Cruz y quizá podría tratarse del ejemplar que le fue encargado para la Galería ⁴³.

El retrato se ajusta a las medidas posibles para la Galería ⁴⁴. Existe, sin embargo, un detalle que pone en duda que éste fuera el original que lució en la nueva Galería de Retratos de El Pardo. En la descripción de los treinta y cinco retratos que pintó Pantoja para El Pardo, el retrato de Felipe II presentaba cortina y bufete carmesí. En el retrato expuesto en Caylus no aparece representado el bufete. Además, el cuadro de Felipe II de El Pardo fue tasado por Jerónimo López en tan sólo 600 reales, por lo que se trataba de una copia de ordinaria calidad, lo cual tampoco encajaría con la notable factura del retrato de esta colección particular ⁴⁵.

Tras Felipe II irían sus cuatro hijos varones. No hemos encontrado ni el retrato del Príncipe Don Carlos, ni al Príncipe Don Fernando, ni al Infante Don Diego ni a Felipe III *armado con calzas blancas bordadas, con bufete carmesí y un bastón en una mano y la otra sobre un morrión* ⁴⁶.

Tanto este retrato como el de la Reina Margarita fueron pintados, sin duda, del natural por Pantoja de la Cruz, pues fueron tasados en 1.200 reales respectivamente.

No hemos conservado el retrato original de Felipe III que lució en la Galería, pero sí algunos retratos que siguen su misma iconografía y pudieron ser realizados a partir del original perdido de Pantoja. La Embajada de España en París posee en depósito un retrato anónimo de Felipe III que responde fielmente a la descripción del cuadro de Pantoja ⁴⁷. Las medidas no corresponden a las adoptadas por la Galería y las características estilísticas lo acercan más al círculo de Bartolomé González.

Años más tarde, Bartolomé González pintó otro retrato de Felipe III que se conserva en El Pardo, con los mismos elementos y en la misma posición. Felipe III aparece algo más envejecido, vestido con media armadura labrada, gola encañonada, toisón y espada de lazo. Apoya también una mano sobre el casco que se encuentra en el bufete y con la otra sostiene la bengala de mando ⁴⁸.

La Reina Margarita de Austria acompañaba a su marido *bestida de raso blanco, prensado con joyas de diamantes, la una mano en la silla y en la otra un abanico, con cortina carmesí* ⁴⁹.

También en este caso nos encontramos ante un original de Juan Pantoja de la Cruz realizado seguramente del natural pues, al igual que su pareja, duplicó en valor a la mayoría de los retratos. Jerónimo López lo tasó en 1.200 reales.

El Instituto Valencia de Don Juan conserva un retrato de la Reina Margarita, de Juan Pantoja de la Cruz, que se ajusta con toda precisión a la descripción que nos da el inventario de los treinta y cinco retratos de Juan Pantoja de la Cruz ⁵⁰.

La Reina luce un vestido blanco que contrasta con la cortina carmesí del fondo. Apoya una mano *diestra en el respaldo de una silla de cuero con guarniciones doradas. Viste terciopelo blanco labrado con imbricaciones -tipo Génova-. Galón de oro y lazos por adornos. Gran gorguera y puños de puntas de Flandes. Cadena y cinturón de gran riqueza. Ostenta el "joyel rico" -formado por un diamante famoso llamado "estanque" y la perla Peregrina- y diadema de gruesas perlas. Abanico cerrado en la mano izquierda. Con más dulces y agraciadas facciones* ⁵¹.

Todo parece confirmar que nos encontramos ante el original que pintó Pantoja para la nueva Galería de Retratos, pues también coinciden las medidas ⁵².

Los nueve retratos siguientes de la Galería fueron pintados, en un segundo momento, por Bartolomé González. Corresponden a los hijos de Felipe III y Margarita y a los futuros consortes de Felipe IV y Ana Mauricia. Felipe IV es representado, aún Príncipe, junto a su futura mujer Isabel de Borbón, y la Infanta Ana Mauricia va también acompañada de Luis XIII, Rey de Francia. Les siguen la Infanta Doña María, el Infante Don Carlos, el Infante Don Fernando, la Infanta Doña Margarita y el Infante Don Alonso. Este último iba *bestido de tela azul con su guarnición de caracolillos de plata y puntillas con sus dices de oro y en la mano un paxarito, metido su alteza en un caretón. Es asínismo entero y del mismo tamaño* ⁵³.

La descripción del Infante Don Alonso, "el caro", coincide exactamente con un retrato de un Infante, de año y medio de edad, perteneciente a la antigua colección Marqués de Valverde de la Sierra, en la actualidad en



Anónimo, Catalina Micaela, Castello di Racconigi. Turin.

paradero desconocido ⁵⁴. La posibilidad de que este cuadro sea el retrato del Infante Alonso pintado por Bartolomé González para El Pardo fue ya apuntada por Sánchez Cantón en 1937 ⁵⁵. Existe, sin embargo, una objeción a esta hipótesis, y es que las medidas de este retrato sobrepasan en casi 60 centímetros la vara y media de alto que tenía el retrato pintado para El Pardo ⁵⁶. Tras los hijos de Felipe III y Margarita encontramos a las dos hijas de Felipe II e Isabel de Valois con sus respectivos maridos. En primer lugar, Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto. Isabel Clara Eugenia iba *bestida de negro bordado de azero, con joyas, en la una mano un retrato de el Rey, nuestro señor, y la otra en una silla* ⁵⁷.

El retrato debió ser realizado a partir de uno que se trajo de Valladolid de la Infanta Isabel en traje negro con bordados plateados y con collar de perlas alrededor del cuello de mano de Pantoja ⁵⁸.

Cuando el 9 de mayo de 1622 Vicente Carducho y Eugenio Cajés tasaron los treinta y cinco retratos que había realizado Juan Pantoja de la Cruz, el retrato de Isabel Clara Eugenia no se encontraba ya en El Pardo, pues atestiguan que *los tres retratos restantes no estaban junto con los demás, que son uno de la serenísima infanta doña Ysabel, muger del serenísima Archiduque Alberto y otro retrato del Archiduque Arnesto y otro del señor don Juan de Austria* ⁵⁹. Meses más tarde, cuando Jerónimo López realiza una nueva tasación seguían faltando los tres retratos. A pesar de ello, tasó este retrato en 770 reales, cifra de las más altas para las copias.

En la actualidad, conservamos un retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia que se ajusta por completo a la descripción y medidas de la Galería ⁶⁰. Kusche asegura que esta obra difiere bastante del estilo de Pantoja ⁶¹.

Puede perfectamente ser uno de los retratos que terminó Bartolomé González o un nuevo retrato que este pintor realizó por faltar en El Pardo el de su maestro.

Su hermana Catalina Micaela es la siguiente en la Galería. Va también acompañada por su marido, Carlos Manuel de Saboya. Fueron suprimidos sus hijos, que en un primer momento se encargaron a Pantoja. En el inventario de 1614, los Príncipes Víctor Amadeo y Manuel Filiberto de Saboya se encontraban expuestos junto con las dos hermanas del Emperador Carlos V, un retrato de medio cuerpo de Felipe II y otro de la Reina Ana de Austria, de Bartolomé González, en la Galería de Mediodía que discurre paralela a la Galería de los Retratos.

También en este caso, la colocación final de la Galería no respetó el orden de la memoria de los treinta y cinco retratos de Pantoja. En el inventario de 1614 y en el de 1625, las dos hijas de Felipe II fueron colocadas precediendo a sus maridos, mientras que en la memoria de los cuadros de Pantoja iban colocadas después. Catalina Micaela va *bestida de negro con mangas pajizas bordadas y joyas con cortina y la mano en el pecho* ⁶². Para la realización del retrato fue llevado a El Pardo un cuadro de Juan de Carranza de la Infanta proveniente de la Casa Real de Valladolid. El cuadro difiere en algunos particulares del pintado por Pantoja según



Anónimo, Catalina Micaela, Castello di Racconigi. Turin.



Bartolomé González,
Archiduque Ernesto,
Museo del Prado
(inv. 1.145).
Ministerio de Asuntos Exteriores.
Madrid.

y como consta en la descripción de los treinta y cinco retratos. Se trataba de un *retrato del mismo tamaño en lienzo al óleo de la señora ynfanta doña catalina, muger del duque de Saboya, vestida de negro con puntas y botones, cinta y collar y una sarta de perlas la cuello de dos bueltas puesta la mano yzquierda sobre una silla y en la derecha un lienzo*. Original del dicho Juan Caraça⁶⁵.

El cuadro de Pantoja nos da como única referencia que tiene cortina y una mano apoyada en el pecho. Es posible que cambiase el gesto de la mano derecha y en lugar de sostener un pañuelo la colocase en el pecho. Fue tasado por Jerónimo López en 700 reales, por lo que se trataba de una copia de calidad.

Existe un cuadro de Pantoja de la Cruz que hasta ahora ha sido clasificado como mujer desconocida, que coincide con la descripción de la Infanta Catalina Micaela⁶⁶. Va vestida de negro y lleva un collar de perlas de dos vueltas. Apoya la mano izquierda en una silla mientras que con la mano derecha agarra el collar a la altura del pecho. El rostro, debido sobre todo al peinado, parece muy distinto al del retrato de esta Infanta de Sofonisba Anguissola que encontramos en el Prado. Sin embargo, se asemeja muchísimo, tanto en el peinado como en los rasgos del rostro, al retrato de Catalina Micaela que se conserva en Castello de Racconigi⁶⁵. Además, hay que tener en cuenta que Pantoja no realizó el retrato del natural sino a través de una copia. Las medidas del retrato (1,15 x 0,85) se ajustan a las de nuestra Galería, si tenemos en cuenta que la vara y

media de alto y la vara y cuarto de ancho comprendían también la superficie del marco. Podríamos, pues, encontrarnos ante un retrato de Catalina Micaela pintado por Pantoja para la Galería de Retratos de El Pardo. Continúa la Galería con el retrato del Emperador Maximiliano II y su mujer María de Austria, hermana de Felipe II. Tras ellos venían sus hijos el Emperador Rodolfo II y el Emperador Matías.

La memoria de los treinta y cinco retratos realizados por Pantoja para la Galería incluía también un retrato de otro de los hijos de Maximiliano II, el Archiduque Ernesto, Gobernador de los Países Bajos que, como sabemos, había residido en la Corte de Felipe II de 1564 a 1571. El Archiduque iba *armado con calzas encarnadas bordadas y la una mano sobre una zelada y la otra en la espada*⁶⁶. El cuadro había sido también realizado a partir de *otro retrato en lienzo al óleo de la rrodilla arriba del archiduque Arnesto, armada con calças coloradas y el morrión sobre un bufete* que se trajo de la Casa Real de Valladolid a El Pardo⁶⁷. Sin embargo, el retrato del Archiduque Ernesto no se incluyó en la Galería⁶⁸. En el inventario de 1623 el retrato del Archiduque Ernesto se encontraba entre las "pinturas sueltas" que se entregaron al conserje Carlos Balduin⁶⁹. El Ministerio de Asuntos Exteriores conserva un retrato del Archiduque Diego Ernesto que responde fielísimamente a la descripción del cuadro que pintó Pantoja para la Galería. Se trata de un retrato de medio cuerpo vestido con armadura, y tal y como reza la des-

cripción apoya su mano derecha sobre un casco que está colocado sobre un bufete y con la mano izquierda *está cojiendo la guarnición de la espada*⁷⁰. Las medidas del cuadro se ajustan a las utilizadas en la Galería, por lo que podría tratarse del retrato que pintó Pantoja para la Galería y que más tarde se decidió no colocar en ella. Pudo haber colaboración de Bartolomé González, pues estilísticamente el retrato se acerca más a este pintor. Cierra finalmente la Galería la otra hermana de Felipe II, Juana de Portugal, junto a su marido, Juan de Portugal, y su hijo póstumo Sebastián. Con el retrato del misterioso rey Sebastián de Portugal se acabaría la Galería de Retratos. Fueron suprimidos los tres últimos retratos de la memoria de los treinta y cinco que realizó Pantoja. En el inventario de 1614 no aparecen formando parte de la Galería ni Don Juan de Austria ni las dos hermanas del Emperador Carlos V, Doña Leonor y Doña María de Hungría. Seguramente fueron suprimidos por razones de espacio.

NOTAS

* Este trabajo forma parte de un estudio que se encuentra desarrollado más ampliamente en un capítulo de mi tesis doctoral *Las empressas pictóricas de Felipe III: La Casa Real de El Pardo*.

¹ Sobre la nueva Galería de los Retratos de Felipe III véase M. Kusche: *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, pp. 105-108; hay también referencias a esta nueva Galería en sus artículos sobre la Galería de los Retratos de El Pardo en época de Felipe II; véase M. Kusche: "La antigua galería de retratos de El Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros", *AEA*, 253 (1991), pp. 1-28; M. Kusche: "La antigua galería de retratos de El Pardo: Su reconstrucción pictórica", *AEA*, 255 (1992), pp. 261-292; M. Kusche: "La antigua galería de retratos de El Pardo: Su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador", *AEA*, 257 (1992), pp. 1-36.

² M. Kusche: 1991, 253, p. 10 [cit. n.1].

³ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2. Madrid, 17 de mayo de 1614.

⁴ El inventario de Pedro de Guzmán y Andrés López se encuentra en el Archivo General de Palacio en el expediente personal de Pantoja de la Cruz, y fue publicado por Ramón Aguirre; véase R. de Aguirre: "Documentos relativos a la pintura en España. Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara", *BSEE*, XXXI (1925), pp. 201-205.

⁵ AHPM, P^o 2578, fol. 551-555. Escr. de Bartolomé Dávila. Madrid, 27 de noviembre de 1609; véase C. Pérez Pastor: *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, en *Memorias de la Real Academia Española*, tomo XI, p. 129, n^o 659.

⁶ AGP, Administrativa, leg. 768, s.f.

⁷ Así por ejemplo, la "Sala del sarao" de la Reina lucía numerosos cuadros de El Bosco que en 1625 se distribuirán entre la Antecámara del Rey y el Retrete. Este inventario fue consultado por Madrazo, pues comenta la colección de pinturas del Palacio de El Pardo en época de Felipe III a partir de este inventario; véase P. Madrazo: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", 1884, pp. 77-91.

⁸ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f.

⁹ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f.

¹⁰ *Ibid.* En nota afirma que se encuentra en el Archivo General de Palacio, pero no da la referencia, pues ella consultó una copia que se halla en la Biblioteca del Museo del Prado.

¹¹ Estos once retratos están recogidos en una memoria de fin de agosto de 1617, transcrita por Moreno Villa, del Archivo General de

Palacio, que incluye cuadros pintados por Bartolomé González desde primeros de enero de 1608; véase J. Moreno Villa y F.J. Sánchez Cantón: "Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González", *AEA*, 37 (1957), pp. 142-145.

¹² AGP, Administrativa, leg. 768, s.f. La memoria del conserje está fechada en Madrid, el 4 de septiembre de 1617.

¹³ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-6 y doc. 5-7.

¹⁴ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-7.

¹⁵ AGP, Patrimonio Pardo, 9590/2; el inventario está publicado íntegro por J.M^o de Azcárate: "Inventario del Palacio del Pardo de 1625", *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 785-794.

¹⁶ En el inventario de 1614 se encontraban en la Galería los tres cuadros de pesca, una parábola del sembrador, una Resurrección de Lázaro y el cuadro del Hijo pródigo encima de la chimenea. No estaban colocados en esta Galería la serie de Abraham de Bassano ni el cuadro de Orfeo. Estos siete cuadros se encontraban en la *galería baja de su Magestad. Otros siete lienzos de Basan originales todo de un tamaño. Los seis de la historia de Abraham y el otro del Orfeo sin marco*. Véase AGP, Administrativa, leg. 768, s.f.

¹⁷ Quiero agradecer la amabilidad y disponibilidad de Doña Amelia López Yarto para utilizar los fondos de la fototeca del CSIC, así como la atención y ayuda prestada por el recientemente fallecido Juan Martínez Cuesta sobre los fondos de pintura conservados en el Patrimonio Nacional. Agradezco también a Doña Cristina Parterroyo su compañía y paciencia para dejarme estudiar con detenimiento los distintos cuadros del Instituto Valencia de Don Juan.

¹⁸ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 201 [cit. n. 4].

¹⁹ ¿Pantoja de la Cruz?, *Retrato de Felipe I de España llamado "el hermoso"*, Instituto Valencia de Don Juan (1,24 x 0,97); véase F.J. Sánchez Cantón: *Catálogo de las pinturas del instituto Valencia de Don Juan*, Madrid, 1925, p. 4, cat. 1.

²⁰ *Ibid.*

²¹ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 201 [cit. n. 4].

²² ¿Pantoja de la Cruz?, *Retrato de Juana, "la loca", reina de España*, Instituto Valencia de Don Juan, lienzo (1,24 x 0,97); véase F.J. Sánchez Cantón: 1925, p. 15, cat. 2 [cit. n. 19].

²³ Museo del Prado, n^o 878 (inv. 415), (1,17 x 0,98); véase M. Kusche, 1964, p. 106 [cit. n. 1].

²⁴ Taller de Pantoja de la Cruz, *Emperatriz Isabel de Portugal*, Instituto Valencia de Don Juan (1,24 x 0,97); véase F.J. Sánchez Cantón: 1925, p. 19, cat. 4 [cit. n. 19].

²⁵ *Ibid.*

²⁶ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 202 [cit. n. 4].

²⁷ Argote de Molina: Discurso sobre el libro de la Montería que mandó escribir el muy alto y muy poderoso rey don Alonso de Castilla y de León. (En *Libro de la Montería...* Sevilla, Andrea Pescioni. 1582. Segunda parte, fols. 1r-22r) BN, R-14.053; publicado por J. Simón Díaz: *Fuentes para la Historia de Madrid y su Provincia*, Madrid, 1964, I, pp. 118-121.

²⁸ En el Museo del Prado conservamos un retrato de Sofonisba Anguissola (inv. 1.051), (2,05 x 1,25).

²⁹ AGP, Administrativa, leg. 903, fol. 326. En el inventario de Felipe II este cuadro se encuentra entre cuatro *pinturas añadidas que resultan de la cuenta de Antonio Boto*; véase F.J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols., *Archivo Documental Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, vols. 10 y 11, 1956-1957, p. 240, n^o 4.045.

³⁰ Museo del Prado, n^o 2.708 (inv. 1.050), (1,19 x 0,84).

- ⁵¹ Museo del Prado (inv. 1.031), (2,05 x 1,23), c. 1561 y el retrato conservado en Viena.
- ⁵² M. Kusche: 1964, pp. 107-109 [cit. n. 1]; *Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Museo del Prado, 1990, nº 10, pp. 134-135.
- ⁵³ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 201 [cit. n. 4].
- ⁵⁴ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f., 16 de mayo de 1615. *Otro retrato entero al olio de la rreyna doña Ana, quarta muger del rrey Felipe 2º y madre del rrey, nuestro señor, con saya entera de rraso blanco aguchillado, guarnecida con puntos y gorra negra, adereçada de mano de Alonso Sánchez.*
- ⁵⁵ Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, Fundación Lázaro Galdiano, óleo sobre lienzo (1,22 x 0,96). Debió pintarse entre 1570 y 1571. Está firmado y fechado, aunque falta la última cifra: *A. Sánchez F. 157*; véase *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 136, cat. 11.
- ⁵⁶ Bartolomé González, *Ana de Austria*, Museo del Prado, nº 1794 (inv. 1.141), (1,08 x 0,87), depositado en el Museo del Pueblo Español de Madrid; véase M. Kusche, 1964, p. 106 [cit. n. 1].
- ⁵⁷ Véase J. Moreno Villa y F.J. Sánchez Cantón: "Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González", *AEA*, 37 (1957), p. 145.
- ⁵⁸ ¿Pantoja de la Cruz?, *Retrato de doña Ana de Austria, Instituto Valencia de Don Juan* (1,25 x 0,99); véase F.J. Sánchez Cantón: 1925, p. 24, cat. 6 [cit. n. 19].
- ⁵⁹ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 201 [cit. n. 4].
- ⁶⁰ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f. Entre los cuadros que en 1615 se devolvieron a la Casa Real de Valladolid se encontraba *otro retrato del rrey Felipe 2º, nuestro señor, armado con un bastón en la mano, aciendo officio de general en la jornada de San Quintín, con botas enceradas, de mano de Antonio Moro.*
- ⁶¹ Antonio Moro, *Felipe II*, Óleo sobre lienzo (1,52 x 95), Sala de Retratos, El Escorial; véase M. Kusche, 1964, p. 106 [cit. n. 1]; *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, cat. 1, p. 130.
- ⁶² Óleo sobre lienzo (1,105 x 0,89). Colección particular, Londres, 1996; véase *Pinturas de Cuatro siglos, 1997-1998*, Madrid, Caylus, pp. 64-69.
- ⁶³ *Ibid.*
- ⁶⁴ Aunque le faltan algunos centímetros para aproximarse a los 126 x 105 cms que corresponden a la vara y media de alto y vara y cuarta de ancho que median los retratos de la Galería, ya hemos apuntado que esta medida podría incluir el marco.
- ⁶⁵ Existe un retrato en el Prado, nº 2.815 (inv. 6.833), copia de Pantoja de la Cruz, pero no coinciden las medidas (2,07 x 1,25). Además, es copia de Tiziano y con morrión sobre el bufete.
- ⁶⁶ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 202 [cit. n. 4].
- ⁶⁷ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*, Madrid, Museo del Prado, Espasa Calpe, 1991, nº 628, (inv. 6.189), (2,05 x 1,25); véase *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, fig. 36, p. 84.
- ⁶⁸ Bartolomé González, *Felipe III*, óleo sobre lienzo (2,02 x 1,20), El Pardo (inv. 10072954), firmado y fechado: "Barme Gonzalez, pintor del Rey f. 1621".
- ⁶⁹ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 202 [cit. n. 4].
- ⁷⁰ Pantoja de la Cruz, *Margarita de Austria*, Instituto Valencia de Don Juan (1,25 x 0,99); véase F.J. Sánchez Cantón, 1925, p. 30, cat. 9 [cit. n. 19].
- ⁷¹ *Ibid.*
- ⁷² Existen en el Instituto dos retratos muy similares de la Reina Margarita, pero el otro retrato, atribuido a Bartolomé González, mide 2,10 x 1,30, medidas muy superiores a la vara y media de alto y vara y cuarto de ancho que tenían los retratos. Nuestro retrato, en cambio, mide 1,21 x 0,96, medidas muy parecidas a las de los demás cuadros de la Galería.
- ⁷³ *Ibid.*
- ⁷⁴ Este cuadro se incluyó en la *Exposición de retratos de niño en España*, Catálogo General Ilustrado, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, mayo-junio, 1925, Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina, 1925, p. 70, cat. 6. Fue catalogado como *don Fernando de Austria, de año y medio de edad, sentado en sillón rodante colocado bajo dosel de terciopelo rosado del que penden dos cortinas. Viste rico traje de encaje con fina gorguera alechugada de puntas de Flandes. La mano derecha aprisiona un pájaro. Pende del cuello cadena de oro con cruz de pedrería. De grueso cinturón, formado por doble cadena de oro, cuelgan seis relicarios y amuletos y una campanita dorada.* (1,85 x 1,09).
- ⁷⁵ J. Moreno Villa y F.J. Sánchez Cantón, "Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González", *AEA*, 37 (1957), p. 150.
- ⁷⁶ Sería necesario verificar las medidas de este retrato, pues si la fotografía del catálogo no ha recortado el cuadro en altura no parece que pueda medir 1,85 si su anchura es de 1,09.
- ⁷⁷ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 201 [cit. n. 4].
- ⁷⁸ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f.; 16 de mayo de 1615. En el inventario de los cuadros que en 1615 se devolvieron a la Casa Real de Valladolid desde El Pardo encontramos *Otro retrato entero al olio en lienzo de la señora ynfanta doña Ysabel, muger del señor archiduque, con saya entera negra forrada en belillo de plata, con puntas y botones, cinta y collar y una sarta de perlas al cuello, de mano de Juan de la Cruz.*
- ⁷⁹ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2.
- ⁸⁰ *Museo del Prado*, nº 2.405 (inv. 717), (1,12 x 0,89), depositado en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- ⁸¹ M. Kusche, 1964, p. 107 [cit. n. 1].
- ⁸² AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI, p. 202 [cit. n. 4].
- ⁸³ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f.; 16 de mayo de 1615; véase M. Kusche, 1964, p. 105 [cit. n. 1].
- ⁸⁴ Museo del Prado, nº 155 (inv. 1.029), Juan Pantoja de la Cruz, *Mujer desconocida* (1,15 x 0,85).
- ⁸⁵ Véase *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 101, fig. 71.
- ⁸⁶ AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2; véase R. de Aguirre: 1925, XXXI (1925), p. 203 [cit. n. 4].
- ⁸⁷ AGP, Administrativa, leg. 902, s.f.; véase M. Kusche, 1964, p. 105 [cit. n. 1].
- ⁸⁸ Cuando el 9 de mayo de 1622 Vicente Carducho y Eugenio Cajés realizaron una nueva tasación instados por el Fiscal afirmaron que *los tres retratos restantes no estaban junto con los demás, que son uno de la serenísima infanta doña Ysabel, muger del serenísima Archiduque Alberto y otro retrato del Archiduque Ernesto y otro del señor don Juan de Austria.* AGS, CJH, leg. 588-21, doc. 5-2.
- ⁸⁹ *Otro retrato de medio cuerpo pintado al olio del archiduque de Austria Diego Ernesto, armado y la mano derecha ençima de una çelada y la otra cojiendo la guarnición de la espada. Sin marco;* véase J.M. Azcárate: 1992, p. 794, nº 335 [cit. n. 15].
- ⁹⁰ Museo del Prado, nº 2.135 (inv. 1.145), (1,16 x 0,95). Depositado en el Ministerio de Asuntos Exteriores. El cuadro ha sido clasificado como *del estilo de Sánchez Coello* y es probable que se trate de una copia de Pantoja. Sánchez Coello realizó un retrato del Archiduque Ernesto para la antigua Galería de Felipe II según lo describe Argote de Molina, pero seguramente Ernesto aparecería más joven.

Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli

Por Margarita Torrión
Universidad de Toulouse-Le Mirail

El 14 de julio de 1760 se cantaba en el Real Coliseo del Buen Retiro *El triunfo mayor de Alcides*, "Opera nueva", precisa la *Gaceta de Madrid* (martes 22 de julio), a cargo de las dos compañías españolas, en presencia de los Reyes y de la Corte, para festejar la entrada solemne de Carlos III en la Villa¹. A partir de esta fecha cesaron los brillantes dramas musicales en el Buen Retiro, y el Coliseo -cuya perdida arquitectura albergó una de las más bellas salas de teatro de Europa- se convirtió en un almacén de olvidados fastos fernandinos habitado por el doliente fantasma de Farinelli hasta que, medio siglo después, lo desalojen los últimos cañonazos de la Guerra de Independencia. Fue éste un edificio semiexento que arrancando de la "Plaza Cuadrada" o de fiestas quedaba contiguo al Salón de los Reinos (actual Museo del Ejército) y paralelo al Casón o salón de baile. Remozado en 1738 y enteramente remodelado en 1747, tenía en el reinado de Fernando VI cinco pisos, tonalidades dominantes de azul y oro, 64 balcones, la Luneta Real con un antepalco cuyo rico adorno incluía cuatro óleos de Amiconi, una luneta baja para las damas y una tertulia². La formidable profundidad de sus foros, prolongada por un arco robusto y una puerta que se abría hacia los jardines del Retiro, permitía fingir fuegos e introducir en escena comparsas de 40 figurantes a caballo³. Disponía de una profusión de máquinas en el foso y contrafoso de la mejor calidad conocida para uso de teatros⁴, así como de una fuente en el propio escenario que posibilitaba la utilización de juegos de agua natural en las óperas⁵.

Carlo Broschi, *Farinelli*, el cantante lírico más admirado de la época, llegó al Real Sitio de San Ildefonso en agosto de 1757, llamado por Isabel Farnesio para distraer las inquietantes negruras mentales de su esposo, y se quedó 22 años en la Corte de España. Muerto Felipe V, Farinelli no quiso seguir a la Reina viuda a su "destierro" de La Granja, afrenta que Doña Isabel no

olvidó y por la que más tarde le pasó factura. Durante once años Farinelli trabajó sin descanso como promotor y director de espectáculos para sus generosos protectores, Fernando VI y María Bárbara de Braganza, convirtiendo las fiestas reales de Aranjuez y los dramas musicales del Buen Retiro en un auténtico mito europeo, alimentado por la correspondencia diplomática o privada de ministros y embajadores extranjeros en la Corte de España. Carlos III lo licenció rápidamente de sus funciones en Zaragoza, adonde Farinelli había salido a recibirle en 1759⁶. Expeditivo despido que no deja de recordar, salvando la cronología, el de la prepotente Princesa de los Ursinos en Jadraque. Recién apeado del trono de las Dos Sicilias, el nada melómano Don Carlos, viajaba hacia Madrid dispuesto a poner de nuevo el cuño Borbón-Farnesio en las cosas de la Villa y Corte, sobre las que tan puntualmente le escribía su madre a Nápoles durante el último y patético año de vida de su hermanastro. No obstante, Farinelli, afincado en Bolonia, conservó hasta su muerte en 1782, por sus largos servicios y reconocida lealtad a la Real Familia, los 155.000 reales de sueldo anual que en 1737 le concediera Felipe V al nombrarle su "Familiar Criado". En 1764 Carlos III abandonó el desestructurado y risueño palacio del Buen Retiro para mudarse con su vasta prole al europeo y armonioso Palacio Real nuevo. El abundante material escénico de las óperas y fiestas teatrales organizadas por Farinelli entre 1747 y 1758 se guardó en el abandonado Coliseo, sobre el que anota el académico Antonio Ponz en su viaje-inventario por España, emprendido en 1771:

C. Giaquinto, *Ritratto di Carlo Broschi detto Farinelli con el manto de Calatrava, detrás los Reyes y Giaquinto (Madrid, ca. 1753-1754)*. Cívico Museo Bibliografico Musicale, Bolonia.



El teatro del Retiro es fábrica grandemente adaptada a las magníficas óperas que en él se cantaron en tiempo del señor don Fernando VI... La escena es espaciosísima. Se conservan muchas telas de las que en aquel tiempo se pintaron con gran propiedad ⁷.

Efectivamente, en el Archivo del Palacio Real de Madrid, un "Ymbentario de Bestidos y demas enseres q^e existen en el Theatro de este Sitio y Casa del Buen Retiro", de que respondía su Conserje, Pedro Gil de Bernabé, registra el contenido de aquel onírico cementerio rococó: 370 bastidores, 150 bambalinas y telones enrollados, 120 toneletes de héroe, trajes de escena completos, *attrezzo*, colgaduras y muebles del palco de los reyes, estatuas, sillonas, sitaliales y espejos de madera tallada y dorada, mesas de mármol bellamente trabajado, cornucopias, candeleros, faroles y arañas de cristal de La Granja, instrumentos de música, partituras..., y lo que más nos interesa aquí:

8 cuadros que representan varias decoraciones de las [óperas] que se representaron en este Theatro ⁸.

No poco orgulloso se sentía Farinelli de una obra enteramente suya, para la que Fernando VI y Bárbara de Braganza le dieron siempre carta y caudales abiertos: "Sin exageración alguna, se puede muy bien asegurar, que en Europa no ay Teatro que iguale al de la Corte de España por su riqueza, y abundancia del Scenario, y Vestuario, y de más correspondiente al servicio del mismo", dice en su preciso manuscrito sobre fiestas áulicas celebradas en el breve reinado del tercer Borbón de España: *Descripcion del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente... Dispuesto por Dn. Carlos Broschi Farinello, Criado familiar de Ss.Ms. Año de 1758* ⁹. Previendo la muerte cercana de la Reina, y deseando sin duda salir al paso de críticas y pasquines circulantes sobre los "dispendios" del Real Erario, quiso dejar a sus amos y a España este escrupuloso testimonio artístico y contable -único en su género-, de los fastos que animaron las "Jornadas" del Buen Retiro y Aranjuez. Farinelli mandó sacar tres copias de esta memoria: una para los Reyes (ejemplar de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid); otra para él (hoy en el Real Colegio de España, Bolonia); y una tercera que sirviera en todo tiempo de guía práctica al Director del Coliseo (perdida) ¹⁰. Entre 1747 y 1758, periodo prodigioso para el teatro musical en la Corte de Madrid, se estrenaron en el Buen Retiro y en el "domestico Theatro" de Aranjuez 15 óperas, 6 serenatas y 17 intermedios (de estos últimos, 8 nuevos y 9 reposiciones) cuyos títulos menciona la *Gaceta de Madrid* y se detallan en el manuscrito de Farinelli. Los gustos de las reales personas exigían mucha máquina, acción, intriga amorosa y arias "de las que se pueden acompañar con el avanico", como las definía la Infanta María Antonia Fernanda ¹¹, de forma que más de una ópera de Metastasio, libretista favorito durante este período, no pudo exportarse a Madrid por falta de tales ingredientes ¹². Los numerosos libretos de ópera conservados, en general bilingües (italiano-castellano), proporcionan información detallada de los poetas, traductores, compositores, pintores-decoradores e intérpretes que trabajaron para el Real Coliseo madrileño, así como del aparato escénico creado expresamente o adaptado a sus exigencias.

¿Qué quedó materialmente de aquel formidable esfuerzo? Hasta el momento nadie se ha ocupado seriamente de escenografía teatral en la España setecentista y menos aún de la referente al teatro de Corte, por lo que no puede hablarse de "ausencia" de material iconográfico, necesario complemento de las fuentes literarias. Farinelli deseaba que cada objeto a su cargo estuviera cuidado y protegido, de forma que pudiera servir en todo momento, evitando que se lo apropiaran los ministros y corregidores después de la función (como ocurrió a menudo en el reinado de Felipe V con bastidores y decorados, a pesar de prohibirlo un Real Decreto de 1708 ¹³), para lo cual abrió un primer inventario de existencias en 1745 (*attrezzo* y vestuario de operistas y comparsas), recapitulativo de la producción de los años 1739 a 1744, quedando éstas en poder del Tenedor de Materiales y Sobrestante Mayor del Buen Retiro. En diciembre de 1746, recién inaugurado el gobierno de Fernando VI, todo pasó a manos del tramoyista boloñés Santiago Bonavera Campana (que Don Emilio Cotarelo, y no fue el único, confundió con Santiago Bonavía ¹⁴), nuevo Conserje del Real Coliseo:

De las Operas que hasta aqui se han representado en el Real Coliseo muchas de ellas se podrán repetir, cuyos escenarios están completos, como parece del Ynventario que se ha formado de todo lo existente; pero queriendo hacer alguna nueva Funcion de Musyca, y servirse de las mutaciones hechas, y que existen, se podrá executar à muy poca costa, advirtiendo al Pintor, y Tramoyista, para que vnidos elijan aquellas mutaciones correspondientes à la Opera que se desèe representar, pues con poco reparo se podrán avilitar ¹⁵.

Pero como la guerra no entiende de estética, roto el conjunto palacial del Buen Retiro en 1813 desaparecería o se dispersaría también el contenido de su Coliseo, resguardado durante más de cuarenta años.

El objeto de este artículo es presentar un testimonio conservado de aquellos suntuosos espectáculos dirigidos por "D. Carlo Broschi" durante el pacífico y festejante reinado de Fernando VI: cuatro óleos sobre tela del vedutista Francesco Battaglioli (Módena, ¿1722?-¿Venecia, 1796?), cuya biografía está por completar y que desde 1754 -fecha revisable: su rastro se pierde en Treviso y Brescia en 1751 ¹⁶- trabajó como Pintor-esce-nógrafo del Coliseo del Buen Retiro y teatros de los Reales Sitios. En estos lienzos se representan escenas de tres óperas: *Nitteti*, escrita expresamente para Fernando VI por Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, del mismo autor, "reducida" para su estreno en la Corte de España, que exigía espectáculos moderadamente largos ¹⁷, y *Armida placata*, con libreto de un fiel seguidor del "poeta cesáreo", Giovanni Ambrogio Migliavacca de Lodi, su esporádico copista, y retoques del propio Metastasio. Los cuatro óleos se reparten entre España y Francia: dos en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y otros dos en París, en la galería-museo de la *Opéra Garnier*. Aunque ninguno lleva firma aparente no hay duda de la autoría de Battaglioli, artista que sucedió como pintor de decorados y perspectivas teatrales a nombres tan reputados como Amiconi, Pavía, Bonavía y Joli. Los dos madrileños figuran en el *Inventario de cuadros de la Academia de San Fernando* como "Fiesta en un palacio barroco-rococó" (nº 406) y "Fiesta oriental" (nº 407), y fueron atribuidos a Battaglioli hace bastan-

tes años por el profesor Jesús Urrea Fernández, en su excelente catálogo *Pintura italiana del siglo XVIII en España*, de modo que nos limitaremos a presentarlos, aportando sin embargo nueva información. Restaurado hace pocos años, el primero se expone en la saleta dedicada a la música del Museo de la Academia, y el de la "Fiesta oriental", que dormía en sus sótanos, está actualmente en restauración y formará parte de la exposición que prepara en torno al reinado de Fernando VI, que se celebrará el próximo año¹⁶. Miden ambos: 122 x 153 cm. Los de París, en cambio, se han considerado hasta el presente "anónimos del siglo XVIII" y suponen un hallazgo importante. Catalogados *École de Bibiena: jardins* (Mus. 361 A.) y *École de Bibiena: carrosses* (Mus. 361 B.), se encuentran en un estado de conservación bastante aceptable. Miden: 123 x 153 cm. De las telas pintadas para conmemorar las más brillantes representaciones líricas estrenadas en el Buen Retiro durante el reinado de Fernando VI, Farinelli se llevó cuatro a Bolonia, además de varias láminas del mismo pintor -la mención *Varie Scene del Battaglioli* aparece entre partituras y libros del inventario de su patrimonio musical¹⁹-, quien le debía su contrata en la Corte de España, al igual que su predecesor y paisano, el reputado vedutista modenés Antonio Joli, llegado a Madrid en 1749²⁰. Pero, a la muerte de Farinelli en 1782, y contra la voluntad expresada en su testamento de que los bienes asociados a su pasado teatral -papeles e instrumentos de música, muebles, pinturas, joyas y objetos que materializaban sus triunfos y sus recuerdos- constituyeran un *fideicomiso masculino perpetuo* e inalienable²¹, su sobrino y protegido, Matteo Pisani Broschi, primer heredero-usufructuario, consiguió venderlo rápidamente al amparo del revolucionario derecho napoleónico, que abolía el fideicomiso. Los tesoros del célebrísimo cantante, visitado hasta sus últimos días por artistas, intelectuales y nobles de toda Europa, se dispersaron, y la ciudad de Bolonia, tan querida por él, no supo conservar tampoco su bella mansión de la *Via delle Lame* (derribada en 1749), ni siquiera su sepultura. Cual pluma al viento, la materialidad de Farinelli se perdió (no así la memoria de su inimitable voz) y hoy se va reconstruyendo trozo a trozo, como un puzzle.

En el inventario legal de sus bienes, guardado en el Archivo de Estado de Bolonia, se dice que poseía, entre un rico y ecléctico fondo de pinturas²²:

Nella Settima Camera [del piso noble de su palacete], ora Archivio di Musica: Quattro quadri nella loro cornice indorata con cappette intagliate e indorate rappresentano varie scene del Real Teatro di Madrid, cioè due della NIT-TETI, uno della DIDONE, e altro della ARMIDA PLACATA di mano del Battaglioli. Alti: P. 3, O. 3. Larghi: P. 4.²³

Las medidas se expresan aquí en *piedi* y *onze*; cada pie en las medidas del anticuario-tasador, Giuseppe Bacchetti, equivale a 38 cm., cada onza a 3,1 cm. Medían, pues, 123 x 152 cm., correspondiendo exactamente a las dimensiones de los dos óleos de la Academia de San Fernando y los dos de la Ópera Garnier. Precioso resulta también el testimonio del barnabita Giovenale Sacchi, autor de una breve semblanza farinelliana, editada poco después de morir el cantante, con interesantísima información de primera mano, que atribuye a Battaglioli, además de cuatro vistas del Real Sitio de Aranjuez (dos de ellas en el Museo del Prado), cuatro

cuadros representando las mencionadas óperas y los dibujos que ilustran el manuscrito-Farinelli:

Nel suo casino presso Bologna fra le altre pitture veggonsi certi quadri, ove sono espresse da Francesco Battaglioli le scene della Niteti, e della Didone, e dell'Armida... In detti quadri ciascuno ammira la magnificenza di quelle scene. Di mano dello stesso Pittore ivi sono le *quatre vedute della Reale Villa di Aranjuez* [sic], e in una di quelle vedesi rappresentata una illuminazione del giardino fatta comparire improvvisamente il giorno 30 di Maggio del 1751 festeggiandosi il nome di S. Ferdinando. Questo nuovo pensiero fu fatto, ed eseguito in tre quarti d'ora, mentre il Re sedeva nel Teatrino ascoltando una serenata [se trata de *La Festa Cinese*]. Poi con aggradevole sorpresa gli si fece vedere l'allegrezza di quei lumi, e quasi una fattizia aurora nascente aprendo una delle finestre della stanza colla ragione, che l'aria dentro erasi di troppo riscaldata. In tutte le tavole, che ho detto, le dipinte figure, che sono in grandissimo numero, rappresentano le vere persone o degli spettatori, o degli attori abbigliate secondo il costume proprio di ciascuno. Forse ancora farà chi desidera di vedere la forma delle *cinque navi, che servivano a' deliziosi viaggi del Re. Queste veder si possono delineate, e colorite in un ampio volume manoscritto, e nobilmente legato in marroccino*²⁴.

La ficha técnica de los óleos del museo de la Ópera Garnier indica, sin más precisiones, que ambos fueron adquiridos en el siglo XIX en el mercado italiano. De los de Madrid nada se sabe particularmente hasta ahora sino que forman parte de los fondos antiguos de la Academia. Los cuatro reunidos en este artículo constituyen en todo caso un conjunto único, tanto para la historia del teatro de Corte en Madrid y del desaparecido Coliseo del Buen Retiro como para el estudio de la escenografía teatral en el último barroco europeo del Siglo de las Luces. No cabe duda de que los cuadros de París pertenecieron a Farinelli. Los de Madrid proceden sea de su disperso patrimonio boloñés sea de los fondos desaparecidos del Buen Retiro que Ponz vio y registra el citado inventario del Palacio Real, correspondiendo en este caso a dos de los "8 cuadros que representan varias decoraciones", existentes aún en 1800. De cualquier modo, las escenas representadas en ellos son más que elocuentes y no dejan lugar a duda respecto a la ópera a la que aluden.

La escena de los jardines a la Bibiena de la Ópera Garnier corresponde a *Armida placata*, "Composicion dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro, por orden de su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Para festejar las Gloriosas Bodas de la Real Infanta D^a Maria Antonia Fernanda con el Real Duque de Saboya" indica el libreto, con música de Giovanni Battista Mele: estrenada el 12 de abril de 1750, repetida el 14 y 18 del mismo mes, luego el 18 de diciembre, y repuesta el 4 y 25 de diciembre de 1751²⁵. Su argumento, basado en la *Jerusalén libertada* de Tasso, cuenta los lastimosos amores de Armida, heredera del reino de Damasco y de Reinaldo, uno de los principales capitanes de Godofredo de Bullón, conquistador de Jerusalén:

Estos todos deducidos, con poquísima variacion, de lo que refiere aquel celebrado Poeta, han dado el Sugeto à la presente Composicion, à quien sirven de adorno los sabidos amores de Erminia, y Tancredo... La accion se representa en una Selva entre el Rio Jordàn, y Jerusalem²⁶. La escena corresponde a la primera parte de la pieza. Despreciada por Reinaldo a punto de ceder a su pasión

amorosa, la reina-maga Armida busca venganza y prepara con sus artes el encanto de una selva deliciosa que invita al reposo, incitando a Adraastro ("Rey de los Indios" y amante suyo), a matarlo. Reinaldo se asombra de cómo en medio del horrible bosque en el que iba a adentrarse puede existir lugar tan ameno, donde se escucha una dulcísima armonía. Se pregunta si serán acaso los jardines de Hesperia, los fingidos Elíseos, o un ardid, último rescoldo de la pasión de Armida. Le invade un súbito letargo y como aún está amaneciendo decide descansar en aquel edén hasta que el sol se halle más alto. El cuadro de Battaglioli reproduce fielmente la escena V del acto I en la que Adraastro (entrando por la derecha con traje oriental) ve a su rival Reinaldo dormido (en un banco del jardín, calzón y camisa claros, capa grana, banda floreada sobre el pecho: marca del atuendo bucólico), imagina que sueña con las caricias de Armida y abrasado de furor se acerca a él para matarlo, pero cuando va a desenvainar el sable, Armida (airón de plumas azules, propio del tocado "a la persiana" y de un vago estilo oriental), que le ha seguido el paso sigilosamente, le detiene el brazo: *Ferma. Che fai? L'impresa è mia... / Io sonno l'oltraggiata; a me s'aspeta / l'onore de la vendetta, / e per mia mano / più grata mi sarà. Vanne: il mio Nemico / qui nel sonno sepolto / rimane in mio poter.* El decorado, de perspectiva centrada -que caracteriza los cuatro óleos de Battaglioli-, finge una airosa arquitectura palaciega de pórticos abiertos y galerías con abundante ornamentación de cartelas, hornacinas y jarrones; una balaustrada convexa y varios surtidores la preceden; a ambos lados del tablado cinco bastidores simulan, en

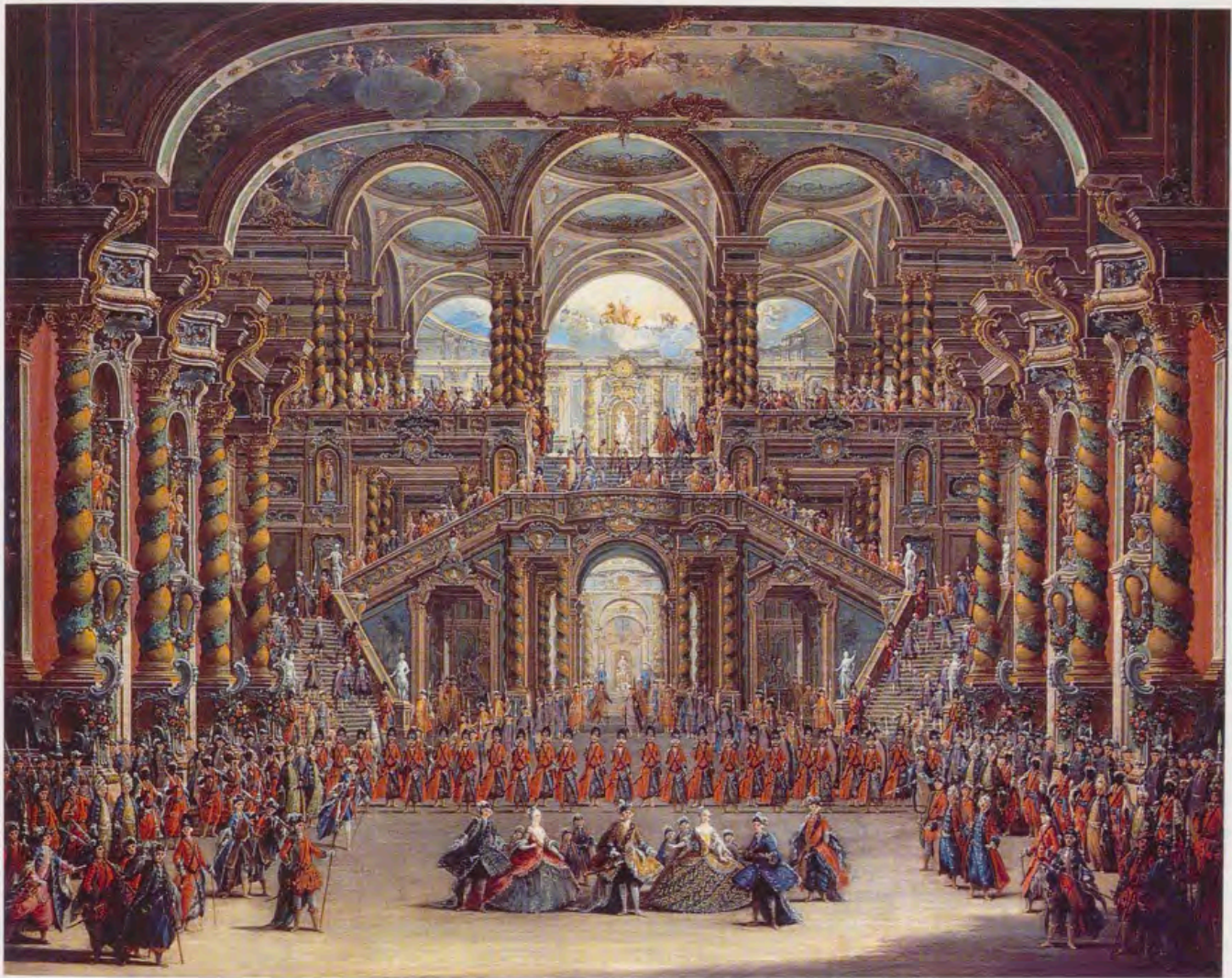
ligera línea de fuga, una columnata anillada, de capiteles jónicos, con fuentes, geniecillos y delfines en el basamento. Próximo al estilo decorativo de Carlo Viviani, escenógrafo de Luis XIV y de las tragedias musicales de Lully²⁷, el jardín encantado de Armida se anima aquí de aves exóticas, ciervos y parterres floridos en el marco de una naturaleza domesticada tras la que se adivina un fondo boscoso. Veamos un extracto descriptivo de esta escena en la larga crónica publicada por la *Gaceta de Madrid*:

figuraba un Sitio delicioso, adornado de verdes Grutas, y en el foro interior de una amenissima Selva: havia en él ocho Fuentes, que dirigian con hermosa variedad sus aguas, y las dos del medio las elevaban tanto, que apagaron las luces de una Araña, que estaba à 60 pies de altura perpendicular del Theatro; lo qual junto con el delicioso canto de Pajaros, que se oia entre Bastidores, y la Musica de la Representacion, que continuaba, nada dexò que apetecer para la satisfaccion de la vista, y del oido²⁸.

A la *Armida* pertenece también el cuadro de la Academia de San Fernando, "Fiesta en un palacio barroco-crocó", cuya fantasía arquitectónica de bóvedas y columnas salomónicas nada tiene que envidiar a los interiores palaciegos de Filippo Juvarra, de Piero Bonifazio Algieri o de los Bibiena. Sobre este cuadro escribía con acierto Jesús Urrea: "el escenario es similar al que aparece representado en el dibujo, que atribuimos igualmente a Battaglioli, del manuscrito Farinelli", opinando que podía tratarse de la escena X del acto III de *Nitteti*²⁹, donde aparece -cita las acotaciones de Metastasio- una *Reggia di Canopo riccamente adornata ed illuminata in tempo di notte per festeggiar*



Battaglioli, *Armida placata* (I, esc. V). Musée de l'Opéra Garnier, Paris.



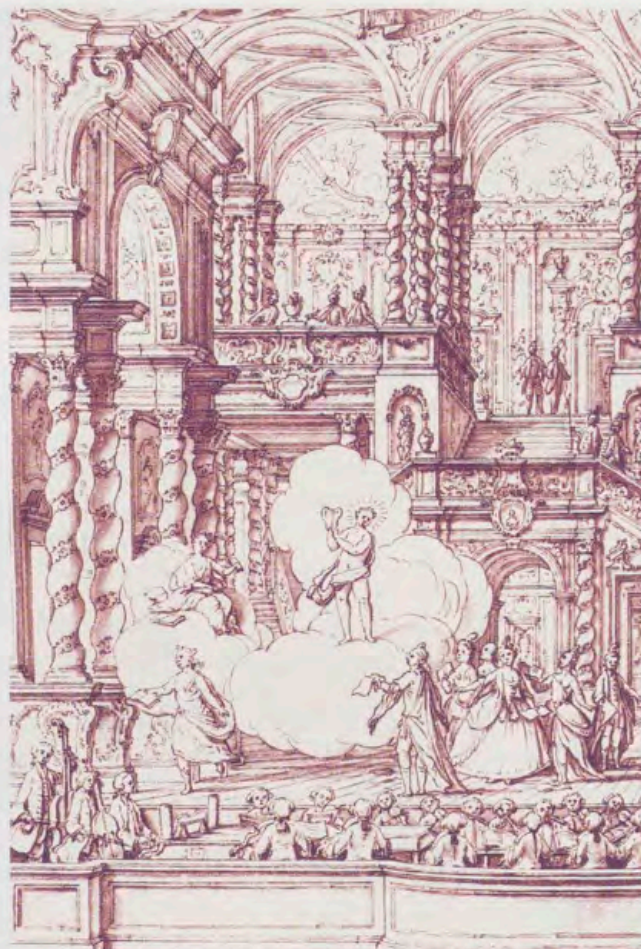
Battaglioli, Armida placata ("Licencia", decorado completo del Palacio del Sol). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

l'arrivo del nuovo re. Amasi, con foglio in mano, Ameno-fì, Grandi d'Egitto, Nobili, Etiopi, Oratori numeroso, sequito d'altre nazioni. Urrea no había podido consultar por entonces la biografía de Sacchi³⁰, desconocía la existencia del segundo ejemplar manuscrito de Farinelli en Bolonia y el inventario legal de sus bienes se descubriría muchos años después en los fondos del Archivo estatal de esta ciudad. No se trata de *Nitteti*, a nuestro parecer, sino de *Armida placata*, ópera en que Farinelli introdujo uno de los efectos escénicos más bellos: "Precedida de alegre y ruidosa Sinfonia, la Scena descubre el magnífico, y luminoso PALACIO DEL SOL. Entre varios globos de nubes se vè Apolo sentado en un gran Carro dorado, deteniendo los ardientes Cavallos. Al rededor están puestas en varias acciones las Musas con otros genios y varias deidades. Finalmente la Armonia dà lugar al Numen que habla" (explican las didascalias del libreto), aparato creado enteramente para la apoteosis de la "Licencia": breve escena final, escrita para la ocasión, que se añadía al texto de la ópera, con alusión al motivo de la celebración, dedicatoria y laude de la persona o personas festejadas. A la articulación de los caballos contribuía una formidable tramoya en la que Apolo descendía volando en una *gloria* de nubes desde su Olimpo al tablado, mientras el palacio y santuario del luminoso dios de la música ascendían hasta desaparecer de la vista del espectador. La gaceta madrileña detalla:

Aùn tuvo mas que admirar la ultima Scena; pudiendose decir, que no se ha visto cosa igual en los Theatros: representaba el Templo del Sol, cuya entrada se componia de Columnas estriadas de extraordinaria altura, todas de cristàl de color blanco, y rubì, con varios adornos transparentes, assi como los basamentos, y escaleras laterales; las basas, capiteles, y estatuas transparentes en oro, y en plata los demàs adornos celestes; toda la Arquitectura de esta Mutacion era de orden compuesto, y su tinta principal de color de rosa. La parte interior correspondia en todo à la exterior, con el ornato de muchos globos celestes de cristàl de varios colores, y 200 estrellas plateadas, que daban mucho realce à los brillos de la Mutacion, girando todas à un tiempo. En el lugar que correspondia por la parte superior estaban los 12 Signos del Zodiaco, con varias Deidades celestes, todo transparente, y en medio la Casa del Sol en figura octogona, con columnas de cristal blanco, y verdoso, que se diferenciaba, y desprendia mucho del primer cuerpo de la Scena. En el centro de la misma Casa estaba el Carro del Sol, todo de Oro, y cristales, con sus Cavallos en movimiento sobre globos de nubes, gobernados de Apolo, que venia cortejado por las Ciencias. A espaldas de este se veia la cara del Sol, que era de cristàl, toda de una pieza, de 5 pies de diametro, con dos ordenes de rayos espirales tambien de cristàl, que giraban opuestamente, cuyo diametro mayor era de 21 pies, y el todo de 90 arrobas de peso, siendo tales sus



Battaglioli, Armida placata ("Licencia", Apolo y las Musas), manuscrito-Farinelli. Real Biblioteca, Madrid.



Battaglioli, Armida placata (ensayo general en el Coliseo del Retiro), manuscrito-Farinelli. Reale Collegio di Spagna, Bolonia.

brillos, que deslumbraban la vista, assi por la multitud de luces que tenia, como por la reverberacion de las del Theatro, que passaban de 18.000. Toda esta maquina fue elevandose poco à poco, hasta que dexò descubierta la puerta de cristales, que dà vista al Parque del Retiro: y en el se admirò otra Iluminacion, figurada con luces de varios colores, y al fin un Fuego de Artificio, que fue quemandose mientras cantò Apolo la Harenga, con que tuvo fin la Representacion³¹.

Para la *Armida*, entre marzo y abril de 1749, la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso fabricó 1.200 columnas macizas de cristal liso, de dos varas de largo y dos libras y media de peso cada una, y 600 columnas macizas de cristal labrado e idénticas características, siguiendo minuciosamente las indicaciones y muestras enviadas por Farinelli; y en primavera de 1750, "sin dilacion, y con el maior esmero" se construyeron dos soles de cristal, que el catalán Ventura Sit, maestro-director de la fábrica de cristales planos, condujo hasta el Retiro en dos días de viaje, con 24 operarios, 4 caballerías y mil precauciones, "hauyendose recibido y expressado por el S^{or} D^o Carlos [Farinelli] estar bien executados, y echose cargo de ellos"³². La escena de la *Armida* plasmada en el óleo madrileño debe interpretarse como una visión de conjunto de aquel suntuoso fin de fiesta o "Licencia", que como poético pegote guardaba con el resto de la pieza una relación más espectacular, celebrativa y ocasional que sujeta a la temática y a su lógica de acción, lugar y tiempo. Esta escena debe completarse con los dos dibujos de Batta-

glioli que ilustran el manuscrito-Farinelli madrileño y boloñés, y que recogen dos momentos distintos de la puesta en escena de *Armida*. La lámina del ejemplar del Palacio Real de Madrid representa el pasaje de la "Licencia" en que Apolo reprende a las Musas, confusas y llorosas, por perder vanamente el tiempo recitando los amores de Armida en día tan señalado: *Dunque per voi degg'io / Sempre, o Muse, arrosir?... Il Manzanare, il Po, la Terra, il Celo, / Ogni dover vi guida: / E voi qui state a favellar d'Armida?*, invitándolas a unirse a su pregón para cantar la unión di *VITTORIO, e MARIA... Cantiam co'NUMI IBERI / gli ECCELSI SPOSI ancor*. En la lámina de Bolonia aparecen los cantantes, partitura en mano, en el ensayo general de esta ópera en el escenario de Coliseo (idéntica arquitectura decorativa), con traje, tramoyas y orquesta.

Al ingenio de Metastasio, no a Migliavacca, se debe este alarde escénico de *Armida* que Farinelli deseaba introducir como broche final, pues el hechizo del jardín debía romperse pero no quería que el desenlace feliz de la historia tuviera como fondo el tenebroso bosque inicial sino un decorado sorprendente y suntuoso. Metastasio le propuso la solución *d'introdurre una scena magnífica con macchina e con quanto mai si desiderati*, donde pudiera incluirse *la reggia d'Apollo, o sia del Sole, che voi desiderate*, mediante la libertad temática que ofrecía la "Licencia", permitiendo una total mutación decorativa respecto a las escenas precedentes. Por las explicaciones que siguen veremos que Farinelli la aplicó al pie de la letra:

e poi fa cambiar la scena nella reggia del Sole ricca, magnifica, luminosa quanto mai si voglia. Si vede messer Apollo che, sdegnato con quelle pettegole delle Muse e con gli altri Geni suoi seguaci dei quali sarà popolata la macchina, in un cortissimo recitativo ed un'aria dice loro che si meraviglia moltissimo, che, potendosi impiegare a cantar le lodi de' numi del Manzanare, vedano perdendo il tempo a rappresentare le pazzie di Rinaldo ed Armida; e ordina a tutti ed a tutte sotto pena di scomunica di andar subito seco a metter mano all'opera. I Geni e le Muse saltano per ubbidirlo dalle loro sedi sul palco, e formando un magnifico ballo, accompagnato dall'armonia d'uno strepitoso coro, danno la buona notte agli spettatori.³³

El libreto de *Armida placata* especifica que "las dos Scenas primeras son nueva invencion del famoso Don Santiago Amiconi, Primer Pintor de Camara de S.M.C., y las otras que se siguen son del tan nombrado Pintor, y Arquitecto Don Antonio Yoli, modonès". Por lo tanto la escena del cuadro madrileño de Battaglioli la concibió Amiconi († Madrid, 1752) y Joli la del de París, adaptando su vena creativa a las didascalias de Migliavacca y Metastasio, y a las sugerencias de Farinelli, porque *oltre la perfetta cognizione della musica, era anche intelligente di pittura*³⁴. Farinelli recuerda en su manuscrito que "por el año de 1754" Joli regresó definitivamente a Italia y "se llamó" -subrayamos que no dice "vino de", como minuciosamente especifica al citar la procedencia de cantantes y pintores: Amiconi, su discípulo Flipart y el propio Joli, reclamados por la Corte de Madrid- en su lugar y puesto a su compatriota Francesco Battaglioli. Con razón se extrañaba Jesús Urrea de que Battaglioli ganara de entrada el mismo sueldo que el Maestro, tanto más, añadiremos, cuanto que Farinelli aconsejaba en su manuscrito que el pintor en quien futuramente recayese la responsabilidad del Coliseo conservara las mismas obligaciones y prerrogativas que su predecesor, "separandose de la que es sueldo, ò asignacion, respecto de que este debe regularse à proporcion de la avilidad, i circunstancias del Sugeto"³⁵. Sin embargo de ser ya un pintor experto y delicado vedutista, Battaglioli no tenía al llegar a España (ni la tendrá más tarde) la sólida reputación europea de Joli, por lo que tal privilegio resulta anómalo y nos lleva a suponer que -siendo el autor indiscutible de los óleos y di-

bujos presentados- se encontraba en Madrid al menos en diciembre de 1751, cuando la *Armida* se repuso probablemente por última vez, pues no se encuentra libreto fechado ulteriormente ni más noticias de ella en la *Gaceta de Madrid*. Tal vez trabajaba ya entre los pintores "de manos" reputados que asistían a Joli y materializaban las "invenciones" del Maestro (como Bartolomé Rusca, Félix Fedele o el Pintor de Cámara Pedro Peralta realizaron decorados diseñados por Bonavía), de forma que cuando se le nombró Pintor del Real Coliseo habría dado sobradas pruebas de su arte. Además, precisaba antes Sacchi, una de las cuatro vistas de Aranjuez que poseía Farinelli, pintadas por Battaglioli, representaba *una illuminazione del giardino fatta comparire improvvisamente il giorno 30 di Maggio del 1751 festeggiandosi il nome di S. Ferdinando*, a la que alude el propio Fernando VI en carta a Isabel Farnesio:

Ayer me diò [la Reina] un chasco muy agradable, en una Fiesta Teatral muy buena [*La Festa Cinese*], y en una illuminazion del Parter de delante de este Palacio, y entrada del Jardin de la Ysla, la que estuvo muy vistosa y lucida, y todo esto me cogió de nuevo, pues lo tuvo todo dispuesto sin que yo supiese nada³⁶.

¿Quiere esto decir que una de las *vedutas* llevaba fecha de 1751 y que Battaglioli ya tenía el pie en Madrid? ¿O que en 1751 Farinelli inventó la alegre luminaria, repetida anualmente hasta la muerte de Bárbara de Braganza, que convertía el cielo de Aranjuez en una *fattizia aurora nascente*? Un óleo alusivo a este festejo, al parecer proveniente de la colección de Farinelli, se encuentra hoy en el Museo del Prado (nótese la luminosidad diurna de una escena que realmente tenía lugar al atardecer) y va firmado y datado por Battaglioli en 1756. Ignoro si la réplica existente en una colección privada madrileña (que desconozco), sin firma pero atribuida por Urrea a este pintor, podría despejar dudas, ya que parece presentar "variantes interesantes en la distribución de las figurillas y esculturas de las fuentes"³⁷. Si así es, los cambios operados en los jardines podrían ayudar a datarlas y adelantar quizá la fecha de llegada de Battaglioli a Madrid, aunque resultará difícil apreciarlos en los minúsculos detalles de la *veduta*. No habiendo aparecido hasta ahora nuevos datos de archivo sobre este pintor, la hipótesis más fácil



Battaglioli, Vista del Palacio de Aranjuez, iluminado (firmada y fechada, 1756). Museo del Prado, Madrid.



Battaglioli, *Didone abbandonata (I, esc. V)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. En restauración.

de imaginar es que, por encargo de Farinelli, Battaglioli pintara estas escenas de *Armida* siguiendo su propia idea, inspirándose en los bocetos originales o en los decorados (almacenados en las tres atarazanas del Coliseo) durante su estancia en Madrid, entre la fecha de su llegada (si fue ulterior a 1751) y 1759, año en que Farinelli regresó a Italia. Battaglioli se vio licenciado por una Real Orden de Carlos III el 5 de enero de 1760³⁸. En todo caso Farinelli conservaría un apego nostálgico por aquella *Armida* de difícil montaje, universalmente aplaudida y que le valió el día mismo del estreno el nombramiento de caballero calatravo, reservado a la nobleza:

Superò esta fiesta la expectacion de toda la Corte, y la dexò tan llena de admiracion, como empeñada en sus aplausos. Los Reyes nuestros Señores quedaron tan gustosos, y satisfechos de ella, que lo explicaron con las expresiones mas vivas de su gratitud à D. CARLOS BROSCHI FARINELLI, que corrió con este encargo; y queriendo manifestarle el digno aprecio que hacian de su persona, y distinguido merito, le honró el Rey poniendole de su mano la Cruz de Calatrava, guarnecida de ricos Brillantes [que exhibe en los retratos de Amiconi], y la Reyna con una Caja de Oro, guarnecida tambien de Diamantes, y dentro una Sortija con un Brillante de gran valor³⁹.

Idea de Joli fueron también los primitivos decorados de la *Didone abbandonata* de Metastasio⁴⁰, estrenada el 25 de septiembre de 1752, cumpleaños de Fernando VI, con música de Baldassarre Galuppi, *il Buranello*. En 1753, 1754 y 1755 se repuso 16 veces⁴¹. Drama musical inspirado en la *Eneida* de Virgilio, *il quale con un felice anacronismo* [advierte Metastasio en el argumento] *unisce il tempo della fondazione di cartagine agli errori d'Enea*; en el tercer libro de los *Fastos* de Ovidio, se advierte, en efecto, que el nómida Iarba se adueñó de Cartago tras la muerte de Dido y que la hermana de ésta, Ana (Selene en la trama lírica) se enamoró también en secreto de Eneas. Para comodidad de la representación, se fingía que Iarba "Rey de los Moros", llevado por la curiosidad de conocer a la hermosa reina, se introduce de incógnito en Cartago, como embajador de sí mismo, con el nombre de Arbace. Servían al drama "Comparsas de Guardias Rea-

les, y Pages, con Dido. Sequaces Troyanos, con Eneas. Moros de Iarba". El cuadro de Battaglioli, que se restaura actualmente en la Academia de San Fernando, corresponde a la escena V del acto I. Los decorados representaban un "Lugar magnífico destinado para las publicas audiencias con trono à un lado. Vista en perspectiva de la Ciudad de Carthago, que se està fabricando" por voluntad de Dido, viuda Siqueo, asesinado por su hermano Pigmalión, y retirada a África con muchas riquezas. Las indicaciones escénicas del libreto sirven de descriptivo fidelísimo del óleo de Battaglioli:

Iarba con el nombre de Arbace, Araspe, y los dichos [Dido y Osmida]. Mientras al son de barbaros instrumentos se ven venir de lexos Iarba, y Araspe à cavallo con sequito de Moros, y otras Naciones. Comparsas, que conducen Tygres, Leones, y traen otros dones para presentarlos à la Reyna. Dido servida por Osmida, sube al Trono, quedandose Osmida à la diestra. Dos Cartagineses sacan fuera dos almohadas para el Embaxador Africano, las que pondrán distantes, pero enfrente del trono. Iarba, y Araspe desmontando del cavallo, se paran en la entrada, y en voz baxa se dicen à parte entre ellos...

Con tocado de plumas y guardapiés ricamente bordado, aparece Dido en un trono rojo y oro, enmarcado por dosel y trofeos de armas. Sentado en unos almohadones frente a la Reina, el fingido embajador moro, cuyo caballo enjaezado caracolea en medio de la escena, le brinda los tesoros africanos con el siguiente recitado: *Queste, che miri intanto / spoglie, Gemme, Tesori, Uomini / e Fere, / che l'Africa soggetta a lui produce, / pegni di sua grandezza in don t'invia, nel dono imparà il donator qual fia*. Más de cuarenta jinetes de su guardia, con uniforme grana, turbante, airón y sable en mano, circundan esta escena de perspectiva centrada por una esbelta arcada con tarjetón, óvalos, Fa-



A. R. Mengs, Regina Mingotti, soprano napolitana: "Didone". Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.



J. Amiconi, Farinelli y sus amigos (Madrid, ca. 1749-1750), Metastasio (evocado), Amiconi, y Farinelli junto a la soprano milanesa Teresa Castellini, su gran amor: "Nitteti". National Gallery of Victoria, Melbourne.

mas y remate de balaustrada; edificios laterales en construcción; tras el arco del medio se divisa otro a lo lejos con puerta de acceso al recinto; vastos campos al fondo y murallas. A la derecha del tablado, en primer plano, una comparsa de siervos retiene atados varios tigres y leones. La *Gaceta de Madrid* se hizo amplio eco del éxito rotundo de esta ópera:

Lo esquisito, y armonioso de las Areas; la habil execucion de los Actores; el lucido desempeño de la señora Regina Mingoti [Regina Mingotti, soprano napolitana de reputación europea: Dido en esta ópera], que ha venido ultimamente de Dresde; lo estraño, y magnifico de las decoraciones; lo lucido de la Cavalleria, y Comparsas, que aparecieron en el primer Acto, y el sumptuoso adorno del Theatro, fueron partes todas tan esenciales de esta fiesta, que la hicieron en el todo magnifica, y de general aplauso. La benignidad de sus Magestades se manifestó en la satisfaccion con que la oyeron, y honraron con su Real presencia, y todo el numeroso lucido concurso aplaudiò su execucion, y magnificencia ⁴².

Por los correspondientes libretos y por el manuscrito-Farinelli sabemos que Francesco Battaglioli concibió enteramente los decorados de las óperas y serenatas: *L'Eroe Cinese* (estrenado en 1754), *Nitteti*, *La Ninfa smarrita* (1756), *Il Re Pastore*, *Adriano in Siria* (1757), y *La Forza del Genio* también titulada *Il Pastor Guerriero* (Aranjuez, 30-5-1758), última representación lírica del reinado de Fernando VI, dedicada por Farinelli a la Reina, que morirá tres meses más tarde.

Estrenada el 23 de septiembre de 1756, con motivo del 44 cumpleaños de Fernando VI, *Nitteti* se repitió varias veces durante aquel año y los dos siguientes: más de 20 reposiciones entre 1756 y 1758 ⁴³. Con libretto de Metastasio, un hermoso soneto-dedicatoria del autor *Al Cavaliere D. Carlo Broschi Farinelli* y música de Nicolò Conforto. Drama históricamente inspirado en Herodoto y Diodoro de Sicilia, llevaba el siguiente argumento: Amasis, capitán ilustre, vasallo, amigo y confidente de Aprio, rey de Egipto, es enviado para aplacar el levantamiento de las provincias sublevadas, viéndose él mismo proclamado rey de los rebeldes y de los solda-

dos que llevaba para reducirlos, admirados de su valor, justicia y prendas. Amasis rehúsa el título. Desesperado de no poder conservar por la fuerza el trono y presintiendo el final de sus días, Aprio llama en secreto a Amasis y le confirma dicha elección, encargándole buscar a su única hija, *Nitteti*, perdida en aquellos sediciosos tumultos, para que, hallándola, la dé por esposa a su hijo Samete y selle con su enlace la sucesión futura en el trono de sus propios padres. Lo jura Amasis y Aprio expira en sus brazos. Lugar de la acción: la real corte de Canopo, en las riberas del Nilo. El último cuadro de Battaglioli que presentamos, conservado en el Museo de la Ópera Garnier, corresponde a la escena VI del acto I, el día de la entrada triunfal del nuevo Soberano:

Sitio vastissimo cerca de los muros de Canopo, festivamente adornado por el triunfal ingreso, y por la coronacion del nuevo Rey. Rico, y elevado Trono à la derecha [izquierda del espectador], al piè del qual lateralmente estàn situados algunos de los Sacros Ministros, que sostienen sobre azafates de oro las Insignias Reales. Grande, y magestuoso Arco triunfal en prespectiva. Varios ordenes de Corredores al rededor poblados de Musicos, y Expectadores. Vista à lo lexos de la Armada Egypcia vencedora, ordenada. Se verá abanzar pomposamente, y passar debaxo el Arco preparado à tal fin, el nuevo Rey Vencedor [Amasis], sentado con Magestad en un Carro triunfal de Cavallos [Metastasio indica: *sopra un bianco e pomposamente guarnito Elefante*, pero Farinelli preferirá el realismo de los caballos de carne y hueso a la ilusión mecánica del elefante] y precedido de otros con trofeos militares, e Insignias Vencedoras. Sèquito de Embaxadores de las Subditas Provincias con sus respectivos Tributos. Rodeado de numerosa Tropa de Nobles Egypcios, de Esclavos Ethiopes, y otras naciones. Pajes, que llevan en las manos Quita-soles, y varios Abanicos de plumas coloradas, para mayor ostentacion, y fausto. Y finalmente seguido de las Guardias Reales, y Soldados, que llevan los despojos enemigos [en el original de Metastasio: e *seguito finalmente dalle guardie reali e dalla folla de'carri e de'cammelli carichi delle spoglie nemiche*].



Battaglioli, Nitteti (I, esc. VI). Musée de l'Opéra Garnier, París.

Mientras con el estrepito armonioso de la Música, de Timbales, de Sistros, y otros instrumentos, se adelanta AMASIS, baxa assistido de SAMETE, y AMENOFI, y sube en el trono, se canta el siguiente Coro: *Si scordi i suoi Tiranni, / sollevi in ciglio afflito, / ponga in oblio l'Egitto / gli affanni, che provò.*

Presidiendo la línea convexa de la arquería que sirve de acceso al atrio o plaza, el gran arco central se remata con tres trofeos militares dispuestos en triángulo en torno al peralte, donde destacan la corona y los escudos acolados de España y Portugal: señas de identidad particularmente frecuentes en la iconografía de este reinado (véase el retrato de Farinelli por Giaquinto), que rubrican el patronazgo de aquellos magnos festejos miniaturizados después por Battaglioli. En 1800, entre "16 sillonas doradas, con mucha talla", fabricadas para la boda de la Infanta María Antonia, y los "navios de oja de lata" que habían cruzado el mar de torno y las espumas de algodón en rama de varias óperas, el carro triunfal de Amasis, bien visible en el centro de la escena, "con su guarnicion, y quitasol de damasco carmesí con fleco de oro y forro blanco de tafetán", aún estaba aparcado en un cuarto del Coliseo del Buen Retiro, próximo a su destrucción, y "un sol estropeado con barios rayos de chrystal" que brilló en la *Armida* dormía su último ocaso "detras del Palco del Rey"⁴.

NOTAS

¹ AGP, Planos 6910. "Planta de Repartimiento" de la Corte en el Coliseo del Buen Retiro para el 14 de julio de 1760.

² M. Torrione, "El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida", *España festejante. El siglo XVIII* (Torrione ed.), Excma. Diputación de Málaga, CEDMA, 2000.

³ ASB (*Archivio di Stato*, Bolonia), Pepoli, Carteggi, n° 11 bis, *Lettere di Carlo Broschi detto Farinelli al conte Sincinio Pepoli, 1731-1749*, correspondencia autógrafa e inédita. Carta del 14-11-1739 desde el Buen Retiro sobre el estreno de *Farnace*, ópera cantada con motivo de las bodas del Infante Don Felipe con Luisa Isabel, hija de Luis XV.

⁴ AGP, Buen Retiro, C° 11761/71. Informe de Felipe Fontana, Conserje del Coliseo, a Carlos IV, sobre el deplorable estado en que se encuentra el edificio y lo que urge reparar: Madrid 28-9-1792.

⁵ Habilitadas por el arquitecto Francisco Eugenio de Moradillo se utilizaron en *Angelica e Medoro*, *Polifemo*, *Il Vello d'Oro* y *Armida placata*. AGP, Exp. personal, C° 9005/29.

⁶ El 1° de diciembre de 1759 presentó recibo en Zaragoza de 56.250 reales de vellón, por sus mesadas de julio a noviembre, que la Tesorería de Don Manuel de Horcasitas le abonó el 4 de ese mes, último pago percibido en España. AGS, DGT, Inv. 25, leg. 7, Músicos de Cámara y Capilla.

⁷ A. Ponz, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Aguilar, 1947, t. VI, p. 557.

⁸ AGP, Real Casa, Inventarios, leg. 775.

⁹ BPR, ms. II/1412. Facsímil (con prólogos de A. Bonet Correa y A. Gallego), *Fiestas Reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1992.

¹⁰ G. Sacchi, *Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, Vinegia, Stamperia Coleti, 1784, p. 25.

¹¹ AHN, Estado, leg. 2577, "Correspondencia de la Sra. Infanta D^a M^a Antonia con la Reyna su Madre", carta del 7-1-1749 desde el Buen Retiro.

¹² *Attilio Regolo*, por ejemplo, escrita para el Emperador Carlos VI (el Archiduque), no llegó a estrenarse en 1740 habiendo fallecido éste. Metastasio la consideraba como su mejor obra y la envía a Farinelli en mayo de 1750, reconociendo *che non è a proposito per il gusto di costì, secondo le vostre istruzioni, perché è povera d'amori ed apparenze*. B. Brunelli (ed.), *Tutte le Opere di Pietro Metastasio*, Verona, A. Mondadori, 1951, vol. III (*Lettere*), p. 522.

¹⁵ AGP, Buen Retiro, C^a 11745/20.

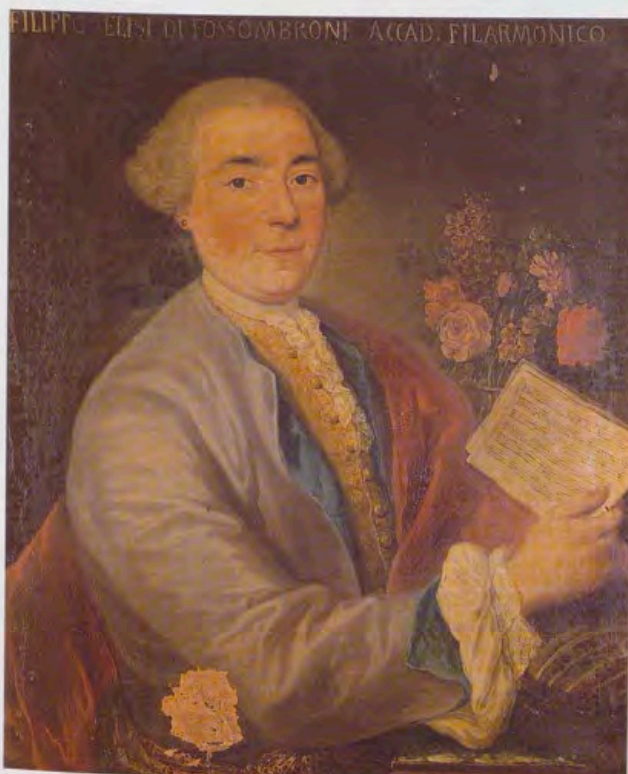
¹⁴ E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917, p. 128.

¹⁵ Farinelli, *Descripcion del estado actual del Real Theatro...*, Libro I, introducción.

¹⁶ J. Urrea Fernández, *Pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, p. 87. F. Benito Domenech, "Piazza della Loggia en Brescia", en *Pintura europea en colecciones valencianas*, catálogo de la expo. 26 de mayo / 29 de agosto 1999, Valencia, Museo de Bellas Artes, p. 126.

¹⁷ También lo fueron *Alessandro nell'Indie*, *Adriano in Siria* y *Semiramide riconosciuta*.

¹⁸ Agradezco la amable atención que me ha prestado D. Antonio Bonet Correa, Director del Museo, accediendo a mi petición.



S. Ceccarini, Filippo Elisi, castrato-soprano: "Samete" (Nitteti). Civico Museo Bibliografico Musicale, Bolonia.

¹⁹ ASB, *Notarile Lorenzo Gambarini: Testamento di mè D. Carlo Broschi detto Farinelli...*, 20 Febraio 1782. Publicado, junto con el inventario legal de la música, por S. Cappelletto, *La voce perduta*, Torino, EDT, 1995, apéndice: *Descrizione della Musica*, p. 220.

²⁰ *Mi risolvetti scrivere in Inghilterra al signor Antonio Iolli famoso nel suo mestiere e pratica nel teatro, e già sta qui dipingendo nel Real Teatro con soddisfazione*. ASB, *Lettere di Carlo Broschi...*, carta del 26-7-1749. Joli trabajaba en Londres para el King's Theater, Haymarket, desde 1744.

²¹ S. Cappelletto, 1995, p. 198, apéndice testamentario [cit. n. 19].

²² Teniers, Wouwerman, De Vos, Velázquez, Murillo, Ribera, Ximénez, Spagnoletto, Solimena, Luca Giordano, Mattia Preti, Rosalba Carriera, Giaquinto, Amigoni, Flipart... No poseía, en cambio, ninguna obra de Joli, F. Boris y G. Cammarota, "La collezione di Carlo Broschi, detto Farinelli", *Accademia Clementina, Atti e Memorie*, Nuova Serie n° 27, Nuova Alfa Editoriale, Bolonia 1990, pp. 185-257.

²⁵ *Ibid.*, p. 215.

²⁴ G. Sacchi, 1784, pp. 22-24 [cit. n. 10]. Sacchi era socio del prestigioso Instituto de Bolonia, de la Real Academia de Mantova y profesor de Elocuencia en el Colegio de Nobles de Milán.

²⁵ M. Torrión (ed.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, CRIC & Ophrys, Paris, 1998, pp. 265, 268, 276.

²⁶ Libreto, BN, T-25797. Farinelli recibió el texto de *Armida* a finales de 1748. Metastasio le envió la "Licencia" al año siguiente. Sobre esta ópera véase B. Brunelli, 1951, vol. III, [cit. n. 12], cartas de Metastasio a Farinelli desde Viena: 7-12-1748 (pp. 561-562), 8-5-1749 (pp. 577-579), 28-5-1749 (p. 593) y 12-11-1749 (pp. 437-438 y 445-446, texto de la *Licenza: Reggia del Sole. Apollo e le Muse*).

²⁷ J. de La Gorce, *Féerie d'Opera. Décors, machines et costumes en France (1645-1765)*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997, p. 31 (nótese la similitud con el decorado de jardín para *Cadmus et Hermione*, acto I).

²⁸ M. Torrión, 1998, pp. 265-266 [cit. n. 25].

²⁹ Libreto, BN, T-25650 y T-11607.

³⁰ J. Urrea, *Pintura italiana...*, p. 56, n. 2: "Existe una biografía de Farinelli que no hemos podido consultar..., en donde sabemos que se recogen interesantes aspectos de su biografía española".

³¹ M. Torrión, 1998, p. 266 [cit. n. 25].

³² AGP, S. Ildefonso, C^a 15585 y AGP, Exp. personal 11747/1.

³³ B. Brunelli, 1951, vol. III, pp. 577-578 [cit. n. 12].

³⁴ G. Sacchi, 1784, p. 21 [cit. n. 10].

³⁵ Farinelli, *Descripcion del estado actual del Real Theatro...*, Libro I, cap. "Pintor".

³⁶ AHN, Estado, leg. 2507, doc. 77 (Aranjuez, 31-5-1751).

³⁷ J. Urrea, "El Madrid de los chisperos. Siglo XVIII", *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*, catálogo de la Exposición. Octubre 1992 / enero 1995. Museo Municipal de Madrid, p. 102.

³⁸ J. Urrea, 1977, p. 88 [cit. n. 16].

³⁹ M. Torrión, 1998, p. 266 [cit. n. 25].

⁴⁰ Libreto, BN, R-24295 y T-4785 / T-24147. Otro ejemplar en BHM, MA-510.

⁴¹ M. Torrión, 1998, "Índice de obras teatrales", p. 395 [cit. n. 25].

⁴² *Ibid.*, p. 286.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 395.

⁴⁴ AGP, Real Casa, Inventarios, leg. 775.

Pintores de Cámara de Carlos III en la Catedral de Toledo: Maella y Bayeu al servicio del Cardenal Lorenzana

Por José Manuel de la Mano

En el transcurso de las últimas décadas del siglo XVIII en la Catedral de Toledo se materializa una de las más intensas campañas decorativas jamás acometida en nuestro país. Su principal promotor será el Arzobispo Cardenal Primado Francisco Antonio Lorenzana, figura clave de la centuria ilustrada, y a la que todavía no se le ha procurado la debida atención. Las creaciones de Mariano Salvador de Maella o Francisco Bayeu con destino a este relevante Templo ostentan una posición de enorme importancia tanto en el panorama dieciochesco como en sus propias carreras profesionales. La trascendental documentación inédita exhumada del Archivo Diocesano nos perfila con mayor nitidez la gestación y desarrollo de unas comisiones hasta el momento bastante anónimas ¹.

El 27 de abril de 1775 Lorenzana escribía desde Toledo al Marqués de Grimaldi:

Estoi en animo de hacer q.^a se pinte nuebam.^e el Claustro de esta mi S.^{ta} Igl.^a Primada, que se halla indecente con transcurso de tantos años, y por varias obras que se han hecho en él; y para q.^a salga correspond.^e á la magnificencia y gusto de la Igl.^a he pensado valerme de los Pintores de la R.^{ta} Academia de las tres nobles Artes, y suplico á V.E. q.^a como su Protector se sirva dar Liz.^a [tachado a d.^{no} Ant.^o Gonz.^z y Velazquez] á D.^{no} Fran.^{co} Bayeu, y a d.^{no} Mariano Maella, para q.^a vengan á hacer esta obra, pues con noticia y permiso de V.E. procederé a disponer con ellos lo conven.^{te} en el asunto ².

La contestación del Ministro llegaba a los escasos días: He hecho presente al rey la Carta de V.E. de 28 del pasado, y á S.M. la ha parecido mui acertado el pensamiento de que se vuelva á pintar el Claustro de esa Santa Iglesia Primada, eligiendo para ello manos tan hábiles como las de D.^{no} Francisco Bayeu y D.^{no} Mariano Maella. Actualmente se hallan estos dos Profesores trabajando en obras que ya tienen empezadas, y en q.^a es preciso se ocupen sin in-

termision hasta concluiras, regulándose no podrán terminarlas hasta fin del presente año. Por esto no ha mandado el Rey N.S. se les dé desde luego el correspond.^e permiso para que emprendan la pintura de los Claustros de esa S.^{ta} Iglesia; pero ha venido en que se les comunique para luego que hayan acabado los encargos con que ya se hallan ³.

El poderoso Prelado, antes de requerir la citada merced de Carlos III, ya había indagado el 18 de febrero la identidad de los pintores en nómina del Monarca por orden de antigüedad ⁴. Lorenzana acababa de acceder en 1772 a la silla del arzobispado hispano más influyente y su proximidad al Soberano sin duda le espoleó a pretender la consecución del mejor equipo artístico para su ambicioso propósito. El 26 de diciembre de 1775 el propio Cardenal trasladaba al deán Aurelio Benito su programa de actuación, que no se limitaba a una zona concreta sino que en realidad aspiraba a una intervención mucho más global ⁵. El 15 de septiembre de 1775 ya estaban acondicionados ocho de los vanos del Claustro a la espera sin duda de la llegada de los discípulos de Mengs ⁶. Ventura Rodríguez será el arquitecto comisionado no sólo para idear los proyectos sino también para la supervisión de gran parte de las obras. Esta auténtica fiscalización de la reforma se extiende a los más insignificantes detalles, llegando incluso a concebir para el Claustro los diseños de todas y cada una de las molduras que enmarcaban las escenas al fresco ⁷. Su meticulosa actuación nos brinda un inmejorable repertorio de motivos ornamentales plas-

Francisco Bayeu, Predicación de San Eugenio (boceto), Museo Catedralicio de Toledo. Foto: Eurofoto.



mado a través de los diferentes marcos. Además el boceto de la predicación de san Eugenio⁸ custodiado en el museo catedralicio permite plantear la hipótesis de que Ventura Rodríguez fuera a reemplazar ciertas portadas primitivas de dicho Claustro por otras de espíritu más clásico⁹.

A pesar de la incondicional protección regia, el primordial obstáculo contra el que había que luchar era la profusión de compromisos ya adquiridos por ambos artistas. Francisco Bayeu estaba desbordado por sus encargos en los Palacios de El Pardo y Madrid, pero además estaba siendo requerido para la ornamentación de la Basílica del Pilar en Zaragoza. Mientras que su émulo fue el primero que logró responder a los incesantes llamamientos toledanos, ya que el 15 de octubre de 1775 Eugenio López Durango anunciaba a Francisco Pérez Sedano:

...D.^o Mariano Maella empezó a Pintar el lunes de esta semana pasada continuando en ello sin perdida de tpo¹⁰.

Aunque transcurridos algunos días le hacía asimismo partícipe de ciertas objeciones del valenciano:

...D.^o Mariano Maella continua en su claro pero ha dicho q.^o respecto del tiempo frio y estar quasi al descubierto haze juicio de no poder pintar mas tpo q.^o hasta mediado del mes q.^o viene en cuio tpo no puede rematar el claro comenzado: teniendo hecho en el hasta oy los zerrajes y como hasta la mitad del claro, sin aver tocado a las figuras, q.^o componen al asunto de dho claro¹¹.

A esta contrariedad se le encontró solución de inmediato al mes siguiente pues

respecto q.^o por tpo. no puede D.^o Mariano Maella continuar con la pintura del claustro se le esta previniendo el andamio en el Ochabo, q.^o como sitio mas recojido dize podra ocupar el tpo. q.^o en el claustro no le es fasil emplear. Cuio andamio se pone de forma q.^o de ninguna suerte sea en perjuicio de la obra, en orden de que se ba a pintar dha boveda se haze preciso el aver de emplomar todo lo exterior de dha boveda pues de otra suerte no se conseguiria el fin a q.^o permanezca dha pintura¹².

Hasta el momento no se guardaba constancia de que la tarea de ornamentación al fresco del Ochavo de la Capilla del Sagrario fuera paralela a la del Claustro. Al contrario de lo que se ha venido señalando este mandato no fue ni mucho menos como resarcimiento por la suspensión de la realización de las escenas de Santa Leocadia asignadas a Maella, ya que ambas comisiones nacen de manera concurrente. El 23 de noviembre de 1775 el obrero mayor le participaba al Arzobispo de Toledo el estado del montaje de los andamios y que

está ya convenido d.^o Mariano Maella en mantenerse aquí, y en pintar la bobeda del Ochavo con arreglo en todo a las intenciones de V.E. aviendo de seguir el mismo asunto q.^o ella tiene en el día, y proporcionarle según su idea para que no obstante la elevacion de la bobeda tenga una hermosa y correspondiente vista. Ho me dio lugar à estrecharle sobre ajuste, porque con solo averle dicho que V.E. no quería fuesse esta Pintura tan exquisita como la del Claustro à causa de la altura del sitio que no permitía se descubriesen tanto los primores del Arte, me respondió q.^o siempre lo haria bien según su modo, y que aun avía pensado en obsequio y por devocion à Nuestra



Francisco Bayeu, Predicación de San Eugenio, Fresco del Claustro de la Catedral de Toledo. Foto: Eurofoto.

Señora del Sagrario no llevar mas intereses q.^o la mitad de lo que el creeria mereciese su trabajo¹³.

Al tiempo que el pintor compone sus bocetos, el Cabildo procede al traslado de las reliquias allí custodiadas con el fin de que no se produjera ningun deterioro en el devenir de las obras¹⁴.

Es este estado de cosas se suscita un curioso incidente de singular interés. Al llegar a Madrid Francisco Bayeu procedente de Zaragoza se tropieza con el panorama de que Maella le ha desbancado por completo en la contienda artística entablada por la decoración de este templo. El irritado pintor hace valer de inmediato ante Lorenzana sus superiores aptitudes a través de Ventura Rodríguez:

Mui Señor mio. El Pintor D.^o Fran.^{co} Bayeu ha concebido que V.E. considera su Habilidad en igual grado de estimac.^{on} que la de D.^o Mariano Maella, de que se siente agraviado: Quiere que V.E. le haga la justicia de estimarle en el grado que merece, y es el motivo de no haberse determinado à emprender la parte de obra que V.E. le há señalado en el claustro de esa S.^{ta} Iglesia Primada.

No le engaña el amor propio a Bayeu pues se ha distinguido siempre de Maella como lo acreditan sus obras, y por ésta razon le distingue el Rey; y de que V.E. lo practique del mismo modo no tiene que darse por ofendido Maella.

He juzgado de mi obligacion manifestar à V.E. (ayudado del concepto de Mengs) que há diferencia en el merito de éstos dos Profesores, para que entendido de ello V.E. se sirva usar de la noticia¹⁵

Esta misiva se erige en una inmejorable crónica no sólo de la soterrada hostilidad profesional entablada



Mariano Salvador de Maella, Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso (boceto), Museo Cerralbo, Madrid.

entre ambos artistas sino también de la indudable predilección hacia el aragonés mostrada por su maestro Anton Rafael Mengs. Nos acuden de inmediato a la memoria otros famosos enfrentamientos mantenidos con anterioridad en la Academia de San Fernando con Antonio González Velázquez o los que habían de acontecer con su cuñado Francisco de Goya. Este desconocido episodio constituye un nuevo reforzamiento al retrato de un personaje orgulloso de su más que demostrado potencial creador. A pesar de su pupilaje el mentor bohemio con esta intervención ratifica su desaprobación a ciertos postulados tardobarrocos del estilo de Maella, herencia de su estancia en Italia y del contacto con sus contemporáneos romanos. No obstante las suspicacias del herido aragonés pronto son allanadas al responder también al emplazamiento de su protector en las escalonadas campañas de 1776, 1777, 1779, 1783¹⁶, 1784¹⁷ y 1787¹⁸.

Ya hemos desentrañado con anterioridad el intrincado proceso de aceptación por parte de Carlos III de las composiciones de estos Pintores de Cámara¹⁹, pero el hallazgo de estos nuevos manuscritos inéditos nos brinda además la posibilidad de analizar el de la selección de la velada iconografía destinada a estos ciclos de frescos de las postreras décadas dieciochescas. Lorenzana proyectaba figurar en su Claustro los 18 Concilios toledanos previos a la invasión árabe, pero los propios pintores le persuaden para modificarlos por otros en "q. acrediten su habilidad"²⁰. Esta primicia ratifica una mayor implicación del artista en la elección de los asuntos de la hasta ahora imaginada y

otorga un imprevisto papel a las cuestiones de índole artística. La concienzuda búsqueda entre las fuentes, el interés por la plasmación de los sentimientos y la minuciosa recopilación de todos y cada uno de los detalles que iban a configurar la escena viene asimismo refrendada por un trascendental escrito autógrafa de Bayeu sobre la narración de la "Exhortación de San Eulogio"²¹.

Por fortuna la maniobra de Bayeu no despojó a su contrincante valenciano de ninguna de sus comisiones en la Catedral. Durante la jornada inaugural de 1775 en Toledo, Maella se entregó por completo a la configuración ornamental del Claustro, al estar todavía ultimándose el andamiaje del Ochavo. El 24 de diciembre de ese año Roque Martín Merino indicaba a Lorenzana:

El Pintor d.^o Mariano Maella, que ya se avrá presentado a V.E. no piensa en bolber asta despues de Reyes, y despues de muchas conversaciones q.^e he estado con el sobre el quando podria dar acabada la Pintura del quadro del Claustro q.^e tiene comenzada, y q.^e tiempo gastará en la de la bobeda del ochavo, estoy persuadido que ni uno ni otro dara concluido para el tiempo de la buelta de la Caceria de Cuerva, y q.^e lo del Ochavo durara aun todo el invierno de otro año, aviendo de emplear como es razon todo el buen tiempo para el Claustro. Puede ser q.^e si V.E. le estrecha se sujete algo mas a dar concluido en tiempo lo del Claro del Claustro, y por aca nada positivo he podido sacarle, aunq.^e por todos caminos le he tentado²².

En efecto el 4 de enero de 1776 se advertía a Pérez Sedano que "el andamio p.^o pintar la bobeda del ochavo esta concluido y puede D.^o Mariano Maella luego q.^e benga el empezar su obra²³.

Las labores al fresco en la bóveda del Ochavo se prolongarían bastante más tiempo del previsto, pues hasta el 19 de noviembre de 1778 no se anunciaba a Lorenzana: "...Desde q.^e acabó Maella la Pintura del Ochavo, se está trabajando en limpiar los marmoles y se pondran luego los bronces, q.^e espero esté todo corriente para el día de las S.^{tas} Reliquias"²⁴. El 7 de abril de 1779 se gratificaba al valenciano con 75.000 reales

hav.^{do} tenido presente el coste que tubo y se pagò por la q.^e hicier.^o los Pintores de Camara Ricci, y Carreño de dho Ochavo, y Capilla del Sag.^{do} esta en el año de 1614 y aquella en el 1671 como consta en los libros de los respectiv.^o dhos años, y de la lib.^o

El 28 de junio de 1776 Eugenio López Durango comunicaba a Lorenzana el desolador aspecto de los retablos de la Capilla de Reyes Nuevos:

se hallan en dha Cap.^a quatro Altares, colocados delante de los Machones, q.^e forman los Arcos torales de la Boveda Pral; la salida de dhos machones, o proyecto, fuera de la pared, es de tres Pies, y la de los retablos de siete Pies oponiendose la maior salida, de dhos retablos, a la visual de la Parte Pral. q.^e es el Presviterio viendose la maior Parte de los mencionados Retablos, por el reverso cosa que quita todo el Luzim.^{to} a la capilla, estos retablos son hechos de malgusto, sofocados de talla contra el orden de la buena Arquitectura, que quiere estar, esbelta, y sin semejantes adornos acudiendose a su mal gusto, el estorvo, que causan la Cap.^a es la cosa maior deforme que se puede mirar [tachado]; tienen por asuntos las pinturas de dhos retablos, el Nazimiento, la Adoraz.^{on} de los s.^{tos} Reyes, s.^o Fernando, y s.^o Hermenegildo; las dos primeras de es-



Mariano Salvador de Maella, Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso, tomo III, dibujo 171. Real Biblioteca, Madrid.



Mariano Salvador de Maella, Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso, tomo III, dibujo 058. Real Biblioteca, Madrid.

tar se hallan tan deterioradas, y saltadas, que con mucho trabajo se distingue lo que son y no hallo remedio alg.^o p.^a su composizion o enmienda. Otro retablo se halla, à los Pies de dha Capilla, tan ridiculo, y de mal gusto, que causa Irrision a quantos le ven; en el esta colocada una Imagen de Santiago, de talla tambien de poco gusto, pero lo que ay mas, que admirar en el menzionado retablo es que su segundo cuerpo quita en gran parte la Luz de una Ventana, por estar mas alto de lo que es regular²⁵.

También el Arzobispo de Toledo ansiaba su remodelación, ya que de manera simultánea había gestionado la autorización para esta intervención a través del Marqués de Llanos:

...Enterada la Camara de la representacion que hizo la R.^l Capilla de Señores Reyes nuevos de esa Ciudad, pidiendo permiso para renovar, a costa de su fabrica, los seis Altares que tiene, las Pinturas colocadas en ellos, y la silleria: Ha acordado que V.E. informe la necesidad, y calidad de los reparos de los Altares de la Capilla; expresando al mismo tiempo si es necesario hacer Retablos nuevos; y en este caso si podran ser de Piedra, ó Estuco; el coste a que podra ascender todo, y los fondos con que al presente se halla la fabrica de la Capilla para pagarlo²⁶.

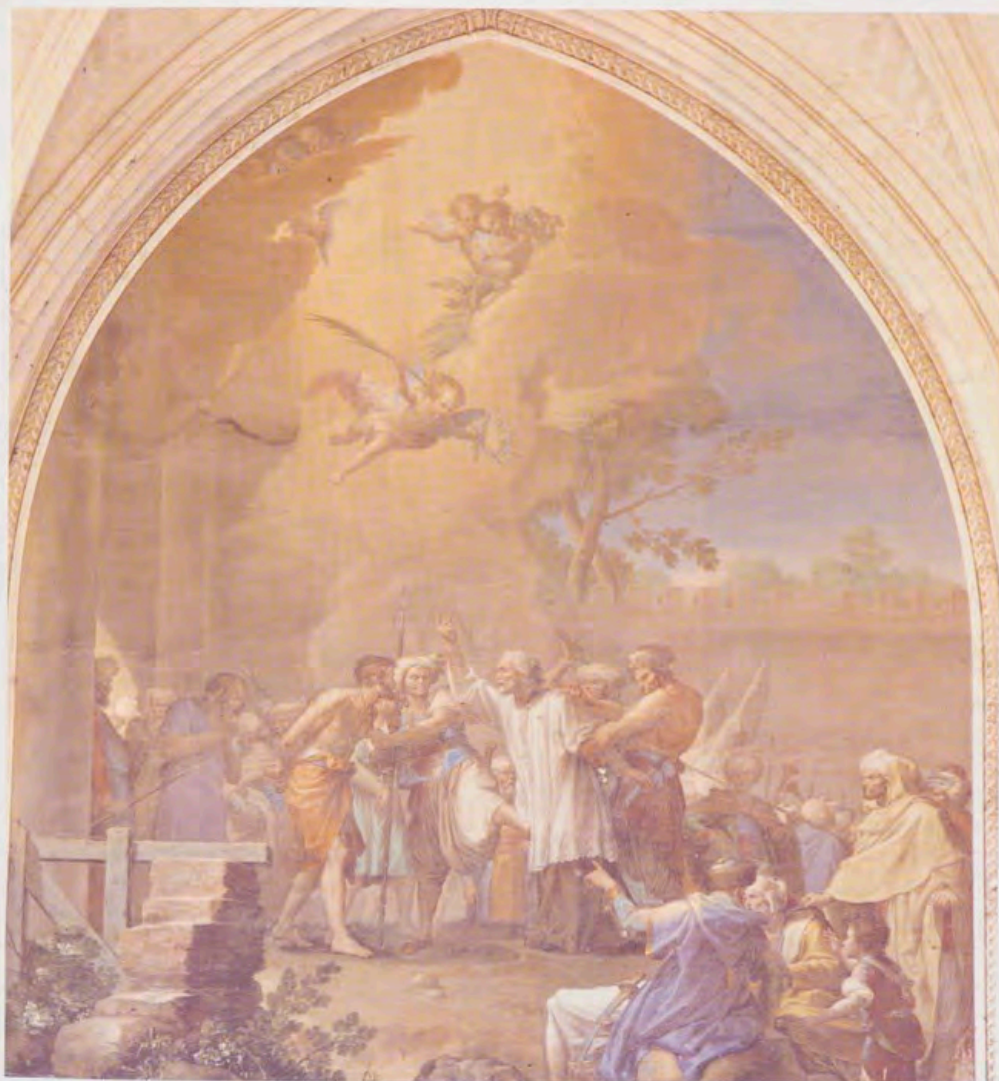
Ventura Rodríguez fue de nuevo comisionado para la realización de los diseños para dichos tabernáculos, aunque resultado directo del respeto a la tradición con el que siempre se procedió es el hecho de decidir que en las renovadas imágenes no se trastocaran las advocaciones anteriores. El 21 de septiembre de 1777 los canónigos de Reyes Nuevos indicaban a Lorenzana la conclusión de los altares y además que

las Pinturas que corren a cargo de d.^o Mariano Maella comenzadas à trabajar, aunque las de d.^o Fran.^o Balleu iran mas despacio deseando nosotros el que quanto antes nos podamos colocar en nuestra propia capilla, y no pasar tanta Yncomodidad en la que oy nos hallamos²⁷.

El 26 de noviembre de 1778 el Doctor Diego Cid Dávila prevenía a Lorenzana:

como habiendose retirado de esta ciudad d.^o Mariano Maella dejó, reserbadas en mi poder (con acuerdo de la R.^l Capilla de señores Reies Nuevos) las tres Pinturas que estuvieron a su cargo, y que se han de colocar en tres de los altares nuebamente erigidos, y en atencion de que las obras de los Pintores de esta naturaleza no estan sujetos a tasaciones de otros en quanto a su valor y precio, se le dio por mi mano por via de gratificacion 150 doblones, de lo que se manifestó muy reconocido, y agradecido à la expresion de la R.^l Capilla. En esta Ynteligencia me parecio ser combeniente se hallase d.^o Fran.^o Bayeu noticioso de lo practicado con Maella, para que enterado de la estimazion y aprecio que se habia hecho de su trabajo pudiese el expresado Bayeu prinzipiar el suio con la mira de que estuviesen finalizados del todo los Cinco Altares de la R.^l Capilla a tiempo de que el Rey viniese a la Jornada de Cuerba: Por esta razon le escribí, y me da la respuesta adjunta que paso a manos de V. Ex.^a para que enterado de su contenido, tome el medio que tubiere por mas oportuno para que Bayeu abrevie lo posible las dos Pinturas de que se hizo cargo por la authoridad, y mediacion de V. Ex.^a²⁸.

Esta noticia de que Francisco Bayeu compartiera en los albores de la remodelación de la Capilla de Reyes



Francisco Bayeu,
Exhortación de
San Eulogio,
Fresco del Claustro de
la Catedral de Toledo.
Foto: Eurofoto.

Nuevos su encargo con el valenciano permanecía hasta el momento oculta. Los canónigos, ante la aparente dejadez del aragonés, alientan a Lorenzana para trasladar a Maella la ejecución de los lienzos restantes. No obstante, el Cardenal, consciente de las advertencias de su arquitecto, el primero de diciembre les replica "q.^o no hicieron bien en hacer la propuesta q.^o menciona al Pintor Bayeu y q.^o S.E.^a se encarga de inclinarse a cumplir lo prometido pintando los dos quadros"²⁹. Finalmente las innumerables ocupaciones del pintor forzarán al prelado a transigir en lo sugerido por sus canónigos.

Durante la década de 1780 la Catedral de Toledo se configura en un auténtico hervidero de oportunidades profesionales para artistas. Uno de los espacios en los que se está interviniendo es la Capilla de San Pedro, para donde Bayeu concebiría un vasto lienzo. A través de un par de cartas de Eugenio López Durango dirigidas a Alfonso Aguado Jarava se precisa que el 29 de agosto de 1784 la traza de su altar mayor estaba ya ultimada, y que el 31 de julio del posterior año llegan a aquella ciudad los modelos para los ángeles y el remate del marco de la pintura³⁰. Sobre estas fechas otra de las capillas que también se estaba remodelando es la de Santa Lucía, donde Agustín Navarro estaba comisionado para la consecución de la imagen de su titular. El 20 de agosto de 1786 se prevenía:

...Con el motibo de haber escrito a D.^o Agustín Navarro Pintor à quien esta encargada la egecucion de la Pintura de Santa Lucia, para la Capilla de esta s.^{ta} Iglesia, à fin de que me embie las medidas de su alto y ancho, por estar entre manos las piezas del marco, y no querere me suceda lo que con la Pintura de s.^o Bartholome, que ha pintado D.^o Mariano Maella, por haber venido mas ancha, que las medidas que le remiti, y por no reducirla pues fuera lastima suprimirla de dho ancho, estando ya el marco concluido, es forzoso hecharle piezas nuevas à este para no quitar à la Pintura su total lucimiento, motibo porque no puede estar colocada para su dia propio de San Bartholome, y teniendo aquí la total medida de Santa Lucia, esta en tiempo el marco de poder arreglar sus largueros, o peinazos (aunque en algo se haya excedido a dha Pintura) no habiendo tenido resp.^{ta} de dho Pintor, tal vez por no haber recibido la mia, suplico a Vm se sirva enviarle un recado, para que me emvie dhas medidas, por no poder pasar adelante con el referido marco³¹.

En efecto, Maella en 1784 había sido requerido para el bosquejo de un San Bartolomé, ya que el 19 de diciembre el obrero mayor advertía a Lorenzana que

la pintura de S.^o Bartolome ha de tener siete pies de alto, y quatro y medio de ancho, según me ha informado el aparejador German, que llevo à esta en la tarde del Jueves proximo pasado³².

El 13 de agosto de 1786 este lienzo estaba ya finalizado y se preparaba su envío a Toledo y "...en este mismo correo, remite letra de los quatro mil y ochocientos r.º v.º à l dho d.º Mariano, para que el Thesoro q.º esta obra y Fab.º tiene en esa los satisfaga" 33. Algunos días más adelante Andrés Ceballos notificaba:

He recibido un cajón con la pintura de s.º Bartholomé, q.º nada hà desmerecido en el camino: es cosa buena, y se colocará en su marco de marmol, que está ya echo, con la brevedad posible 34.

A pesar de todos los preparativos previos, la colocación definitiva del cuadro sufrió algun retraso por un problema en las dimensiones de su enmarcaje de mármoles

... en cuanto à los marcos que se están disponiendo para la Pintura de Santa Lucía, y San Bartolome, podran estar concluidos; el de Santa Lucía en toda la semana proxima; y el de San Bartolome, por haber tenido que mudar alguna cosa en él, respecto de haber venido la Pintura algo mas ancha, estará concluido, y colocado en el día 20 de el corriente mes; para cuja colocacion me parece no ser preciso venga el pintor, salbo el parecer y gusto de Vm. 35.

El conjunto de los lienzos y ciclos de frescos referenciados a lo largo de estas páginas habían de configurarse en obras capitales para la historia de la pintura española del siglo XVIII. Durante estas décadas en la Catedral Primada se facilita una nueva configuración a espacios tan significativos como su Claustro gótico o los frescos de Carreño y Rizi. No obstante, en estas intervenciones siempre preside un más que perceptible interés de sus promotores por compatibilizar tradición y modernidad. En muchas ocasiones estas composiciones constituyen un auténtico mundo codificado que resulta muy difícil de desentrañar si no es a través de la localización de este tipo de documentación. Los pinceles de Maella y Bayeu estuvieron al servicio del Cardenal Lorenzana por espacio de varias décadas, de ahí que las creaciones plasmadas en Toledo se transformen en un inmejorable reportaje de la evolución de sus estilos, esencial para su estudio.

APÉNDICE

Documento 1.

Muy s.º mío y Am.º Es preciso que trabajemos todo lo posible para q.º no se baia deformando esa hermosa casa de Dios, antes bien se ponga con el mismo primor, que la dejaron mis dignisimos antecedentes, y espero lograrlo si Dios por su misericordia me diese vida: y tocando por partes los asuntos, el primero q.º comunique a mi Cav.º es el siguiente=

El hacer un carro magnifico, y seguro para sacar la Custodia del Ss.º en el día del Corpus, y libertarnos de la dura necesidad de los tunantes, y para esto he tratado con un sugeto inteligente y mui ingenioso ia probado en esa mi S.º Ig.º y me ha puesto un modelo, q.º he mandado le llebe el mismo, y lo explique a Vs. para demostrar que no hay faliencia en la obra del carro, ni en su facil manejo.

Ya ve Vs. que una fabrica tan basta y hermosa como la de la Ig.º esta deslucida, y ennegrecida con el humo, achones, y poco cuidado de los peones, y es preciso limpiarla por dentro enluciendo las bobedas, y raspando la Piedra, o dandola el betun del color de esta en la



Mariano Salvador de Maella, Boceto para el Ochavo de la Capilla del Sagrario (dibujo), Real Biblioteca, Madrid.

parte en q.º tiene bugeros de los clavos, o manchas, q.º la afean; tambien son mui feos los Acheros de hierro, q.º estan clavados en las columnas para los días en que se ilumina, y es razon ponerlos de bronce de mejor hechura, y algunas más para que quede mejor iluminada; para todo esto es necesario, recorrer todas las Naves subcesivam.º y para q.º no se embarace en las Capillas el cumplim.º de misas, o festividades, mando al s.º obrero, q.º cuide de que se avise a Vs. del sitio por donde ande la obra para q.º nada se impida lo logrado.

En el claustro es preciso el pintarle de nuevo, pues como ve Vs. toda la Pintura antigua está descostrada, y ahora se pondría con toda firmeza, y para que sea obra digna de los Siglos venideros, he pedido a S.M. su r.º permiso para que baian a pintarle a el fresco dos Pintores, que son de lo más diestros y singulares en este arte, y han pintado en los Palacios R.º y actualm.º están trabajando, pero SM ha manifestado mucho agrado en que pasen a Toledo, y en estando oy despues de acabado el Claustro, renobaran la pintura de la Capilla de Nra S.º del Sagrario, y la del Relicario, como tambien acabaran de adornar la Sacristía, q.º esta hermosa por arriba, e imperfecta desde la cornisa abajo.

Por fuera de la Iglesia, se ira reparando la fabrica del mismo orden Gotico, que esta, pues yo me contentaré con reparar y componer el edificio, y sus fachadas sin alterar su arquitectura, y aunque al principio pensé en una fachada a lo romano, por que los inteligentes la ponderaban sobre manera, despues he juzgado por mas acertado que no se haga, pues se ha reflexionado, que acaso quitaria algunas luces a la Iglesia, y tambien a la subida de la torre, y a la Capilla mozarabe.

Unicam.º deseo el acierto, y en esta seguridad espero q.º Vs. me ayudará en formar los asuntos q.º se han de pintar en el Claustro, para lo que hable con los Pintores sobre mi idea de q.º se figurasen los 18 Concilios toledanos antes de la invasion de los moros Según el Borrador q.º embiaré a Vs. más dicen q.º esto corresponde mejor para las lunetas, q.º están debajo de las bobedas, y q.º para los lienzos vendria elegir asuntos en q.º acrediten su habilidad.

Estos asuntos podrian ser, en un lienzo los principales subcesos de s.º Eugenio primero, en otro los de s.º Leocadia, quando se levantó del Sepulcro para alabar a S.º Ildefonso, y tambien su fallecim.º en la Carcel; en otro lienzo se puede poner algun otro asunto de los tapices del s.º Cardenal Portocarrero, q.º es la misma idea de los lienzos del Hospital de s.º Cruz y en el quarto, por caber poco, se renobará la idea de la extincion de las Comunidades que está alli figurada. Finalm.º alla iran los Pintores a ver el Claustro, y tiene Vs. tpo. para elegir de estos asuntos los q.º mejor le parezcan.

Me repito a la dispo.º de Vs. y pido. Madrid 26 de Diz.º de 1775.

Blm de vs. su mas ap.º serv.º y Am.º = Fran.º Arzobp. de Toledo = s.º d.º Aurelio Beneito.

(ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana. Legajo Catedral, 1772-1800).



Mariano Salvador de Maella, La Adoración de los Magos, Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo. Foto: Eurofoto.



Mariano Salvador de Maella, La Adoración de los Magos (boceto). Colección particular, Madrid.

Documento 2.

Exmo. Señor

Muy S.º Mio: Desocupado de algunos encargos para el servicio del Rey me he puesto à trabajar en los pensamientos de los tres quadros q.º me faltan en el Claustro de esa S.º Yglesia, y tengo ya el de S.º Heladio, dando limosna à los Pobres ynpedidos, y boy ahora à ynventar el de S.º Euliojio electo Arzobispo de Toledo, q.º según me mando S.E. se ha de representar exortando à los Santos Martires de Cordoba de uno y otro sexo, à q.º parecieran con constancia el martirio; y aunq.º es buen assumpto, tengo dificultad en el modo de demostrarlo, para acertar con el gusto de S.E. porq.º aviendo leido la vida del S.º hallo Barios pasajes y quisiera poner en obra el q.º de mas motibo para hacer un buen quadro, y por lo q.º suplico à S. E. su dictamen pues mi principal objeto, es dar en todo lo q.º me sea posible gusto à S.E.

Quando prendieron à S.º Euliojio y demas Christianos, y en la Carzel hallo à las martires Flora y Maria à quienes encendio en deseos del martirio, como tamvien à los demas; y allí escrivio el libro yntitulado documento de Martires. Este caso es bueno pero como sucedió en la carzel, es preciso q.º el campo sea melancolico por ser paredes de las prisiones, y seria mas del caso executarlo en un campo alegre en la forma q.º diré: Y es quando el S.º de buelta de su viaje fue à Cordoba q.º lo recibieron los Christianos con singulares aplausos, y el los esfuerzo, dotrino y consolo, y le robaban el corazon aquellos q.º se ofrecian al martirio y el santo los ynstruia antes de su muerte.

Aquí hallo buena ocasión para hacer una buena ynventiva en la forma siguiente.

Se representara la puerta de la Ciudad por donde sacar à algunos Christianos o sean yndiferentes ó algunos señalados al lugar donde avian de padecer sus martirios acompañados de los Berdugos y moros y barias jentes á ver los castigos q.º se iban à executar. Y el S.º animando y esforzandolos à q.º padecieran con constancia los martirios: representando los ultrajes q.º aquella jente ariá con golpes y afrontas para apartar al S.º de su exortacion, y no oír sus eficaces palabras.

Si representando este assumpto de esta forma no hallase dificultad alguna, se puede hacer un quadro lleno de gusto y espresion, y assi le suplico me diga su parecer quanto antes sea posible para no perder tiempo y si el traje de este santo sera el mas propio, con roquete blanco a lo antiguo, y pectoral, por no ser mas q.º Arzobispo Electo. En el de la Puerta estoy en hacer en el un lado la prision del S.º niño de la Guardia, y al otro lado quando lo crucificaron y deseo me diga S. E. si fue desnudo, ó si ha de estar en la cruz bestido.

VE me perdone mi atrevida molestia pues nace del deseo de servirle, y de obedecer sus ordenes. N.º S.º conserbe à S.E. mu.º y feli.º a.º Madrid à 30 de Marzo de 1784.

BLM de S.E.

Su mas humilde servidor

[Firmado] Fran.º Bayeu

Exmo. S.º

D.n Fran.º Lorenzana.

(ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana. Legajo Catedral, 1772-1800).

NOTAS

* Desearía, antes de nada, agradecer al archivero encargado del Archivo Diocesano la ayuda prestada en la localización de la documentación utilizada para redactar este artículo.

¹ El mejor estudio dedicado al conjunto de estos frescos es el realizado por: I. Gutiérrez Pastor, "Los frescos de la Catedral de Toledo: Una historia pintada de la iglesia primitiva toledana", en *Francisco Bayeu. 1754-1795*, Zaragoza, 1996, pp. 77-100. Aunque también se recogen noticias en: A. Vegué Goldoni, "Mengo, Bayeu y Maella en la Catedral de Toledo. El canónigo Pérez Sedano", *Archivo Español de Arte y Arqueología* n.º 18, 1950, pp. 281-284.

² (A)rchivo (D)iocesano del (A)rzobispado de (T)oledo. Fondo Arzobispos, Lorenzana. Legajo Catedral 1772-1800. El borrador de esta carta del Cardenal Primado resulta de enorme interés al confirmar que el Prelado barajó asimismo la posibilidad de otros nombres, como el de Antonio González Velázquez, para la consecución de los frescos.

³ ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana. Carta del Marqués de Grimaldi a Lorenzana fechada en Aranjuez el 5 de mayo de 1775.

⁴ Cuartilla suelta: "Pintores, por orn. de antigüedad/ D.º Antonio Gonzalez Velazquez. 5/ D.º Fran.º Bayeu. 1/ D.º Mariano Maella. 2/ Están al sueldo del Rey./ Mad.º y Febr.º 18 de 75." ADAT Fondo Arzobispos, Lorenzana.

⁵ Apéndice doc. n.º 1.

⁶ El 16 de septiembre de 1775 se libraron a Ventura de los Ríos y Narciso Aldebo, escultores vecinos de Madrid, 5.182 reales y 17 mavedis por la talla de ocho claros del claustro de esta santa Iglesia que se han de pintar que miden 172 varas $\frac{1}{4}$ cuartas a precio cada una de 50 rs., valen 176.205 mrs.

⁷

¹⁾ "S.º D.º Ventura Rodrig.º"

Mui S.º mio: Con motivo de haverse presentado D.º Mariano Maella Pintor de Cam.º de S.M., encargado de la pintura del claustro de esta S.ª Ig.ª Primada, a dar principio a su obra, me manda el Arzobispo mi S.º prevenirlo á Vm. para q.º con la posible brevedad remita por mi mano el dibujo q.º haya formado del marco q.º se ha de executar de estuco alrededor de los de dho Claustro de cada quadro; Lo q.º participo a Vm. para su intelig.º Nro. S.º p.º g.º a Vm. m.º a.º como deseo, Toledo 8 de junio de 1775".

²⁾ "Mui s.º mio. Remito a Vm. el Dibujo que tenía formado del marco que se ha de egecutar de estuco alrededor de cada quadro de los que se han de pintar en el claustro de esa S.ª Iglesia Primada, como VM. me previene de orden de S.E. en su carta de ayer, para que VM. se sirva presentarsele á S.E. junto con mis reverentes debidos respetos. Quedo a la disposicion de VM. deseando servirle y que Dios guarde a VM. mu.º a.º. Madrid y junio 9 de 1775. Blm.º de Vm. su mas at.º seg. Serv.º y Am.º [Firmado] Ventura Rodríguez S.º D.º (Manuel) Agustín Machuca". ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana.

⁸ De este boceto existe una copia firmada por Manuel Palomino y fechada en 1777, con las dimensiones de 65 x 50 cms., que fue subastada el 21 de junio de 1976 en L'Hotel Richemond en Ginebra.

⁹ J.L. Sancho, *Guía de visita. Catedral de Toledo*, Madrid, 1997.

¹⁰ ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana.

¹¹ *Ibid.*, Carta de Eugenio López Durango a Francisco Pérez Sedano, fechada en Toledo el 26 de octubre de 1775.

¹² *Ibid.*, Carta de Eugenio López Durango a Francisco Pérez Sedano, fechada en Toledo el 30 de noviembre de 1775.

¹³ *Ibid.*, Carta de Roque Martín Merino a Lorenzana.

¹⁴ "Obra en el ochavo, y traslacion de las reliquias que hai en el. Despues hize yo el Secretario presente por encargo del s.º Arz.º de Mad.º como Presidente, se tiene dispuesto componer lo interior de la media naranja del Ochavo, y renobar la Pintura, para lo que se hace preciso formar un andamio, dejando libre lo de abajo para el uso que se ofrezca, á fin de que el Cab.º lo tenga á bien se haga; Y conferido-

se con reflexion á que para evitar la irreverencia indispensable q.º se ha de seguir á las S.º Reliquias, y otras contingencias; Acordaron que p.º la maior seguridad, se pasen todas al Quarto de la Custodia, y se pongan con la posible commodidad, y decencia; y se pase aviso de ello á los S.º Obrero m.º y Vicethesorero, para que providencien lo que les parezca mas oportuno". Archivo Capitular de la Catedral de Toledo. Libro 82 de Actas Capitulares, desde 1.º de septiembre de 1775 hasta el 31 de marzo de 1777. Viernes 1.º de diciembre de 1775, f. 78 r. y v.

¹⁵ ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana. Carta de Ventura Rodríguez a Lorenzana fechada en Madrid el 12 de abril de 1776.

¹⁶ "...D.º Fran.º Balleu concluyó las pinturas del tránsito de Santa Casilda, y resultas de la Portada de San Blas en donde ha hechado el resto de su mucha habilidad tanto en su composición, como en la belleza del colorido". *Ibid.*, Carta de Eugenio López Durango a Alfonso Aguado Jarava, fechada en Toledo el 5 de octubre de 1785.

¹⁷ "Mui s.º mio: R.º la de vmd con fha 2 del corr.º en q.º de orden de S. Exc.º me previene la venida de D.º Fran.º Bayeu para continuar las Pinturas del Claustro, á fin de q.º se tengan dispuestos el andamio, y demas conducente. En su consecuencia, y por aviso del citado Bayeu, hace dos dias que se le empezó á disponer su casa, renovar el andamio en su planta por estar destruido, y aplicar a sus oficiales los Peones, q.º han elegido para satisfaccion suya; y se les subministrará quanto necesiten en adelante, seg.º q.º S. Exc.º manda ...". *Ibid.* Carta de Juan Antonio Menoyo (contador mayor) a Alfonso Aguado Jarava, fechada en Toledo el 8 de julio de 1784.

¹⁸ "En esta semana, y principios de la q.º viene se acabará el derribo del claustro alto, y se sacarán todos los escombros por lo q.º me parece podrá venir el Pintor Bayeu sin temor de q.º se le incomode, se está trabajando á toda prisa en el andamio de la capilla de Nra. Sra. se continuará sin perder un instante, y se acabará la Obra antes de la festividad de la Asumpcion de Nra Sra. con arreglo a la orden de S.E." *Ibid.*, Carta de Andrés Ceballos a Juan Fernández de Arévalo, fechada en Toledo el 12 de julio de 1787.

¹⁹ J.M. de la Mano, "Nuevas aportaciones a la intervención de Maella en la decoración de la Colegiata de la Granja", *Archivo Español de Arte* n.º 284, 1998, pp. 585-587.

²⁰ Apéndice doc. n.º 1.

²¹ Apéndice doc. n.º 2.

²² ADAT, Fondo Arzobispos, Lorenzana.

²³ *Ibid.* Carta de Eugenio López Durango a Francisco Pérez Sedano.

²⁴ *Ibid.* Carta del obrero mayor Roque Martín Merino.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.* Carta del Marqués de Llanos a Lorenzana, fechada el 17 de junio de 1776.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* Carta de Eugenio López Durango a Juan Fernández de Arévalo, fechada en Toledo el 20 de agosto de 1786.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.* Carta de Agustín Alejandro Galán a Juan Fernández de Arévalo, fechada en Toledo el 13 de agosto de 1786.

³⁴ *Ibid.* Carta de Andrés Ceballos a Juan Fernández de Arévalo, fechada en Toledo el 17 de agosto de 1786.

³⁵ *Ibid.* Carta de Eugenio López Durango a Juan Fernández de Arévalo, fechada en Toledo el 7 de septiembre de 1786.

Notas y Documentos

HERNÁN NÚÑEZ DE GUZMÁN Y EL INCUNABLE 3 DEL *ETYMOLOGICUM MAGNUM* DE LA BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL

En la Real Biblioteca se conservan tres ejemplares de la *editio princeps* del *Etymologicum Magnum Graecum*, un diccionario etimológico de la lengua griega confeccionado en Constantinopla en torno al siglo XII a partir de otros *etymologica* anteriores de la época del renacimiento bizantino (siglos IX-X) ¹. Esta obra anónima de refundición, de dimensiones enciclopédicas, supone en cierto modo la culminación de una tradición lexicográfica casi milenaria que arranca de Alejandría a fines de la Antigüedad. El *Etymologicum Magnum* fue ya manejado en su tiempo por Eustacio de Salónica (1115-1195/6), quizá el erudito bizantino más importante de todo el siglo XII, pero es sobre todo conocido por el gran uso que le dieron los humanistas occidentales. Aunque desde la moderna perspectiva lingüística la mayoría de las etimologías carecen de la menor base y responden a un gusto por la especulación analógica sobre las palabras ya practicado por Platón y los estoicos, la obra es de un valor incalculable por la suma de datos lingüísticos y literarios que recoge.

Pero sin duda la principal razón del gran uso que dieron los humanistas a esta obra reside en su temprana impresión en Venecia en 1499 ², cuando la edición de libros griegos constituía todavía una rareza. El *Etymologicum Magnum* pudo imprimirse por vez primera gracias fundamentalmente al esfuerzo de un grupo de cretenses asentados en Italia ³. El impresor era Zacarías Caliergis (ca. 1473 - 1524) ⁴, que desde 1493 había instalado una imprenta en Venecia para la edición de clásicos griegos ⁵. Tuvo como asesor en la edición del *Etymologicum Magnum* a Marco Musuro (ca. 1470-1517) ⁶, que en 1499 fue a Ferrara en busca de manuscritos ⁷. La edición fue costeada por Anna Notaras, hija del gran Logoteta Lucas Notaras ⁸ y por el noble cretense Nicolás Vlastos, que el 21 de septiembre de 1498 solicitó un privilegio para sus tipos griegos recién acuñados y los libros impresos con ellos. Según el testimonio del prólogo en prosa de Musuro la confección de los tipos duró más de cinco años. Caliergis diseñó las formas y Vlastos se ocupó de los problemas técnicos como los espíritus y los acentos que resolvió grapando las cuñas de las letras con aquellos ⁹. Vlastos quiso elaborar un tipo original que le

permitiera justificar la concesión del privilegio, que protegiera los tipos de posteriores imitaciones y le librara de la acusación de plagio. El resultado de este trabajo es un soberbio *in folio* de 224 hojas, a dos columnas, de 50 líneas por columna, escrito en caracteres griegos a tinta roja y negra ¹⁰.

De los tres ejemplares de la Real Biblioteca (signaturas I-2, I-3 e I-4) el ejemplar I-3, encuadrado en pasta española del siglo XIX y con los cuadernos desordenados ¹¹, tiene especial interés porque perteneció al ilustre humanista Hernán Núñez de Guzmán, conocido por sus contemporáneos como el Comendador Griego y apodado también el Pinciano por su origen valisoletano. Fue profesor de Griego y Retórica en la Universidad de Salamanca desde 1522 hasta su jubilación en 1548 ¹². Además de algunas, pocas pero características anotaciones de su mano, en la h. [1] r está escrita la anotación siguiente: "Ego Fernandus Pincianus Com. etc. emi hunc codicem Bononiae a domino Joviano de Sancta Maura praeceptore meo praecio ducatorum duorum cum dimidio".

Marcas de propiedad semejantes se encuentran en otros libros que este humanista adquirió en Bolonia durante su estancia italiana. Cuatro de ellos se encuentran hoy en día entre los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, adonde fue a parar la biblioteca privada de nuestro humanista a su muerte en 1553: dos manuscritos griegos ¹³, el ms. 223 y el ms. 230 y dos incunables ¹⁴, el inc. 128 y el inc. 157 (este último adquirido, no en Bolonia como los anteriores, sino en Milán, aunque la palabra *Mediolani* ha sido tachada por otra tinta). Finalmente otra nota aparece en un manuscrito conservado en la Real Academia de la Historia (cod. 9/2170) ¹⁵.

El ejemplar regio es interesante por varias razones. En primer lugar, es la única vez en la que el propio Pinciano menciona a Joviano como su maestro en Italia, donde estudió durante varios años a fines del XV y principios del XVI, sin que podamos precisar con exactitud las fechas ¹⁶. Andreas Schott, que conoció personalmente al Pinciano, nos dice en su *Hispaniae Bibliotheca* que tuvo como maestros a Philippus Beroaldus ¹⁷ y a Jovianus Peloponnensis. El primero es una figura conocida de la historia de Bolonia, pues fue profesor de Retórica en su Universidad entre los años 1472 y 1505, una circunstancia que nos sirve para acotar algo la estancia de nuestro humanista en dicha ciudad ¹⁸. De su segundo maestro sabemos, sin embargo, muy poco, y de hecho hay dificultades en su identificación. Asís Garrote ¹⁹ considera que el humanista al que se hace referencia es Juan Joviano Pontano



Paolo Giovio, *Elogia virorum... Basileae: Petri Perneae, 1577. Signatura IX/6824, Real Biblioteca, Madrid.*

(Ponte 1426 - Nápoles 1503), activo sobre todo en Nápoles, cuya estancia en Bolonia no está atestiguada y del que no se sabe que hubiera tenido nunca el epíteto "Peloponnensis". De hecho cabe pensar que este epíteto fuera un gentilicio que aludiera a su origen griego, y así al menos lo entendió Nicolás Artonio, que en la biografía del Pinciano en su *Bibliotheca scriptorum Hispaniae* califica a este personaje como "Ioviano Peloponnensi cive".

En este problema el testimonio de la Real Biblioteca resulta crucial. El apellido Sancta Maura que da el Pinciano a su maestro es el nombre italiano que recibe la isla griega de Léucade, del grupo de las jónicas, por la ciudad de Santa Maura, situada en el estratégico canal que separaba la isla de la continental Acarnania ²⁰. La cercanía de las islas jónicas al Peloponeso, así como el hecho de que todos estos territorios griegos cayeran en manos del turco en fechas próximas, puede explicar quizá la atribución a un griego jonio del gentilicio "Peloponnensis", que puede servir además como genérico para distinguirlo de los griegos procedentes de Creta, la gran posesión veneciana en el Oriente griego. Tanto de Creta como de los territorios jónicos y continentales de Grecia emigraron muchos griegos a Venecia en los días finales de Bizancio ²¹ y se puede pensar que uno de ellos fuese precisamente nuestro Joviano ²². Es posible que tras una estancia en Venecia, donde se congregaba el grueso de la comunidad de emigrados

Notas y Documentos

griegos en Italia, Joviano consiguiera hacer carrera como profesor de Griego en Bolonia, donde lo encontraría el Pinciano. No obstante, es arriesgado llegar a conclusiones fiables sobre el origen de nuestro personaje sólo a partir del apellido, y máxime en una época tan agitada como ésta desde el punto de vista de la emigración griega²³. A falta de más datos, la identidad de Joviano de Sancta Maura es por el momento un enigma.

El ejemplar de la Real Biblioteca es además interesante porque se conserva otro de la misma edición del *Etymologicum Magnum* en la Universidad de Salamanca que también perteneció al Pinciano, el inc. 209, y que a diferencia del de Palacio está profusamente anotado por el Comendador. El *ex libris*, en letra cortesana que aparece rubricado en el f. 2r, "Es del estudio e universidad de Salamanca" indica que el incunable salmantino fue rubricado por las autoridades universitarias salmantinas en 1548, cuando el Pinciano se comprometió a donar su biblioteca a la Universidad al fin de sus días a cambio de que se le concediera la jubilación con salario íntegro en su cátedra de Griego. La Universidad accedió a su petición e hizo un inventario de todos sus libros, que rubricó con su *ex libris* a fin de identificarlos²⁴.

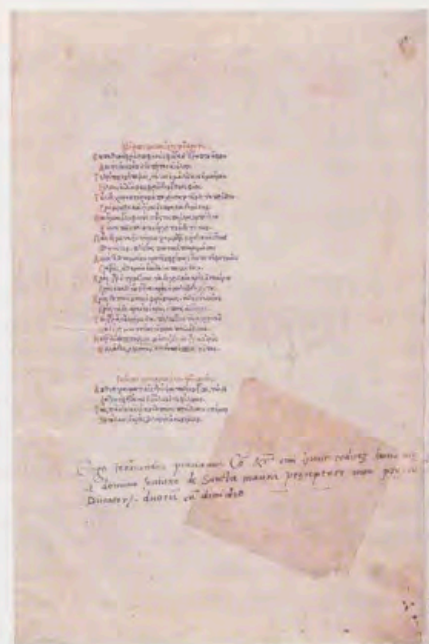
El hecho de que el ejemplar regio no tenga el *ex libris* de la Universidad de Salamanca significa que no estaba en la biblioteca del Pinciano en el año 1548 cuando la Universidad realizó el

inventario. Por tanto, parece lógico pensar que el ejemplar del *Etymologicum* de Caliergis que está en Salamanca debió de adquirirlo el Pinciano después de haber perdido el ejemplar que hoy se conserva en la Real Biblioteca. Ya hemos mencionado que dicho ejemplar casi no tiene anotaciones del Pinciano -aunque su letra, marcas de párrafos y manecillas son inconfundibles- y las pocas que tiene están en letra pequeña. Esta circunstancia puede indicar que el Pinciano apenas llegó a utilizar este ejemplar del *Etymologicum*, que compró en su estancia en Italia y anotó cuando era todavía joven. El tamaño pequeño de la letra con la que anotó el incunable regio nos lleva a considerar que lo utilizó cuando era joven y gozaba de buena vista, puesto que contrasta con el gran tamaño de la letra que emplea en otros libros anotados por él cuando era más mayor y tenía la vista cansada²⁵.

Ignoramos las razones por las que el Pinciano perdió este ejemplar del *Etymologicum Magnum* de Caliergis que había adquirido en Italia, lo que le obligó a comprarse otro de nuevo, el inc. 209. El Pinciano en sus cartas se queja de que le roban libros, pero sin llegar a estos extremos se puede pensar en préstamos sin devolución o incluso en extravíos a los que también hace mención en sus cartas²⁶. Lo que es claro es que éste no es un caso aislado: probablemente el manuscrito de Jenofonte de la Real Academia de la Historia debió desaparecer de sus manos antes de la donación de su biblioteca a la Universidad, ya que, de otro modo, tendría que tener el *ex libris* de la Universidad de Salamanca que se mandó poner a todos sus ejemplares.

Tampoco está claro cómo llegó a parar el incunable a la Real Biblioteca. Teresa Santander ve la mano de Diego de Covarrubias (1512-1577) en la llave que aparece dibujada en la hoja signada 54²⁷. La autora identifica otros cinco impresos de Covarrubias presentes en la Real Biblioteca a partir del inventario de los libros de Covarrubias que se conserva en El Escorial. Estos cinco impresos llevan el *ex libris* manuscrito de Covarrubias en la primera hoja y el *olim* del Colegio Mayor de Oviedo (adonde fueron a parar los libros de Covarrubias) en la primera hoja y en el corte²⁸. El inc. I-3 del Pinciano no presenta en cambio ninguna de estas dos marcas de propiedad que pudieron desaparecer al ser reencuadernado y guillotinado el libro en el siglo XIX y que, de conservarse, ayudarían a corroborar esta hipótesis.

Otra posibilidad es que el I-3 perteneciera a la biblioteca del Conde de Gondomar. De hecho en el inventario de su biblioteca aparece reco-



Etymologicum magnum graecum, Venetiis: Zacharias Calliergis, 1499. Con el ex libris del Pinciano... Signatura I/3, Real Biblioteca, Madrid.

gido un *Etymologicum Magnum Graecum* de la edición veneciana de 1499. Gondomar pudo adquirirlo a través de su hermano Don García, que estudió en la Universidad de Salamanca desde 1593, o por otras vías²⁹. No obstante, antes habría que descartar que alguno de los otros dos ejemplares que se conservan en la Biblioteca procedieran de la biblioteca de Gondomar, de nuevo algo bastante difícil de verificar ya que, como hemos dicho, no se ha conservado marca alguna de propiedad debido a la reencuadernación del siglo XIX.

En cualquier caso, vemos que las marcas de propiedad y otras anotaciones presentes en los libros impresos proporcionan información muy valiosa para determinar los orígenes de un fondo tan variado y complejo como es el de la Real Biblioteca. En el Seminario de Historia del libro "La Impronta en el libro: la Huella del lector y del coleccionista", que se celebró en Salamanca del 5 al 9 de abril de 1999, bajo el patrocinio de la Fundación Duques de Soria, se puso de manifiesto la necesidad de dar cabida en los catálogos a todas estas marcas de propiedad que son tan esenciales para la labor de los investigadores. Precisamente ahora, la Real Biblioteca ha empezado un proceso de recuperación de estos datos de forma sistemática en sus catálogos de impresos. Valga esta pequeña noticia como muestra de la posible utilidad de este proyecto³⁰.



Fernandi Pinciani, In omnia L. Annae Senecae... castigationes, Venetiis: expensis Ioa. Augustini de Burgo, 1536. Signatura III/4306, Real Biblioteca, Madrid.

Notas y Documentos

NOTAS

- 1 Para el complejo problema de los diversos *etymologica* bizantinos y sus relaciones mutuas sigue siendo fundamental el libro R. Reitzenstein, *Geschichte der griechischen Etymologia*, Leipzig 1897, así como su artículo en la *Real Enzyklopädie* vol. VI (1907) s.v. "Etymologia". Más recientemente pueden consultarse los artículos de N.G. Wilson, "On the transmission of the Greek Lexica", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 25 (1982) pp. 369-371 y K. Alpers, "Marginalien zur Überlieferung der griechischen Etymologia", en D. Harlfinger - G. Prato (eds.), *Paleografía e codicología greca*, Alessandria 1991, vol. I, pp. 525-541.
- 2 La única edición moderna completa del *Etymologicum Magnum* es la de Th. Gaisford, Oxford 1848.
- 3 El colofón dice así: "La impresión de este *Etymologicum Magnum* ha sido llevada a cabo, gracias a Dios, en Venecia a expensas del noble e ilustre varón, el señor Nicolás Vlastos de Creta, a petición de la célebre y muy prudente señora Ana, hija del muy respetable e ilustre señor Lucas Notaras, antaño gran duque de Constantinopla, gracias al esfuerzo y habilidad de Zacarías Caliergis de Creta. Para utilidad de los hombres eruditos y versados en las letras helénicas en el año del nacimiento de Cristo de 1499, el 8 de *metageitnion*" (8 de julio).
- 4 Para él cf. D.J. Geanakoplos, *Byzantium and the Renaissance. Greek Scholars in Venice*, Handem (Connecticut) 1975 (reimpr. ed. 1962 Harvard), pp. 201-222.
- 5 Además de la imprenta de Caliergis funcionaba en Venecia desde 1495 el taller de Aldo Manucio, a quien Marco Musuro, que trabajaba con Aldo como corrector y editor, proporcionó el modelo griego cursivo para los tipos de su imprenta.
- 6 Para él cf. D. J. Geanakoplos, 1975, pp. 111-166 [cit. n. 4].
- 7 Al final del prefacio del *Etymologicum* habla Musuro de las dificultades de la edición: había muchos manuscritos dignos de crédito pero difíciles de leer o descifrar y llenos de enigmas. Hoy se piensa que el manuscrito principal manejado para la edición se ha perdido. Uno de los manuscritos más importantes del *Etymologicum Magnum* es el Escorialensis Ψ III 11.
- 8 Ana Notaras († 1507) refugiada en Venecia a la caída de Constantinopla, es conocida sobre todo por su condición de mecenas de los estudios griegos. Menos conocido es su intento de fundar un principado griego en Toscana (cf. M. Manousakas, "Recherches sur la vie de Jean Plousiadenos", *Revue des Études Byzantines* 17 (1959), pp. 41-43).
- 9 Un panorama rápido sobre los incunables griegos en O. Mazal, "Der griechische Buchdruck des 15. Jh.s", en Harlfinger - Prato, 1991, pp. 181-197 [cit. n. 1].
- 10 Cf. para la descripción de la edición el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig, 1925-1958, v. 1-7; Stuttgart-Berlin-New York, 1978-1991, v. 8-9.
- 11 Los cuadernos O, Π, P están cosidos delante de M y N y los cuadernos Φ, X, Ψ antes de Σ, T, Y.
- 12 Cf. M.D. Asís Garrote, *Hernán Núñez en la historia de los estudios clásicos*, Madrid 1977 y J. López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, 1975.
- 13 Para estos dos manuscritos cf. A. Tovar, *Catalogus codicum Graecorum Universitatis Salamantinae. I. Collectio Universitatis Antiqua*, Salamanca, 1965.
- 14 Para su descripción cf. F. Riesgo Bravo, *Catálogo de los Incunables existentes en la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Madrid, 1949.
- 15 El códice está catalogado en G. de Andrés, "Catálogo de los códices griegos de la Real Academia de la Historia", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 168, 1 (1971), pp. 95-113, aquí pp. 96-97.
- 16 A. Tovar, 1965, p. 9, conjetura a partir de huecos en la biografía de nuestro humanista cuando escribe que (cursiva nuestra) "In Collegio Hispanorum Bononiensi plurimos annos vitae eum degisse satis constat, quamquam nescimus quot et quando. Bis in Italia eum fuisse scimus, primum per annos fortasse 1490-1498, e iterum, ut videtur, post annum 1506 et ante 1511". La estancia en Bolonia viene atestiguada por Andreas Schott, que escribe en su *Hispaniae Bibliotheca*, Frankfurt 1608, p. 548 que "in Italiam... profectus, Bononiae quae celebris Academia, substitit". La presencia en Milán del Pinciano que nos atestigua el inc. 157 de Salamanca no viene corroborada por fuente alguna.
- 17 De Beroaldus fue también discípulo Giovanni Battista Pio, al que el Pinciano compró el ms. 225 de la BUS y el ms. 9/2170 de la RAH. Aunque Pio fue profesor de Retórica y Poesía en Bolonia, el Pinciano no lo señala como su maestro.
- 18 Cf. L. Chines, *I lettori di retorica e humanae litterae allo Studio di Bologna nei secoli XVI-XVII*, Bolonia 1992, nº 56.
- 19 M.D. Asís Garrote, 1977, p. 35, nota 29 [cit. n. 12].
- 20 Un breve esbozo de la historia de la isla, con bibliografía, en P. Soustal, *Tabula Imperii Byzantini*, vol. 5, Viena, 1981, p. 196 y ss.
- 21 J. Harris, *Greek emigres in the West 1400-1520*, Camberley (Surrey) 1995.
- 22 El nombre, el de un emperador cristiano sucesor de Juliano el Apóstata (que gobernó en el 363-364), es poco frecuente y por ello no deja de llamar la atención que una importante basílica de la vecina ciudad de Corcira, en la homónima isla jonia, esté consagrada a "San lobianos" (Soustal, 1981, p. 180) [cit. n. 20].
- 23 Por ejemplo, un emigrado chipriota que llega a Italia en la segunda mitad del siglo XVI y será "scriptor" de la Biblioteca Vaticana entre 1585-1612 se llama también Ioannes de Sanctamaura. Sobre este importante personaje cf. M. Vogel - V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig, 1909, pp. 195-196 y E. Gamillscheg y otros, *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, vol. I *Großbritannien, A. Verzeichnis der Kopisten*, Viena, 1981, nº 179.
- 24 Para este particular cf. nuestro estudio sobre la biblioteca del Pinciano, en prensa en la colección "Nueva Roma" del CSIC.
- 25 Cf. la carta del Comendador a Jerónimo Zurita del 25 de noviembre de 1547, en la que hace alusión a la oftalmía que padece y que afecta a su vista y su trabajo (RAH, A-112, f. 471, editada por Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1971, núm. 1181).
- 26 Cf. carta del Comendador a Jerónimo Zurita escrita el 20 de septiembre [de 1544]: "... un cuadernillo de pocas hojas encuadrado en pergamino y túvelo guardado en mi librería. Después al buscar no sé qué, saquélo a una sala y púselo en una mesa y después no lo hallé. Y como tengo tan perdida la memoria, ni sé si lo torné a la librería ni si me lo hurtaron...". (RAH, A-112, f. 475, editada por Beltrán de Heredia, 1971, núm. 1165) [cit. n. 25].
- 27 T. Santander, "Aproximación a la Biblioteca de Diego de Covarrubias", en J.A. Bonilla Hernández (ed.), *Salamanca y su proyección en el mundo. Estudios históricos en honor de D. Florencio Marcos*, Salamanca, 1992, pp. 183-212, nº 90. Sin embargo, la tinta con que se trazó esta llave es negra y no roja como la que suele emplear Covarrubias y es ligeramente diferente a las que suele trazar.
- 28 Como es sabido, los libros de los Colegios Mayores de Salamanca pasaron a la Real Biblioteca a finales del XVIII.
- 29 Sabemos por una carta dirigida por Pedro Castellón a Jerónimo Zurita, y fechada en Salamanca a 10 de abril de 1576 (RAH, A-111, f. 403-404), que por aquellas fechas hubo una almoneda de libros del Pinciano.
- 30 Una vez enviada esta Nota a la imprenta, hemos tenido noticia, mediante el *Catálogo de incunables* de la Universidad Complutense, publicado por Josefina Cantó (Madrid 1998), de la existencia en el I-285 de la UCM, de una nota de propiedad del Pinciano, idéntica a la del I/5 de la Real Biblioteca. La nota dice así: "Ego Fernandus Pincianus Commendatarius ordinis divi Jacobi emi hunc codicem Bononiae a D. Ioviano de Sancta Maura praeceptore meo, precio ducatorum 5". Curiosamente se trata de otro léxico griego, la *Suda* (ed. Demetrio Chalcondilas, Venecia, 1499), del que se conserva un segundo ejemplar propiedad del Pinciano en la Biblioteca de Salamanca (inc. 227). Los dos están anotados por nuestro humanista.

Arantxa Domingo Malvadi
Patrimonio Nacional

Juan Signes Codoñer
Universidad de Valladolid

Notas y Documentos

PINTURAS Y PINTORES EN SAN LORENZO EL REAL ANTES DE LA INTERVENCIÓN DE VELÁZQUEZ. UNA DESCRIPCIÓN ESCURIALENSE EN LA BIBLIOTECA DA AJUDA DE LISBOA

"Advirtió su Magestad estar pobres de pintura algunas piezas". Quizá sea éste uno de los pasos de la *Descripción breve del monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial* de Francisco de los Santos que ha sido citado en mayor número de ocasiones¹. Corresponde, como se sabe, al inicio del recorrido literario por la Antecristía y Sacristía escurialenses y con ella el fraile jerónimo quería dejar constancia de que los grandes cambios en la decoración, que pasaría a describir de inmediato, habían sido realizados por voluntad expresa del Rey Felipe IV. La importancia de las pinturas que entonces fueron reunidas en San Lorenzo y el hecho de que Diego Velázquez interviniera personalmente en la nueva disposición de lienzos y tablas han hecho justamente célebre esa concreta frase sobre la relativa pobreza anterior que se sufría en algunas dependencias del Monasterio².

Las descripciones de Fray Francisco de los Santos, así como una relación coetánea de Jules Chifflet que fue publicada por Gregorio de Andrés³, constituyen las fuentes principales para estudiar las intervenciones ordenadas por Felipe IV una vez concluida la obra del Panteón Real en 1654. En esta ocasión, se ofrece una nueva fuente que creemos ayudará a evaluar con mayor certeza el grado y la naturaleza de dichos cambios, pues permite conocer la que debió ser la ubicación de las pinturas en San Lorenzo de El Escorial inmediatamente antes de que se produjese la intervención de Velázquez⁴.

Se trata de la respuesta dada a una suerte de consulta que expresamente decía "Pídesese que se ponga a la marjen de este papel de qué manos de pintores son las pinturas que se allan en San Lorenzo y cuántas ay en cada una de las partes siguientes", indicándose a continuación las distintas dependencias del Monasterio cuya decoración debía ser descrita. Aunque no está fechada, la consulta podría datarse hacia comienzos de la década de 1650, en atención a razones paleográficas y por analogía al resto de la documentación que la acompaña, pues pertenece a un fondo

personal muy específico. En cualquier caso, su valor radica en que permite disponer de un expresivo término de comparación *ante quem* con las noticias ofrecidas por Santos y Chifflet, sin tener que recurrir al clásico Padre Sigüenza o a otros relatos algo más alejados en el tiempo, como el de Cassiano dal Pozzo⁵.

El documento forma parte de la colección de volúmenes manuscritos que reunió a lo largo de su vida Don Jerónimo de Ataíde y que hoy se encuentran en la Biblioteca da Ajuda en Lisboa. Miembro de una familia de la nobleza titulada lusitana⁶, Jerónimo de Ataíde fue uno de los portugueses que se mantuvo fiel a Felipe IV, el Felipe III de Portugal, después de la Revolución del Primero de Diciembre de 1640, residiendo en Castilla hasta 1668, cuando se produjo el reconocimiento oficial de la independencia lusitana por parte de la Monarquía Hispánica. Vuelto a Lisboa, moría en 1669⁷.

Hijo de António de Ataíde y de Ana de Lima Pereira, fue sexto Conde de la Castanheira y segundo de Castro Daire, otorgándole Felipe IV el Marquesado de Colares ya después de la Restauração de 1640. Durante su estancia en la Corte de los Austrias, sirvió como Ayo del Príncipe Baltasar Carlos y Mayordomo Mayor de la Reina Isabel de Borbón, al tiempo que uno de sus hermanos, Álvaro, fue Sumiller de Cortina y murió acompañando al Rey en una de sus jornadas aragonesas, y otro, Bernardo, ocupó los Obisposados de Astorga y de Ávila. Asimismo, actuó como miembro del Consejo de Portugal en Madrid cuando éste fue restaurado en 1658 y fue *Provedor* de Santo António dos Portugueses da Corte, la hermandad que reunía en Madrid a la colonia lusitana fiel a la Monarquía Hispánica.

Ya antes de su paso a Castilla, Don Jerónimo de Ataíde presenta el perfil de un cortesano que gusta de rodearse de eruditos y poetas, de manuscritos y de libros. En un inventario de su biblioteca hecho en 1634 es posible encontrar desde el *De revolutionibus* de Copérnico en su *princeps* de 1543 a los *Essais* de Montaigne, sin olvidar unas *Rimas* manuscritas de Bartolomé Leonardo de Argensola⁸. Dedicatario de los *Doze sonetos* de Francisco Manuel de Melo, de 1628⁹, él mismo habría publicado con Francisco Rolim de Moura el opúsculo genealógico *Ascendencia de la Casa de Azambuja*¹⁰.

Como otros miembros del grupo de nobles *filipistas* entre 1640 y 1668¹¹, de Manuel de Moura Corte Real, Marqués de Castelo Rodrigo, a Jerónimo de Mascarenhas, Obispo de Segovia, pasando por Félix Machado, Marqués de Montebelo, Don Jerónimo de Ataíde se integró perfectamente en los círculos cul-

turales de la época, en especial en los relacionados con la erudición y la historia genealógica. Entre las figuras que distingue con su trato de *virtuoso* destacan González Dávila, Chifflet, Andrés de Uztarroz o el mismísimo Gracián, discutiendo con otros señores, como el Marqués de Heliche o Vicencio Juan de Lantana, sobre jardines, manuscritos y libros.

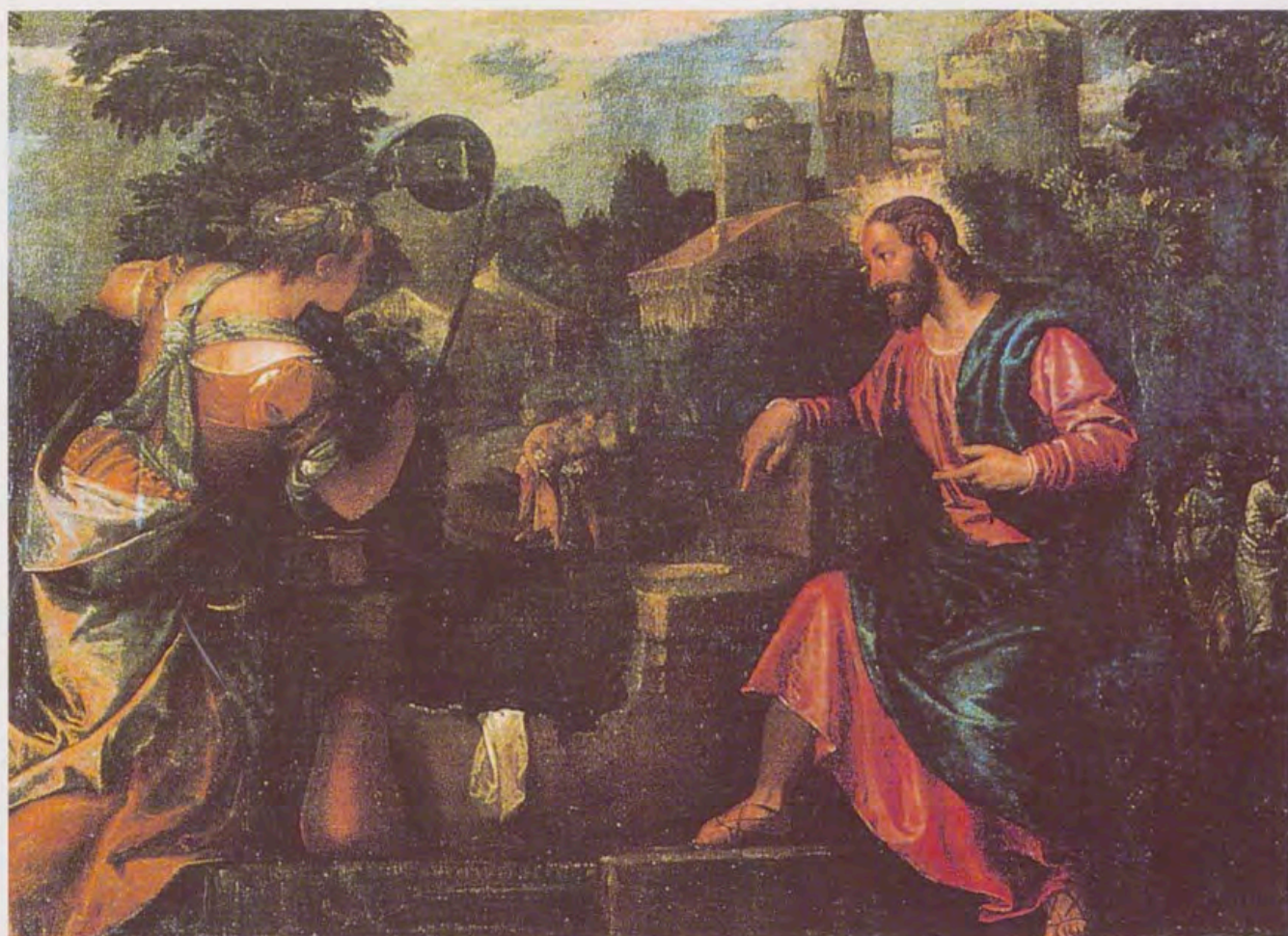
A través de sus epistolarios con el cronista aragonés Andrés de Uztarroz¹² o el erudito Jules Chifflet¹³, el Marqués de Colares se nos presenta como un gran lector de historia y como un ambicioso coleccionista de manuscritos genealógicos, algunos de João Baptista Lavanha, e históricos, por ejemplo, las consultas del Duque de Lerma o un traslado de *El rei D. Pedro defendido* antes de que el Conde de la Roca lo diera a la imprenta¹⁴. En una carta del verano de 1655, Jules Chifflet devuelve a la *curiosa librería* de Don Jerónimo "el libro de mano del Conde Balthasar Castillone"¹⁵, al tiempo que, en otra de noviembre de 1658, le solicita "los dos tomos que tiene del Diario de Filipe 3", como antes había hecho con una "crónica de Felipe I"¹⁶.

Es menos lo que sabemos sobre sus gustos artísticos, aunque a juzgar por una tasación de sus pinturas no debieron ser poco interesantes. Así, el Marqués de Colares parece haber sentido un especial interés por bodegones y floreros, poseyendo uno grande de Antonio Ponce o "dos ramilleteros" y "dos frutereros medianos" del mismo, "dos frutereros de el Labrador" y "una morcilla de Valderramen [*i.e.* Van der Hamen]", además de otras pinturas que figuran como de El Bosco, Ribera, Parmigiano, Tiziano, Lucas de Leyden y una sugerente "La entrega de Breda"¹⁷. Por otra parte, sus aficiones arquitectónicas salen a relucir en el contenido del ya citado inventario de su biblioteca de 1634, donde aparecen tres *vitruvius* latinos (1523, 1540 y 1567), junto a un *serlio* de 1584 y un *palladio* de 1581, aunque la pieza principal de su colección en esta materia fue el *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* de Francisco de Holanda¹⁸.

De especial relevancia resulta su intervención en la tasación de los bienes de Isabel de Borbón, en la que también entró el pintor Angelo Nardi, aunque por desgracia una orden expresa de Felipe IV hizo que no se inventarisen los retratos que habían sido propiedad de la difunta Reina. Don Jerónimo había sido su Mayordomo Mayor y conservó consigo los que parecen haber sido borradores originales de la tasa¹⁹.

En este contexto de intereses culturales y fondos documentales tan cercanos a la Corte de

Notas y Documentos



Veronés, La samaritana y Jesús en el pozo. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

los Austrias en las décadas de 1640 y de 1650 es donde figura la mencionada descripción de las pinturas de El Escorial que ahora se publica. Es más que probable que ésta guarde alguna relación con el proyecto oficial de remodelación de las pinturas de San Lorenzo y que ese explícito "pídese que se pongan a la margen de este papel de qué manos... son las pinturas... y cuántas ay" fuera el resultado de la advertencia de su pobreza de pinturas, parafraseando el célebre pasaje del Padre Santos antes citado. En cualquier caso, su tipología documental responde a la solicitud de informaciones tal y como éstas se pedían en las consultas oficiales y está muy lejos del género de descripción de visu que es propio de las relaciones eruditas, como, por ejemplo, las de Cassiano dal Pozzo o Jules Chifflet. En términos generales, la impresión que ofrece de las pinturas del Monasterio es bastante cercana a la que da el Padre Sigüenza, aunque, por supuesto, se han producido movi-

mientos de obras y nuevas incorporaciones. Así, el retrato del "rey nuestro señor [Felipe IV]... de Diego Velázquez" que aparece en la Biblioteca y que Jonathan Brown acaba de poner en relación con el "Silver Philip" de la National Gallery de Londres²⁰; así, el "Salvador con Nuestra Señora y San Juan Baptista" que se menciona en el altar del testero de la Sacristía y del que textualmente se dice "es esta pintura el remate del retablo que ay agora en la capilla real del palacio de Madrid y de la misma mano", lo que abre la posibilidad de que el conjunto de la *Adoración del Cordero Místico* copiada por Coxie fuera desmembrado en algún momento del siglo XVII²¹. El documento se publica en una transcripción íntegra, acompañada de dos índices complementarios para facilitar su consulta. No pudiéndose proceder en esta ocasión a un análisis más completo de la fuente, con todo el aparato de notas que éste requeriría, en estos índices se han respetado las atribuciones y tí-

tulos de las obras que figuran en el original, modificándose apenas algunos nombres en aras de su normalización. Igualmente, se ha recurrido a la cursiva para indicar los subrayados existentes en el original y facilitar, como en él se hacía, el recorrido por los distintos espacios escorialenses.

Esperamos que su publicación sirva para conocer mejor las modificaciones hechas en El Escorial a partir de 1654 y, también, para que los archivos y bibliotecas portuguesas reciban la atención que merecen por parte de los historiadores del arte y la cultura hispánicos del siglo XVII, recordando a la pequeña, pero brillante, corte de portugueses que siguieron viviendo en Madrid entre 1640 y 1668.

Pídese que se ponga a la margen de este papel de qué manos de pintores son las pinturas que se allan en San Lorenzo y cuántas ay en cada una de las partes siguientes:

Notas y Documentos

En los oratorios reales qué pinturas ay y de qué manos.

Los altares principales que están en los testeros de las naves.

En el zaguán de la sacristía.

En la sacristía.

En la quadra vaja de el Prior.

En los dos capítulos.

En el çaguán que está entre los dos capítulos.

En el claustro grande las pinturas a fresco y las de los rincones que son a olio.

En el refitorio de los relixiosos.

En los quarenta altares de la iglesia.

En el refitorio del colejo.

Refitorio del seminario.

Retablo del altar mayor.

En la çelda alta del prior.

La vóveda de la librería pintada al fresco.

En la auilla.

En la galería real privada.

Lo alto del coro

En el oratorio del prior.

En el altar del *oratorio del rey* nuestro señor está un christo con la cruz a quèstas. Es de mano de Ticiano.

En el altar del *oratorio de la reyna* nuestra señora está el desposorio de Christo y Santa Cathalina. Pintura antigua flamenca, no se sabe cùya es.

En el *zaguán de la sacristía* ay seis pinturas y son las siguientes: encima de la fuente está un Christo con la cruz a quèstas, es copia de uno de Sebastiano del Piombo, que está en el choro encima de la silla prioral. Al lado derecho de esta copia está un San Lucas Evangelista, pintura antigua flamenca, no se sabe cùya es. Al otro lado está una figura o imagen de nuestro padre San Gerónimo, pintura flamenca es de mano de uno herrero, que dicen se halló pintor de repente y esta imagen es la primera cosa que pintó.

Enfrente de la fuente ay un quadro grande en que está una copia de la Anunciata de florençia, no se sabe de qué mano es.

En esotras dos paredes ay dos quadros grandes y de igual proporción, que se miran uno a otro. En el que está a la parte de la sacristía está la oración de huerto y el prendimiento de Christo. En esotro está Santa Margarita. Son ambos de mano de Ticiano.

En la *sacristía* ay treinta y dos quadros. El que está en el altar del testero es un Christo crucificado con Nuestra Señora y San Juan. Traxo nuestro fundador de Inglaterra esta pintura. No se sabe cùya es.

Encima de la pintura está un Salvador con Nuestra Señora y San Juan Baptista. Es esta pintura el remate del retablo que ay agora en

la capilla real del palacio de Madrid y de la misma mano, aunque no sabemos cùya es.

A la mano siniestra como se entra en la sacristía, que es la parte de las ventanas, ay ocho quadros grandes que ocupan los claros que ay entre las ventanas. Todos ochos son de Juan Pantoxa de la Cruz. En el primero está un retrato del emperador Carlos 5; en el segundo está el árbol de la ascendencia o genealogía materna de dicho Emperador; en el tercero está pintado de rodillas dicho Emperador con la Emperatriz doña Ysabel su muger; la Emperatriz doña Maria, su hija; y sus hermanas doña Leonor, reyna de Portugal y Francia; y doña Maria, reyna de Ungría; en el quarto está el árbol de la ascendencia paterna de dicho Emperador; en el quinto está el árbol de la ascendencia paterna de nuestro fundador filipo 2º; en el sexto está nuestro fundador pintado de rodillas con tres mugeres suyas, las reyna doña Ana, la reyna doña Ysabel, la princesa doña Maria y su primogénito don Carlos Principe de España; en el séptimo está el árbol de la ascendencia materna de nuestro fundador; en el octavo está un retrato suyo.

Encima de las ventanas ay nueve quadros medianos. En el primero está Santa Cathalina, es de Ticiano; en el segundo están San Pablo, primer hermitaño, y San Antonio Abad, no se sabe cùyo es; en el tercero está la Madgalena, es de Ticiano; en el quarto está un Ecce Homo, es de Ticiano; en el quinto está Christo quando le preguntaron los ministros de Herodes y discipulos de los phariseos si era lícito o no pagar tributo al César, es de Ticiano; en el sexto está Nuestra Señora dolorida, es de Ticiano; en el séptimo está San Francisco, es de Luque-to; en el octavo está Nuestra Señora con el niño Jesús y con San Juan, es de Bonaroto; en el nono está Santa Cecilia tocando un órgano y algunos ángeles cantando, es de Michael Cosin.

A la mano derecha como entramos en la sacristía ay trece quadros encima de los caxones; el primero es San Pedro llorando, es de Michael Cosin; el segundo es el sepulcro de Christo quando llegaron a verle las Marias después de la resurrección, es de Ticiano; el tercero es la presentación de Nuestra Señora en el templo, pintura antigua flamenca, no se sabe cùya es; el quarto es de San Antonio Abad con algunas tentaciones, es de Gerónimo Bosch; el quinto es la Ascensión de Christo, pintura antigua flamenca, no se sabe cùya es; el sexto es Christo orando en el huerto y sudando sangre, no se sabe cùyo es; el séptimo es un quadro muy grande en que está pinta-

do el descendimiento de la cruz, es pintura flamenca y no se sabe cùya; el octavo es una Nuestra Señora sentada del tamaño del natural con un niño muy crecido y desnudo en los brazos, es de Ticiano; el nono es San Antonio de Padua y aquel milagro del Santissimo Sacramento quando le adoró una mula; el décimo es San Chistóval con el niño al hombro y pasando un río, es de Gerónimo Bosch; el undécimo son los desposorios de Nuestra Señora y San Joseph, pintura antigua flamenca, no se sabe cùya es; el duodécimo es David degollando al gigante Goliath, es de Micael Cosin; el terciodécimo es Nuestro Padre San Gerónimo en la penitencia, es de Ticiano; la pintura de la bóveda de la sacristía y del zaguán es a lo brutesco y es toda del Vergamasco y sus hijos.

En la *celda vaja del prior* la pintura de la bóveda es del Vergamasco y sus hijos. Los quadros más principales que en esta pieza ay son una Transfiguración de Christo, copia de Raphael de Urbino. Tres de Gerónimo Bosch, en el uno están pintados algunos vicios y deleytes en que viven los hombres y las penas que en el infierno les corresponden; en el otro están algunas tentaciones de San Antonio y en el tercero la adoración de los Reyes. Ay también un quadro de jaspe en que está pintado Christo quando le clavaban los sayones en la cruz, es del Mudo. Los demás quadros que ay aquí son pinturas antiguas flamencas y retratos de pontífices, no se sabe cùyos son los unos ni los otros.

En la *celda alta* ay mucha copia de pintura. La más principal es un Christo crucificado muy grande, es de Peregrino. Ay también un quadro en que está pintada Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y a los lados Nuestro Padre San Gerónimo y San Lorenzo, es de Jacobo de Palma. Ay quatro quadros del Basán en que está pintado el diluvio. Ay seis paýses famosos al temple de mano de Alberto Dure-ro en que está pintadas las edades del hombre. Ay otros seis famosos pintados al olio en que también están pintadas las edades del hombre, no se sabe cùyos son. Ay un Ecce Homo del Ticiano y éste está encima de la ventana de las tres que miran a oriente. Todo lo demás que ay en esta celda son retratos de reyes, desde don Enrique tercero hasta el rey nuestro señor Philipo 4, que Dios guarde, y son de diferentes manos. Otros quadros ay de menos importancia y assí no se dice nada de ellos. En el dormitorio de esta celda ay nueve quadros. Los tres más principales son una Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el brazo y algunos ángeles, es de Leonardo de

Notas y Documentos

Vins y está encima de la puerta de la alcoba. Encima de la puerta del oratorio está un San Francisco y enfrente dél un retrato del beato fray Luis Bertrán, son ambos de Luqueto.

En el *oratorio* ay mucha pintura. La de el altar principal es grande y está pintado allí el descendimiento de la cruz, es de Paulo Veronense. Ay una imagen de Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San Juan, es de Raphael de Urbino. Ay un bautismo de Christo, es del Mudo. Ay una Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el regazo y San Joseph, es del Bonarrotto o Michael Ángel. Ay una circuncisión del Parmesano. Un Eccehomo del Mudo. Un San Francisco de Luqueto. Una Nuestra Señora de Andrés del Sarto y otras que no se les conocen los maestros.

Todas las *bóvedas de los capítulos* y su zaguán están pintadas de grutescos de mano del Vergamasco y sus hijos. En el zaguán, encima de la ventana de emmedio, están los desposorios de Christo y Santa Cathalina, es copia de Antonio de Acorezo. A sus lados están dos retratos originales, uno de San Francisco y otro de Santo Thomás de Aquino, no se sabe cuyos son. Ay también otros quatro quadros grandes encima de las quatro puertas pequeñas. Uno es Christo con la cruz a quèstas, y es copia del de Sebastián del Piombo que está en el choro encima de la silla prioral. Los otros, aunque son buenos, no se sabe cuyos son. En el capítulo del prior, en el altar del testero está la oración del huerto de mano de Ticiano y a los lados (encima de dos puertas) está al derecho Christo y al otro Nuestra Señora, de Ticiano también. A la parte de las ventanas ay seis quadros grandes y dos medianos, el primero es el sacrificio de Isaac, es de Jacobo de Palma; el segundo es una Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos, es de Alberto Durer; el tercero es Nuestra Señora con el niño y muchas gitanas y gitánillos que ofrecen al niño Jesús frutas, flores y otras cosas; el quarto es la conversión de la Magdalena, es de Paulo Veronense; el quinto es la Anunciación de Nuestra Señora es de Ludovico [ital. Federico] Barrosi; el sexto es Nuestra Señora, el niño Jesús y San Joseph quando volvían de Egipto, es copia de Antonio de Acorezo.

En la otra pared ay cinco quadros, tres grandes y dos pequeños. El primero es el Bautismo de Christo, es de Jacobo de Palma. El segundo es un Ecce Homo con Pilatos y otros ministros, es del Ticiano. El tercero es Christo quando avía resucitado se apareció a la Virgen, es del Mudo. El quarto es Nuestra Señora con el niño Jesús, Santa Cathalina y San Jorge, es del

Ticiano. El quinto es la coronación de espinas, es del Ticiano. Encima de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande, por donde se entra a este capítulo, ay dos quadros, en el uno está pintada la transfiguración de Christo, es copia de Raphael de Urbino, en el otro está la Assumpción de Nuestra Señora. En el *capítulo del vicario* la pintura que está en el altar del testero es nuestro padre San Gerónimo en la penitencia, es del Ticiano. A los lados (encima de dos puertas que ay allí) están un Ecce Homo al lado derecho y al otro Nuestra Señora dolorida, son figuras del tamaño del natural y son copias del Ticiano. Enfrente de éstas y encima de dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande están, a un parte, la adoración de los reyes, no se sabe cúa es; y a la otra una Magdalena, es copia del Ticiano. Entre las ventanas ay seis quadros, quatro grandes y dos pequeños. El primero es Nuestra Señora y Santa Ysabel con los dos niños Jesús y San Juan, es copia de Raphael de Urbino. El segundo es San Antonio Abbad con algunas tentaciones, es de Gerónimo Bosch. El tercero es el Bautismo del Eunucho de la reyna Candaces, no se sabe cúa es. En el quarto están pintados los martirios de muchos santos y principalmente el de Santa Águeda, no se sabe cúa es. En el quinto está Christo muerto en brazos de su madre y Nicodemus, es del Masacio. El sexto es Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en una cuna con San Joseph y San Juan Baptista, es de Labinia Fontana. * Adonde está está señal se ha de poner aquí.

* En la pared que está enfrente de las ventanas ay cinco quadros, tres grandes y dos medianos. El primero es quando Christo después de resucitado se apareció a la Magdalena en figura de ortelano, es copia del Ticiano. El segundo es Christo con la cruz a quèstas, con gran acompañamiento de ministros, es de Gerónimo Bosch. El tercero es la resurrección de la hija del archisnagogo Jairo, es de Gerónimo Muciano. El quarto es un Ecce Homo con Pilatos y otros ministros, no se sabe cúa es. El quinto es un descendimiento de la cruz, de Michael Cucen.

Los *ángulos del claustro* principal, el primero (que está junto a la sacristía) es con todo quanto tiene dentro y fuera al fresco y al olio es de Luis de Carbajal. El segundo (que está entre la sacristía y los capítulos) con todo quanto tiene dentro y fuera al fresco y al olio es de Rómulo. El tercero (que está junto a la iglesia antigua) con todo quanto tiene dentro y fuera al fresco y al olio es de mano de Pere-

grino. El quarto (que está junto a la porteria) con todo quanto tiene dentro y fuera al fresco y al olio es de Michael Barroso. Todo lo demás de aqueste claustro el dibuxo es de Peregrino, pintado por oficiales suyos.

Los tres quadros de la *yglesia antigua* (que el principal es el martirio de San Lorenzo y los otros uno la adoración de los reyes y otro el entierro e sepulcro de Christo) todos son del Ticiano.

Los ocho quadros grandes que están en los *ángulos del claustro alto*, todos son del Mudo.

La pintura de la *librería* principal de la cornixa arriba es todo de Peregrino, de la cornixa abaxo es de Bartolomé Carducho. Quatro retratos que ay entre los estantes, uno del Emperador Carlos quinto, otro de nuestro fundador, otro de Philipo 3.º y otro del rey nuestro señor Philipo 4, que Dios guarde. Son los tres primeros de Juan Pantoxa de la Cruz y el del rey nuestro señor es de Diego Velázquez.

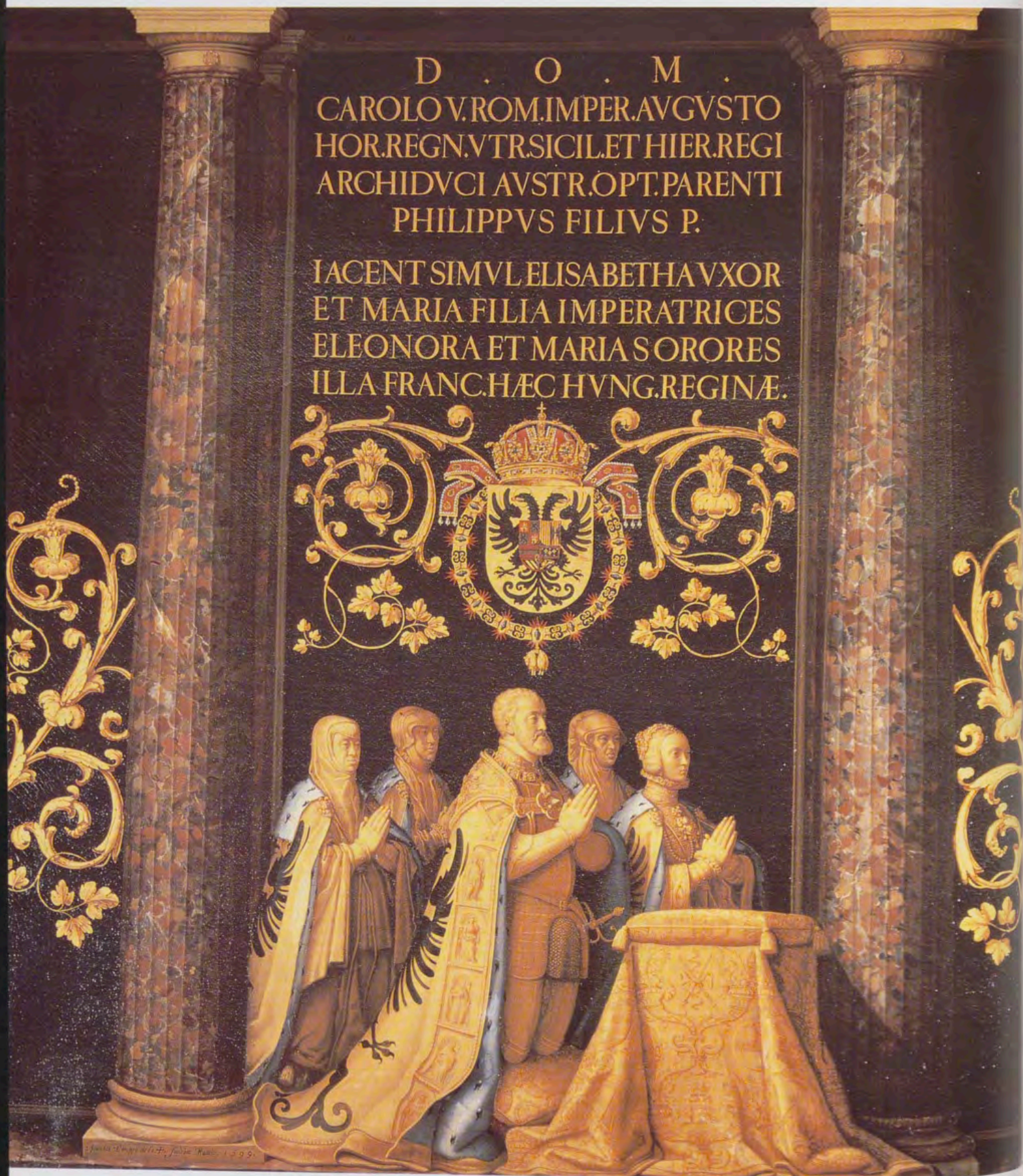
En la *aulilla* ay once quadros. El principal es la Gloria del Ticiano. El del altar es San Joachín quando le echavan del templo por estéril, es de Michael Cosin. Al lado derecho del altar está San Juan Baptista, es del Ticiano. Al otro lado está Christo a la columna, es de Luqueto. Encima del altar está Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San Joseph, es de Andrés del Sarto. Encima de las sillas está Christo crucificado, es del Ticiano. Al lado derecho de las sillas está Nuestro Padre San Gerónimo en la penitencia, es del Ticiano. Al otro lado está San Lorenzo quando después de asado le llevaban a enterrar San Hipólito y otros cristianos, es del Mudo. Al lado derecho de la cátedra está la Anunciación de Nuestra Señora, es de Paulo Veronense. Al otro lado está el Nacimiento de Christo, es del Tintoreto. Encima de la cátedra está Nuestro Padre San Gerónimo, es de francisco Veronense, hijo de Paulo.

En el *choro* el Christo con la cruz a quèstas que está encima de la silla prioral es de Sebastián del Piombo. Las dos historias de San Lorenzo que están a los lados del órgano del choro de prior y las dos de nuestro padre San Gerónimo que están al otro lado enfrente de éstas son de Rómulo. Todo lo demás que ay en el choro, assi en la bóveda como en las paredes y testers alto y baxo es de Luqueto.

Toda la pintura de la *galería de la reyna*, assi la de la bóveda como la de las paredes y testers, es del Vergamasco y sus hijos.

La pintura de la *bóveda de la capilla* es de Luqueto. Las ocho pinturas del *retablo* son las

Notas y Documentos



Juan Pantoja de la Cruz, Cenotafio de Carlos V y su familia. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Notas y Documentos

tres de Peregrino y éstas son las dos que están a los lados de la custodia, que al lado del Evangelio es el Nacimiento de Christo y al de la Epístola la adoración de los Reyes y la que está encima de la custodia que es el Martirio de San Lorenzo. Las otras cinco son de Federico Zúcaro y las historias son a los lados de San Lorenzo a la parte del Evangelio Christo a la columna, a la de la Epístola Christo con la cruz a quèstas. Encima de San Lorenzo es la Assumpción de Nuestra Señora, a sus lados la resurrección de Christo al del Evangelio y la venida del Espíritu Santo al de la Epístola.

Las pinturas que están en los altares de las reliquias (que son los testeros de las dos naves menores de la Yglesia) son por de fuera y por de dentro de Federico Zúcaro. En el altar del lado del Evangelio está la Anunciación de Nuestra Señora. En el lado de la Epístola, está nuestro padre San Gerónimo. Las pinturas que ay encima de estos altares por de fuera y por de dentro son de Alonso Sánchez y de Luis de Carvajal. Los otros cinco altares grandes que ay en la iglesia son de diversos maestros. El de San Miguel y el de las Once Mil Virgenes que están enfrente uno de otro en la nave que cruza con la principal y debaxo de los órganos grandes son de Peregrino. Los dos que están junto a la puerta de palacio (que el uno es San Juan Baptista y el otro Santa Ana) son de Luqueto. El otro que está enfrente de la puerta por donde se sale al claustro con las procesiones es San Mauricio y sus compañeros, es de mano de Rómulo. Los ocho altares de apóstoles y evangelistas son del Mudo. Todos los demás son unos de Luis de Carboxal y otros de Alonso Sánchez.

La cena que está pintada en el refectorio del convento es de Ticiano. La del refectorio del collexio es copia de la cena que pintó Leonardo de Vins en la pared del refectorio del convento de Santa María de Gracia de la ciudad de Milán, que es de religiosos dominicos. La cena que está pintada en el refectorio del seminario es de Alonso Sánchez.

Biblioteca da Ajuda, Lisboa. Cod. 51-IX-15, fols. 483 r. - 486 v.

ÍNDICES COMPLEMENTARIOS

I.- Índice por atribución de autorías.

[1] Autor; [2] título; [3] localización; [4] ubicación.

Anónimo. Adoración de los Reyes. Capitulo del vicario. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la puerta grande.

Anónimo. Anunziata de Florencia (copia). Zaguán de la sacristía. Enfrente de la fuente.

Anónimo. Asunción de Nuestra Señora. Capitulo del prior. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande, por donde se entra a este capitulo.

Anónimo. Bautismo del Eunuco de la Reina Candaces. Capitulo del vicario. Entre las ventanas. Tercero.

Anónimo (traído de Inglaterra por Felipe II). Cristo crucificado con Nuestra Señora y San Juan. Sacristía. Altar del testero.

Anónimo. Cristo orando en el huerto y sudando sangre. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Sexto.

Anónimo. Ecce Homo con Pilatos y otros ministros. Capitulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Cuarto.

Anónimo. Las edades del hombre. Celda alta. Anónimo. Martirios de muchos santos y principalmente el de Santa Águeda. Capitulo del vicario. Entre las ventanas. Cuarto.

Anónimo. Nuestra Señora con el Niño y muchas gitanas y gitanillos que ofrecen al niño Jesús frutas, flores y otras cosas. Capitulo del prior. A la parte de las ventanas. Tercero.

Anónimo. Retrato de San Francisco. Zaguán de los capítulos. Al lado del Correggio (encima de la ventana de enmedio).

Anónimo. Retrato de Santo Tomás de Aquino. Zaguán de los capítulos. Al lado del Correggio (encima de la ventana de enmedio).

Anónimo. San Antonio de Padua y aquel milagro del Santísimo Sacramento cuando le adoró una mula. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Noveno

Anónimo. San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Segundo encima de las ventanas.

Anónimo flamenco antiguo. Ascensión de Cristo. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Quinto.

Anónimo flamenco antiguo. Desposorios de Cristo y Santa Catalina. Oratorio de la reina. Altar.

Anónimo flamenco antiguo. Desposorios de Nuestra Señora y San José. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Undécimo.

Anónimo flamenco antiguo. Presentación de Nuestra Señora en el templo. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Tercero.

Anónimo flamenco antiguo. San Lucas Evangelista. Zaguán de la sacristía. A la derecha de la fuente.

Anónimo flamenco. Descendimiento de la Cruz. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Séptimo.

Anónimo flamenco. San Jerónimo. Zaguán de la sacristía. A la izquierda de la fuente.

Anónimos flamencos antiguos. Celda baja del prior.

Anónimos. Retratos de pontífices. Celda baja del prior.

Anónimos. Retratos de reyes, desde don Enrique III hasta Felipe IV. Celda alta.

Baroccio, Federico. Anunciación de Nuestra Señora. Capitulo del prior. A la parte de las ventanas. Quinto.

Barroso, Miguel. Cuarto ángulo (que está junto a la portería) con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal. Bassano. Diluvio. Celda alta. Cuatro cuadros. Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Celda baja del prior. Bóveda.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Capitulo del prior. Bóveda.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Capitulo del vicario. Bóveda.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Sacristía. Bóveda.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Zaguán de la sacristía. Bóveda.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Zaguán de los capítulos. Bóveda.

Bergamasco y sus hijos. Toda la pintura, así la de la bóveda como la de las paredes y testeros. Galería de la reina.

Bosco. Adoración de los Reyes. Celda baja del prior.

Bosco. Algunas tentaciones de San Antonio. Celda baja del prior.

Bosco. Algunos vicios y deleites en que viven los hombres y las penas que en el infierno les corresponden. Celda baja del prior.

Bosco. Cristo con la cruz a cuestas con gran acompañamiento de ministros. Capitulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Segundo.

Bosco. San Antonio Abad con algunas tentaciones. Capitulo del vicario. Entre las ventanas. Segundo.

Bosco. San Antonio Abad con algunas tentaciones. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Cuarto.

Bosco. San Cristóbal con el Niño al hombro pasando un río. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Décimo.

Buonarrotto. Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el regazo y San José. Celda alta. Oratorio.

Buonarrotto. Nuestra Señora con el niño Jesús y San Juan. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Octavo encima de las ventanas.

Cambiaso, véase Luqueto.

Carducho, Bartolomé. Pintura de la cornisa abajo. Librería principal.

Carvajal, Luis de. Altares. Iglesia.

Carvajal, Luis de. Primer ángulo (que está junto a la sacristía) es con todo cuanto tiene den-

Notas y Documentos

tro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal.

Carvajal, Luis. Pinturas de encima de los altares de reliquias de Zuccaro. Iglesia.

Cincinato, Rómulo. Altar de san Mauricio. Iglesia. Enfrente de la puerta por donde se sale al claustro con las procesiones.

Cincinato, Rómulo. Las dos historias de nuestro padre San Jerónimo. Coro. Enfrente del órgano del coro del prior.

Cincinato, Rómulo. Las dos historias de San Lorenzo. Coro. A los lados del órgano del coro de prior.

Cincinato, Rómulo. Segundo ángulo (que está entre la sacristía y los capítulos) con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal.

Correggio (copia). Desposorios de Cristo y Santa Catalina. Zaguán de los capítulos. Encima de la ventana de enmedio.

Correggio (copia). Nuestra Señora, el niño Jesús y San José cuando volvían de Egipto. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Sexto.

Coxcie (?). Salvador con Nuestra Señora y San Juan Bautista. Remate del retablo que hay ahora en la capilla real del palacio de Madrid. Sacristía. Encima de la pintura del altar del testero.

Coxcie. David degollando al gigante Goliat. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Duodécimo.

Coxcie. Descendimiento de la cruz. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Quinto.

Coxcie. San Joaquín cuando le echaban del templo por estéril. Aulilla. Altar.

Coxcie. San Pedro llorando. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Primero.

Coxcie. Santa Cecilia tocando el órgano y algunos ángeles cantando. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Noveno encima de las ventanas.

Durero. "Países famosos al temple de mano de Alberto Durero en que está pintadas las edades del hombre". Celda alta. Seis cuadros. Durero. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Segundo.

Fontana, Lavinia. Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en una cuna con San José y San Juan Bautista. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Sexto.

Leonardo da Vinci (copia). Cena. Refectorio del colegio.

Leonardo da Vinci. Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el brazo y algunos ángeles. Celda alta. Dormitorio. Encima de la puerta de la alcoba.

Luqueto (Luca Cambiaso). Altar de San Juan Bautista. Iglesia. Junto a la puerta de palacio.

Luqueto (Luca Cambiaso). Altar de Santa Ana. Iglesia. Junto a la puerta de palacio.

Luqueto (Luca Cambiaso). Beato fray Luis Beltrán. Celda alta. Dormitorio. Enfrente de la puerta del oratorio.

Luqueto (Luca Cambiaso). Bóveda de la capilla (basílica).

Luqueto (Luca Cambiaso). Cristo a la columna. Aulilla. Al lado izquierdo del altar.

Luqueto (Luca Cambiaso). San Francisco. Celda alta. Dormitorio. Encima de la puerta del oratorio.

Luqueto (Luca Cambiaso). San Francisco. Celda alta. Oratorio.

Luqueto (Luca Cambiaso). San Francisco. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Séptimo encima de las ventanas. Cuadro mediano.

Luqueto (Luca Cambiaso). Todo lo demás que hay, así en la bóveda como en las paredes y testeros alto y bajo. Coro.

Masaccio. Cristo muerto en brazos de su madre y Nicodemus. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Quinto.

Muziano, Girolamo. Resurrección de la hija del archisinagogo Jairo. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Tercero.

Navarrete. Bautismo de Cristo. Celda alta. Oratorio.

Navarrete. Cristo cuando había resucitado se apareció a la Virgen. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Tercero.

Navarrete. Cuadro de jaspe en que está pintado Cristo cuando le clavaban los sayones en la cruz. Celda baja del prior.

Navarrete. Ecce Homo. Celda alta. Oratorio.

Navarrete. Los ocho cuadros grandes que están en los ángulos. Claustro alto.

Navarrete. Ocho altares de apóstoles y evangelistas. Iglesia.

Navarrete. San Lorenzo cuando después de asado le llevaban a enterrar San Hipólito y otros cristianos. Aulilla. Al lado izquierdo de las sillas.

Palma, Jacobo de. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y a los lados Nuestro Padre San Jerónimo y San Lorenzo. Celda alta.

Palma, Jacobo de. Sacrificio de Isaac. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Primero.

Palma, Jacopo de. Bautismo de Cristo. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Primero.

Pantoja de la Cruz, Juan. Árbol de la ascendencia materna de Felipe II. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Quinto entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Árbol de la ascendencia o genealogía materna del Emperador. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Segundo entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Árbol de la ascendencia paterna del Emperador. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Cuarto entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Carlos V y la Emperatriz Isabel de rodillas, María de Austria, Leonor de Austria, María de Hungría. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Tercero entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Carlos V. Librería principal. Entre los estantes.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Carlos V. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Primero entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Felipe II. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Octavo entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Sacristía. Árbol de ascendencia materna de Felipe II. Izquierda (parte de las ventanas). Séptimo entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Sacristía. Felipe II con María, Isabel y Ana, sus esposas, y D. Carlos. Izquierda (parte de las ventanas). Sexto entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz. Retrato de Felipe II. Librería principal. Entre los estantes.

Pantoja de la Cruz. Retrato de Felipe III. Librería principal. Entre los estantes.

Parmigiano. Circuncisión. Celda alta. Oratorio.

Piombo, Sebastiano del (copia). Cristo con la cruz a cuestas. Zaguán de la sacristía. Encima de la fuente.

Piombo, Sebastiano del (copia). Cristo con la cruz a cuestas. Zaguán de los capítulos. Encima de las cuatro puertas pequeñas. Cuadro grande (con otros 3 más que no se sabe cuyos son).

Piombo, Sebastiano del. Cristo con la cruz a cuestas. Coro. Encima de la silla prioral.

Rafael de Urbino (copia). Transfiguración de Cristo. Celda baja del prior.

Rafael de Urbino (copia). Nuestra Señora y Santa Isabel con los dos niños Jesús y San Juan. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Primero.

Rafael de Urbino (copia). Transfiguración del Cristo. Capítulo del prior. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande, por donde se entra a este capítulo.

Notas y Documentos

Rafael de Urbino. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San Juan. Celda alta. Oratorio. Sánchez Coello, Alonso. Altares. Iglesia. Sánchez Coello, Alonso. Cena. Refectorio del seminario.

Sánchez Coello, Alonso. Pinturas de encima de los altares de reliquias de Zuccaro. Iglesia.

Sarto, Andrea del. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San José. Aulilla. Encima del altar.

Sarto, Andrea del. Nuestra Señora. Celda alta. Oratorio.

Tibaldi (dibujo) y oficiales suyos. Todo lo demás de aqueste claustro (sin ángulos). Claustro principal.

Tibaldi. Adoración de los Reyes. Retablo. Iglesia. Lado de la epístola.

Tibaldi. Altar de las Once mil Vírgenes. Iglesia. Debajo del órgano.

Tibaldi. Altar de San Miguel. Iglesia. Debajo del órgano.

Tibaldi. Cristo crucificado. Celda alta.

Tibaldi. Martirio de San Lorenzo. Retablo. Iglesia. Encima de la custodia.

Tibaldi. Nacimiento de Cristo. Retablo. Iglesia. Lado del evangelio.

Tibaldi. Pintura de la cornisa arriba. Librería principal.

Tibaldi. Tercer ángulo (que está junto a la iglesia antigua) con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal.

Tintoretto. Nacimiento de Cristo. Aulilla. Al lado izquierdo de la cátedra.

Tiziano (copia). Ecce Homo. Capítulo del vicario. Encima de la puerta derecha al lado del altar del testero.

Tiziano (copia). Cristo después de resucitado se apareció a la Magdalena en figura de hortelano. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Primero.

Tiziano (copia). Magdalena. Capítulo del vicario. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la puerta grande.

Tiziano (copia). Nuestra señora dolorida. Capítulo del vicario. Encima de la puerta izquierda al lado del altar del testero.

Tiziano. Adoración de los Reyes. Iglesia antigua.

Tiziano. Cena. Refectorio del convento.

Tiziano. Coronación de espinas. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Quinto.

Tiziano. Cristo con la cruz a cuestras. Oratorio del rey. Altar.

Tiziano. Cristo crucificado. Aulilla. Encima de las sillas.

Tiziano. Cristo cuando le preguntaron los ministros de Herodes y discípulos de los fariseos

si era lícito o no pagar tributo al César. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Quinto encima de las ventanas.

Tiziano. Cristo. Capítulo del prior. Encima de una puerta a la derecha en el testero del altar.

Tiziano. Ecce Homo con Pilatos y otros ministros. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Segundo.

Tiziano. Ecce Homo. Celda alta. Encima de la ventana de las tres que miran a oriente.

Tiziano. Ecce Homo. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Cuarto encima de las ventanas.

Tiziano. Entierro y sepulcro de Cristo. Iglesia antigua.

Tiziano. Gloria. Aulilla.

Tiziano. Magdalena. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Tercero encima de las ventanas.

Tiziano. Martirio de San Lorenzo. Iglesia antigua.

Tiziano. Nuestra Señora con el niño Jesús, Santa Catalina y San Jorge. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Cuarto.

Tiziano. Nuestra Señora dolorida. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Sexto encima de las ventanas.

Tiziano. Nuestra Señora sentada del tamaño del natural con un Niño muy crecido y desnudo en los brazos. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Octavo.

Tiziano. Nuestra Señora. Capítulo del prior. Encima de una puerta a la izquierda en el testero del altar.

Tiziano. Oración del huerto. Capítulo del prior. Altar del testero.

Tiziano. Oración en el huerto y prendimiento de Cristo. Zaguán de la sacristía. Pared a la parte de la sacristía.

Tiziano. San Jerónimo en la penitencia. Aulilla. Al lado derecho de las sillas.

Tiziano. San Jerónimo en la penitencia. Capítulo del vicario. Altar del testero.

Tiziano. San Jerónimo en penitencia. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Décimo tercero.

Tiziano. San Juan Bautista. Aulilla. Al lado derecho del altar.

Tiziano. Santa Catalina. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Primero encima de las ventanas.

Tiziano. Santa Margarita. Zaguán de la sacristía. Pared opuesta a la parte de la sacristía.

Tiziano. Sepulcro de Cristo cuando llegaron a verle las Marías después de la Resurrección. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Segundo.

Velázquez. Retrato de Felipe IV. Librería principal. Entre los estantes.

Veronés, Francesco. San Jerónimo. Aulilla. Encima de la cátedra.

Veronés, Paulo. Anunciación. Aulilla. Al lado derecho de la cátedra.

Veronés, Paulo. Conversión de la Magdalena. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Cuarto.

Veronés, Paulo. Descendimiento de la cruz. Celda alta. Oratorio. Altar principal.

Zuccaro, Federico. Anunciación de Nuestra Señora. Altar de las reliquias (que son los testeros de las dos naves menores de la iglesia) por de fuera y por de dentro lado del evangelio. Iglesia.

Zuccaro, Federico. Asunción de Nuestra Señora. Retablo. Iglesia. Encima de San Lorenzo.

Zuccaro, Federico. Cristo a la columna. Retablo. Iglesia. Lado del evangelio.

Zuccaro, Federico. Cristo con la cruz a cuestras. Retablo. Iglesia. Lado de la epístola.

Zuccaro, Federico. Resurrección de Cristo. Retablo. Iglesia. Lado del evangelio.

Zuccaro, Federico. San Jerónimo. Altar de las reliquias (que son los testeros de las dos naves menores de la iglesia) por de fuera y por de dentro lado de la epístola. Iglesia.

Zuccaro, Federico. Venida del Espíritu Santo. Retablo. Iglesia. Lado de la epístola.

II.- Índice por lugares

[1] Autor; [2] título; [3] localización; [4] ubicación.

Oratorio del rey

Tiziano. Cristo con la cruz a cuestras. Oratorio del rey. Altar.

Oratorio de la reina

Anónimo flamenco antiguo. Desposorio de Cristo y Santa Catalina. Oratorio de la reina. Altar.

Zaguán de la sacristía

Piombo, Sebastiano del, (copia). Cristo con la cruz a cuestras. Zaguán de la sacristía. Encima de la fuente.

Anónimo flamenco antiguo. San Lucas Evangelista. Zaguán de la sacristía. A la derecha de la fuente.

Anónimo flamenco. San Jerónimo. Zaguán de la sacristía. A la izquierda de la fuente.

Anónimo. Anunziata de Florencia (copia). Zaguán de la sacristía. Enfrente de la fuente.

Tiziano. Oración en el huerto y prendimiento de Cristo. Zaguán de la sacristía. Pared a la parte de la sacristía.

Tiziano. Santa Margarita. Zaguán de la sacristía. Pared opuesta a la parte de la sacristía.

Notas y Documentos

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Zaguán de la sacristía. Bóveda.

Sacristía

Anónimo (traído de Inglaterra por Felipe II). Cristo crucificado con Nuestra Señora y San Juan. Sacristía. Altar del testero.

Coxcie (?). Salvador con Nuestra Señora y San Juan Bautista. Remate del retablo que hay ahora en la capilla real del palacio de Madrid. Sacristía. Encima de la pintura del altar del testero. Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Carlos V. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Primero entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Árbol de la ascendencia o genealogía materna del Emperador. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Segundo entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Carlos V y la Emperatriz Isabel de rodillas, María de Austria, Leonor de Austria, María de Hungría. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Tercero entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Árbol de la ascendencia paterna del Emperador. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Cuarto entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Árbol de la ascendencia materna de Felipe II. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Quinto entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Sacristía. Felipe II con María, Isabel y Ana, sus esposas, y D. Carlos. Izquierda (parte de las ventanas). Sexto entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Sacristía. Árbol de ascendencia materna de Felipe II. Izquierda (parte de las ventanas). Séptimo entre los claros de las ventanas.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Felipe II. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Octavo entre los claros de las ventanas.

Tiziano. Santa Catalina. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Primero encima de las ventanas.

Anónimo. San Pablo Ermitaño y San Antonio Abad. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Segundo encima de las ventanas.

Tiziano. Magdalena. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Tercero encima de las ventanas.

Tiziano. Ecce Homo. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Cuarto encima de las ventanas.

Tiziano. Cristo cuando le preguntaron los ministros de Herodes y discípulos de los fariseos si era lícito o no pagar tributo al César. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Quinto encima de las ventanas.

Tiziano. Nuestra Señora dolorida. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Sexto encima de las ventanas.

Luqueto. San Francisco. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Séptimo encima de las ventanas.

Buonarrotto. Nuestra Señora con el niño Jesús y San Juan. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Octavo encima de las ventanas.

Coxcie. Santa Cecilia tocando el órgano y algunos ángeles cantando. Sacristía. Izquierda (parte de las ventanas). Noveno encima de las ventanas.

Coxcie. San Pedro llorando. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Primero.

Tiziano. Sepulcro de Cristo cuando llegaron a verle las Marías después de la Resurrección. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Segundo.

Anónimo flamenco antiguo. Presentación de Nuestra Señora en el templo. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Tercero.

Bosco. San Antonio Abad con algunas tentaciones. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Cuarto.

Anónimo flamenco antiguo. Ascensión de Cristo. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Quinto.

Anónimo. Cristo orando en el huerto y sudando sangre. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Sexto.

Anónimo flamenco. Descendimiento de la Cruz. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Séptimo.

Tiziano. Nuestra Señora sentada del tamaño del natural con un Niño muy crecido y desnudo en los brazos. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Octavo.

Anónimo. San Antonio de Padua y aquel milagro del Santísimo Sacramento cuando le adoró una mula. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Noveno.

Bosco. San Cristóbal con el Niño al hombro pasando un río. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Décimo.

Anónimo flamenco antiguo. Desposorios de Nuestra Señora y San José. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Undécimo.

Coxcie. David degollando al gigante Goliat. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Duodécimo.

Tiziano. San Jerónimo en penitencia. Sacristía. Derecha (encima de los cajones). Décimo tercero.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Sacristía. Pintura de la bóveda.

Celda baja del prior.

Bergamasco y sus hijos. Celda baja del prior.

Bóveda.

Rafael de Urbino (copia), Transfiguración de Cristo. Celda baja del prior.

Bosco. Algunos vicios y deleites en que viven los hombres y las penas que en el infierno les corresponden. Celda baja del prior.

Bosco. Algunas tentaciones de San Antonio. Celda baja del prior.

Bosco. Adoración de los Reyes. Celda baja del prior.

Navarrete. Cuadro de jaspe en que está pintado Cristo cuando le clavaban los sayones en la cruz. Celda baja del prior.

Anónimos flamencos antiguos. Celda baja del prior.

Anónimos. Retratos de pontífices. Celda baja del prior.

Celda alta.

Tibaldi. Cristo crucificado. Celda alta.

Palma, Jacobo de. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y a los lados Nuestro Padre San Jerónimo y San Lorenzo. Celda alta.

Bassano. Diluvio. Celda alta. Cuatro cuadros. Durerero. "Países famosos al temple de mano de Alberto Durerero en que está pintadas las edades del hombre". Celda alta. Seis cuadros.

Anónimo. Las edades del hombre. Celda alta.

Tiziano. Ecce Homo. Celda alta. Encima de la ventana de las tres que miran a oriente.

Anónimos. Retratos de reyes, desde don Enrique III hasta Felipe IV. Celda alta.

Celda alta. Dormitorio.

Leonardo da Vinci. Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el brazo y algunos ángeles. Celda alta. Dormitorio. Encima de la puerta de la alcoba.

Luqueto. San Francisco. Celda alta. Dormitorio. Encima de la puerta del oratorio.

Luqueto. Beato fray Luis Beltrán. Celda alta. Dormitorio. Enfrente de la puerta del oratorio.

Celda alta. Oratorio.

Veronés, Paulo. Descendimiento de la cruz. Celda alta. Oratorio. Altar principal.

Rafael de Urbino. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San Juan. Celda alta. Oratorio.

Navarrete. Bautismo de Cristo. Celda alta. Oratorio.

Buonarrotto. Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en el regazo y San José. Celda alta. Oratorio.

Parmigiano. Circuncisión. Celda alta. Oratorio.

Navarrete. Ecce Homo. Celda alta. Oratorio. Luqueto. San Francisco. Celda alta. Oratorio.

Sarto, Andrea del. Nuestra Señora. Celda alta. Oratorio.

Notas y Documentos



Andrea del Sarto, La Sagrada Familia. Inv. 335. Museo del Prado, Madrid.

Notas y Documentos

Zaguán de los capítulos.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Zaguán de los capítulos. Bóveda.

Correggio (copia). Desposorios de Cristo y Santa Catalina. Zaguán de los capítulos. Encima de la ventana de enmedio.

Anónimo. Retrato de San Francisco. Zaguán de los capítulos. Al lado del Correggio (encima de la ventana de enmedio).

Anónimo. Retrato de Santo Tomás de Aquino. Zaguán de los capítulos. Al lado del Correggio (encima de la ventana de enmedio).

Piombo, Sebastiano del (copia). Cristo con la cruz a cuestas. Zaguán de los capítulos. Encima de las cuatro puertas pequeñas. Cuadro grande (con otros 3 más que no se sabe cuáles son).

Capítulo del prior.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Capítulo del prior. Bóveda.

Tiziano. Oración del huerto. Capítulo del prior. Altar del testero.

Tiziano. Cristo. Capítulo del prior. Encima de una puerta a la derecha en el testero del altar.

Tiziano. Nuestra Señora. Capítulo del prior. Encima de una puerta a la izquierda en el testero del altar.

Palma, Jacobo de. Sacrificio de Isaac. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Primero. Durero. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Segundo.

Anónimo. Nuestra Señora con el Niño y muchas gitanas y gitanillos que ofrecen al niño Jesús frutas, flores y otras cosas. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Tercero.

Veronés, Paulo. Conversión de la Magdalena. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Cuarto.

Baroccio, Federico. Anunciación de Nuestra Señora. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Quinto.

Correggio (copia). Nuestra Señora, el niño Jesús y San José cuando volvían de Egipto. Capítulo del prior. A la parte de las ventanas. Sexto.

Palma, Jacopo de. Bautismo de Cristo. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Primero.

Tiziano. Ecce Homo con Pilatos y otros ministros. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Segundo.

Navarrete. Cristo cuando había resucitado se apareció a la Virgen. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Tercero.

Tiziano. Nuestra Señora con el niño Jesús, Santa Catalina y San Jorge. Capítulo del prior.

En la pared enfrente de las ventanas. Cuarto. Tiziano. Coronación de espinas. Capítulo del prior. En la pared enfrente de las ventanas. Quinto.

Rafael de Urbino (copia). Transfiguración del Cristo. Capítulo del prior. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande, por donde se entra a este capítulo.

Anónimo. Asunción de Nuestra Señora. Capítulo del prior. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la grande, por donde se entra a este capítulo.

Capítulo del vicario.

Bergamasco y sus hijos. Grutescos. Capítulo del vicario. Bóvedas.

Tiziano. San Jerónimo en la penitencia. Capítulo del vicario. Altar del testero.

Tiziano (copia). Ecce Homo. Capítulo del vicario. Encima de la puerta derecha al lado del altar del testero..

Tiziano (copia). Nuestra señora dolorida. Capítulo del vicario. Encima de la puerta izquierda al lado del altar del testero.

Anónimo. Adoración de los Reyes. Capítulo del vicario. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la puerta grande.

Tiziano (copia). Magdalena. Capítulo del vicario. Encima de una de las dos puertas pequeñas que están a los lados de la puerta grande.

Rafael de Urbino (copia). Nuestra Señora y Santa Isabel con los dos niños Jesús y San Juan. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Primero.

Bosco. San Antonio Abad con algunas tentaciones. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Segundo.

Anónimo. Bautismo del Eunuco de la reina Candaces. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Tercero.

Anónimo. Martirios de muchos santos y principalmente el de Santa Águeda. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Cuarto.

Masaccio. Cristo muerto en brazos de su madre y Nicodemus. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Quinto.

Fontana, Lavinia. Nuestra Señora con el niño Jesús dormido en una cuna con San José y San Juan Bautista. Capítulo del vicario. Entre las ventanas. Sexto.

Tiziano (copia). Cristo después de resucitado se apareció a la Magdalena en figura de hortelano. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Primero.

Bosco. Cristo con la cruz a cuestas, con gran acompañamiento de ministros. Capítulo del

vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Segundo.

Muziano, Girolamo. Resurrección de la hija del archisinagogo Jairo. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Tercero.

Anónimo. Ecce Homo con Pilatos y otros ministros. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Cuarto.

Coxcie. Descendimiento de la cruz. Capítulo del vicario. En la pared que está enfrente de las ventanas. Quinto.

Claustro principal.

Carvajal, Luis de. Primer ángulo (que está junto a la sacristía) es con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal.

Cincinato, Rómulo. Segundo ángulo (que está entre la sacristía y los capítulos) con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal.

Tibaldi. Tercer ángulo (que está junto a la iglesia antigua) con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal.

Barroso, Miguel. Cuarto ángulo (que está junto a la portería) con todo cuanto tiene dentro y fuera al fresco y al óleo. Claustro principal. Tibaldi (dibujo) y oficiales suyos. Todo lo demás de este claustro (sin ángulos). Claustro principal.

Iglesia antigua.

Tiziano. Martirio de San Lorenzo. Iglesia antigua.

Tiziano. Adoración de los Reyes. Iglesia antigua.

Tiziano. Entierro y sepulcro de Cristo. Iglesia antigua.

Claustro alto.

Navarrete. Los ocho cuadros grandes que están en los ángulos. Claustro alto.

Librería principal.

Tibaldi. Pintura de la cornisa arriba. Librería principal.

Carducho, Bartolomé. Pintura de la cornisa abajo. Librería principal.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Carlos V. Librería principal. Entre los estantes.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Felipe II. Librería principal. Entre los estantes.

Pantoja de la Cruz, Juan. Retrato de Felipe III. Librería principal. Entre los estantes.

Velázquez. Retrato de Felipe IV. Librería principal. Entre los estantes.

Auililla

Tiziano. Gloria. Auililla.

Coxcie. San Joaquín cuando le echaban del templo por estéril. Auililla. Altar.

Tiziano. San Juan Bautista. Auililla. Al lado derecho del altar.

Notas y Documentos

Luqueto. Cristo a la columna. Aulilla. Al lado izquierdo del altar.

Sarto, Andrea del. Nuestra Señora con el niño Jesús en brazos y San José. Aulilla. Encima del altar.

Tiziano. Cristo crucificado. Aulilla. Encima de las sillas.

Tiziano. San Jerónimo en la penitencia. Aulilla. Al lado derecho de las sillas.

Navarrete. San Lorenzo cuando después de asado le llevaban a enterrar San Hipólito y otros cristianos. Aulilla. Al lado izquierdo de las sillas.

Veronés, Paulo. Anunciación. Aulilla. Al lado derecho de la cátedra.

Tintoretto. Nacimiento de Cristo. Aulilla. Al lado izquierdo de la cátedra.

Veronés, Francesco. San Jerónimo. Aulilla. Encima de la cátedra.

Coro

Piombo, Sebastiano del. Cristo con la cruz a cuestas. Coro. Encima de la silla prioral.

Cincinato, Rómulo. Las dos historias de San Lorenzo. Coro. A los lados del órgano del coro de prior.

Cincinato, Rómulo. Las dos historia de nuestro padre San Jerónimo. Coro. Enfrente del órgano del coro del prior.

Luqueto. Todo lo demás que hay, así en la bóveda como en las paredes y testeros alto y bajo. Coro.

Galería de la reina.

Bergamasco y sus hijos. Toda la pintura, así la de la bóveda como la de las paredes y testeros. Galería de la reina.

Iglesia.

Luqueto. Bóveda de la capilla. Iglesia.

Tibaldi. Nacimiento de Cristo. Retablo. Iglesia. Lado del evangelio.

Tibaldi. Adoración de los Reyes. Retablo. Iglesia. Lado de la epístola.

Tibaldi. Martirio de San Lorenzo. Retablo. Iglesia. Encima de la custodia.

Zuccaro, Federico. Cristo a la columna. Retablo. Iglesia. Lado del evangelio.

Zuccaro, Federico. Cristo con la cruz a cuestas. Retablo. Iglesia. Lado de la epístola.

Zuccaro, Federico. Asunción de Nuestra Señora. Retablo. Iglesia. Encima de San Lorenzo.

Zuccaro, Federico. Resurrección de Cristo. Retablo. Iglesia. Lado del evangelio.

Zuccaro, Federico. Venida del Espíritu Santo. Retablo. Iglesia. Lado de la epístola.

Zuccaro, Federico. Anunciación de Nuestra Señora. Altar de las reliquias (que son los testeros de las dos naves menores de la iglesia) por de fuera y por de dentro lado del evangelio. Iglesia.

Zuccaro, Federico. San Jerónimo. Altar de las reliquias (que son los testeros de las dos naves menores de la iglesia) por de fuera y por de dentro lado de la epístola. Iglesia.

Sánchez Coello, Alonso. Pinturas de encima de los altares de reliquias de Zuccaro. Iglesia.

Carvajal, Luis. Pinturas de encima de los altares de reliquias de Zuccaro. Iglesia.

Tibaldi. Altar de San Miguel. Iglesia. Debajo del órgano.

Tibaldi. Altar de las Once mil Vírgenes. Iglesia. Debajo del órgano.

Luqueto. Altar de San Juan Bautista. Iglesia. Junto a la puerta de palacio.

Luqueto. Altar de Santa Ana. Iglesia. Junto a la puerta de palacio.

Cincinato, Rómulo. Altar de san Mauricio. Iglesia. Enfrente de la puerta por donde se sale al claustro con las procesiones.

Navarrete. Ocho altares de apóstoles y evangelistas. Iglesia.

Sánchez Coello, Alonso. Altares. Iglesia.

Carvajal, Luis de. Altares. Iglesia.

Refectorio del convento.

Tiziano. Cena, Refectorio del convento.

Refectorio del colegio.

Leonardo da Vinci (copia). Cena. Refectorio del colegio.

Refectorio del seminario.

Sánchez Coello, Alonso. Cena. Refectorio del seminario.

5 E. Harris y G. de Andrés, "Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)" en *Archivo Español de Arte* (Madrid) XLV (1972) Anejo, pp. 3-33.

6 El linaje de Don Jerónimo puede ser fácilmente reconstruido sobre la base de sus propias anotaciones genealógicas. Así, sirvan de referencia las que se encuentran en Biblioteca Nacional de Madrid [BNM], Mss. 11751, *Recopilación de linajes de Portugal por el Marqués de Colares*.

7 Presentamos a continuación una semblanza breve de Don Jerónimo de Ataíde, en espera de un estudio más amplio que preparamos.

8 BA, Cod. 51/II/66, fols. 40 r. (Bartolomé Leonardo de Argensola), 42 r. (Copérnico) y 69 r. (Montaigne).

9 *Doze sonetos por varias acciones en la muerte de la señora Doña Inés de Castro mujer del Príncipe Don Pedro de Portugal*. Lisboa, 1628.

10 S.I. : s.a. [1653?].

11 Nos ocupamos de ellos en "Entre dos reinos, una patria rebelde. *Fidalgos* portugueses en la Monarquía Hispánica después de 1640", *Estudios. Revista de Historia Moderna* (Valencia) 20 (1994) pp. 83-103.

12 BNM, Mss. 8591.

13 BA, Cod. 51/IX/14.

14 Colares a Andrés de Uztarroz, Madrid, 16 de noviembre de 1647, BNM, Mss. 8591, fol. 269 r.-v.

15 De la posada [Madrid?], 1 de julio de 1655, BA, Cod. 51/IX/14, 347.

16 En la posada [Madrid?], 8 de noviembre de 1658, BA, Cod. 51/IX/14, 419.

17 BA Cod. 51/IX/14, fols. 578-579 r.: "otra [pintura] de vosco en tabla"; "un catón y un san sebastián de jusepe de Rivera"; "Nuestra Señora con el niño y san juan de el Parmesano"; "los ynocentes de el Ticiano"; "un quadro grande antiguo del Ticiano de las tres edades"; "San Gerónimo de lucas de Olanda".

18 BA Cod. 51/II/66. El manuscrito de Holanda figura descrito en el "caixão 12 B. Architet.", como "fabrica de lisboa, francisco de olanda, archit. 4, portugués, manuscrito, 1571".

19 BA Cod. 51/IX/10.

20 "Felipe IV en pardo y plata", en *Velázquez, Rubens, Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII* [exposición]. Madrid, 1999.

21 *Cfr.* Fernando Checa, "Copia del retablo de los hermanos van Eyck "Adoración del Cordero Místico", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* [exposición]. Madrid, 1998.

NOTAS

1 Madrid, 1657, fol. 42 r.

2 Sobre la intervención del pintor y la disposición definitiva de las piezas, véase el artículo de Carmen García-Frías Checa, recientemente publicado, "Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial". *Reales Sitios* (Madrid) XXXVI-141 (1999) número monográfico *Velázquez, aposentador real*, pp. 29-38.

3 "Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656)", Adiciones y notas de Gregorio de Andrés, en *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* VII. Madrid, 1964, pp. 405-451.

4 Biblioteca da Ajuda, Lisboa, [BA], Cod. 51-IX-15, fols. 485 r. - 486 v. Deseo agradecer a mi buen amigo Pedro Almeida Cardim, de la Universidade Nova de Lisboa, la ayuda prestada en la preparación de este trabajo.

Crónica Cultural

EL ARTE EN LA CORTE DE LOS ARCHIDUQUES ALBERTO DE AUSTRIA E ISABEL CLARA EUGENIA. 1598-1633. UN REINO IMAGINADO

El pasado día 27 de febrero se clausuró, en el Palacio Real de Madrid, la Exposición *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia. 1598-1633. Un reino imaginado*, inaugurada en el mes de diciembre por Su Alteza Real la Infanta Doña Elena y el Excelentísimo Señor Don Jaime de Marichalar, Duques de Lugo.

La Muestra, organizada por el Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, y patrocinada por la Fundación Caja Madrid, ha contado con alrededor de 27.000 visitantes, que han podido admirar la magnífica selección de las 135 piezas expuestas pertenecientes a más de cuarenta instituciones nacionales y extranjeras que ofrecían una visión del espléndido florecimiento artístico de la Corte de las Archiduques.

EL PATRIMONIO NACIONAL FIRMA UN CONVENIO CON JACKSON MISSISSIPPI

El Presidente del Patrimonio Nacional, Duque de San Carlos; Don Fernando Checa, Director del Museo del Prado; y Don Jack Kyle, Coordinador General de la Comisión de Intercambios Culturales del Estado de Mississippi (Estados Unidos), firmaron, en el Palacio Real de Madrid, un acuerdo para el préstamo de 360 obras que integrarán la Exposición *La Majestad de España*, que se celebrará en el Arts Pavilion de Jackson, en la capital de dicho estado. Al acto asistió asimismo el Vicepresidente y Presidente en funciones del Real Patronato del Museo del Prado, Don Rodrigo Uría.

La Muestra permanecerá abierta desde marzo hasta septiembre del año 2001, y en ella se expondrán obras artísticas significativas de las Colecciones Reales españolas.

El objetivo de la Exposición es dar a conocer al pueblo norteamericano el relevante papel que desempeñó España en el inicio del proceso de su independencia de Gran Bretaña, con la intención de mostrar que una parte de sus raíces como nación inde-



pendiente proceden de España. Para ello, recrea el ambiente cultural español de aquella época, entre 1746 y 1833, que comprende los reinados de Fernando VI, Carlos III, Carlos IV y Fernando VII.

Se exhiben cuadros de Van Loo, Mengs, Goya, Tiépolo, Giaquinto, Bayeu, Andrés de la Calleja, Paret, Meléndez y Brambilla, entre otros, así como objetos artísticos personales de los Reyes de España, obras de arte pertenecientes al culto, a los expedicionarios, a los artistas al servicio de los Monarcas y a los miembros de los gobiernos, como textiles, platería, carruajes, relojes, tapices, etc., que habitualmente decoran los Palacios Reales españoles.

Los organizadores de la Exposición pretenden también reproducir con fidelidad varias estancias de los Palacios Reales de Aranjuez y El Pardo para tratar de conseguir una mejor comprensión del ambiente artístico de la Corte española de mediados del siglo XVIII, y contribuir al intercambio artístico y a la difusión cultural de los fondos españoles.

El presupuesto del proyecto es de nueve millones de dólares (unos mil cuatrocientos millones de pesetas), además de contar con otros ciento cincuenta millones de pesetas destinados a trabajos de restauración en las dos instituciones españolas.

Los comisarios españoles son Leticia Ruiz Gómez, por parte del Museo del Prado, y Javier Morales, por parte del Patrimonio Nacional.

CONCIERTO DEL COLLEGIUM VOCALE EN EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

En el Monasterio de las Descalzas Reales, el *Collegium Vocale*, dirigido por Paul Van Navel, ofreció un concierto organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid, dentro del *V Ciclo de Música Española "Los Siglos de Oro"*, que tiene por finalidad difundir el patrimonio musical español mediante su interpretación en los espacios históricos para los que fue concebido.

En esta ocasión, el *Collegium Vocale* ofreció un selecto conjunto de composiciones polifónico-vocales relacionadas con la existencia de Carlos V, como el motete *Absolve, quaesumus, Domine*, la elegía latina *Proch dolor*, a la muerte del Emperador Maximiliano, o la canción *Amour partez*, de Crecquillon, compositor de la capilla flamenca de Carlos V, entre otras.

Begoña Mardones
Julia López de la Torre



Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL - AÑO XXXVII - Nº 143 - 1º TRIMESTRE 2000

Touring an imagined kingdom.
The pictorial patronage of Archduke Albert of Austria and Archduchess Isabella Clara Eugenia.

By Alejandro Vergara.
Museo del Prado, Madrid.

This article gives a summary of the themes addressed in the exhibition on *Art at the court of Archduke Albert of Austria and Archduchess Isabella Clara Eugenia (1598-1633). An imagined kingdom* held at the Royal Palace in Madrid from December 1999 to February 2000. It draws attention to some essential aspects of the patronage of the archduke and archduchess: how they used the art of painting to resolve political issues that arose during their government; the promotion of artists such as Rubens and Jan Brueghel from the court of Brussels; the very high quality of the art produced at their service; and the repercussions of their patronage in Spain.

The gifts of Isabella Clara Eugenia and the Spanish Court. Intimacy, taste and devotion.

By Bernardo J. García García.
Universidad Complutense de Madrid.

Court gifts played a primary role in personal relationships as a form of expression of social status, power and favour. They were a highly effective means of keeping family memory and affection alive among the members of the House of Austria who held government posts within and outside the monarchy. They were likewise used as tokens of attentiveness and courtesy in diplomatic relations, or as pledges of devotion for some religious institutions. This article studies the court gifts exchanged by the Infanta Isabella Clara Eugenia and the Spanish court between 1598 and 1654 through the information gleaned from her personal correspondence. It focuses particularly on the *licencias de paso* (transit licences) granted by the Crown to allow luxury and religious items and consumer goods sent by the court to cross the border without paying customs duties.

Philip III's portrait gallery at El Pardo Royal Palace.

By Magdalena de Lapuerta Montoya.
Universidad de San Pablo CEU, Madrid.

In 1604 most of the paintings by Titian, Antonio Moro and Sánchez Coello that made up Philip III's former portrait gallery at El Pardo Royal Palace were destroyed in a fire. Philip III not only had much of this palace rebuilt and decorated with fresco paintings, but commissioned his court painter, Juan Pantoja de la Cruz, to work on a new portrait gallery based on new criteria. This article provides an initial approach to, and analysis of, this portrait gallery, paying particular attention to 10 of the 58 paintings that comprise this series, as the originals that may have hung in the gallery have been located. It furthermore shows some new valuations carried out on the series of portraits from the gallery in connection with a lawsuit brought by Juan Pantoja de la Cruz's heirs, which will provide new information about this gallery.

Theatre scenery for the Coliseum of the Buen Retiro Palace under Ferdinand VI: four oil paintings by Francesco Battaglioli.

By Margarita Torrión.
Université de Toulouse-Le Mirail.

Four *vedute* (views) painted by Battaglioli in Madrid bear a retrieved testimony to the sumptuous operas directed by Farinelli during the peaceful and hospitable reign of Ferdinand VI and Bárbara of Bragança. They recreate a set that is unique in its kind, both in the history of courtly theatre and of the Coliseum of the Buen Retiro Palace (which formerly stood next to the surviving Casón) and in the study of theatre scenery in Europe during the late Baroque period of the Age of the Enlightenment.

Charles III's court painters at Toledo Cathedral: Maella and Bayeu at the service of Cardinal Lorenzana.

By José Manuel de la Mano.

In 1772 Francisco Antonio Lorenzana acceded to the archbishopric of Toledo. The prelate immediately informed the canons of his ambitious plan of artistic action for the cathedral. Although the pictorial reforms were to carry on for several years, the court painters Mariano Maella and Francisco Bayeu were involved in this fascinating project from the outset. The unpublished documents studied in this article give a clear outline not only of how the works took shape but also of how the underlying iconography for these cycles of frescoes was chosen. Some of the letters shown in these pages furthermore confirm, on the one hand, the two painters' concealed professional hostility towards each other and, on the other, Raphael Mengs's preference for the Aragonese. The main appeal of the insight the article gives into these works is nonetheless the discovery of their promoter's interest in reconciling tradition with modernity.

An unknown work of the late Venetian-Byzantine school at the Convent of San Juan de Quejana.

By M^a Luisa Martín Ansón.
Universidad Autónoma de Madrid.

The detailed study of this work provides a very interesting contribution to the considerably small number of items of similar characteristics belonging to the Venetian-Byzantine school. It embodies a great variety of techniques—incrustation with stones, filigree and miniature beneath rock crystal. Its excellent state of preservation in Spain is due to the web of cultural and artistic exchanges of the time and, as on many other occasions, to the refined tastes of some members of the clergy or aristocracy who encouraged the importation of such items. Its form, which survived well into the 15th century, and iconographic scheme suggest that it is a Eucharistic tabernacle. The miniatures of certain features with a naturalistic freshness of Gothic origin are characteristic of a large sector of Venetian painting of the time.

Notes and Documents

Hernán Núñez de Guzmán and incunabulum 3 of the *Etymologicum Magnum* of the Royal Palace Library.

By Arantxa Domingo Malvadi, *Patrimonio Nacional*, and Juan Signes, *Universidad de Valladolid*.

The article provides a commentary on an autograph note by the humanist Hernán Núñez de Guzmán († 1555) in an incunabulum of the *Etymologicum Manum* housed at the Royal Library. This note tells us who Núñez's master was in Italy, the price he paid for the book and the place where he acquired it, Bologna. Indications of this kind, which are beginning to be included in catalogues of printed works, are essential in reconstructing the history of reading and libraries.

Paintings and painters at San Lorenzo El Real before Velázquez's intervention. A description of El Escorial at the Ajuda Library in Lisbon.

By Fernando Bouza Álvarez.
Universidad Complutense de Madrid.

This article deals with a new manuscript description of San Lorenzo el Real de El Escorial that is housed among the rich Spanish collections of the library of the Ajuda Palace in Lisbon. The new information it provides on the exact location of many paintings in the different parts of the monastery will enable a detailed study to be conducted on the collections kept in San Lorenzo immediately before the intervention of Diego Velázquez in the mid 1650s. The publication of this Lisbon description will therefore contribute to ascertaining the true dimension and nature of the remodelling carried out by the Sevillian painter at the request of King Philip IV.



TURGALICIA
DIRECCIÓN XERAL
DE TURISMO



Piedras Preciosas en Galicia

INTER MEDIA

Piedras que se superponen en los impresionantes muros de las catedrales de Santiago de Compostela, Lugo, o Mondoñedo, donde románico, gótico y barroco se integran en admirable armonía... Diminutas piedras que, en manos de los maestros orfebres compostelanos, constituyen verdaderas obras de arte salidas de los obradoiros...



Descubre Galicia. Admira la grandiosidad de sus monumentos artísticos o, simplemente, déjate seducir por sus miniaturas artesanales. Pero si lo que de verdad deseas es conocer el auténtico arte gallego, no lo busques en las cosas, sino en las personas: cultivan como nadie el arte de la amabilidad.

INFÓRMATE EN TURGALICIA TELF. 9 8 1 5 4 2 5 4 3

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE CULTURA
COMUNICACIÓN SOCIAL E TURISMO

www.turgalicia.es



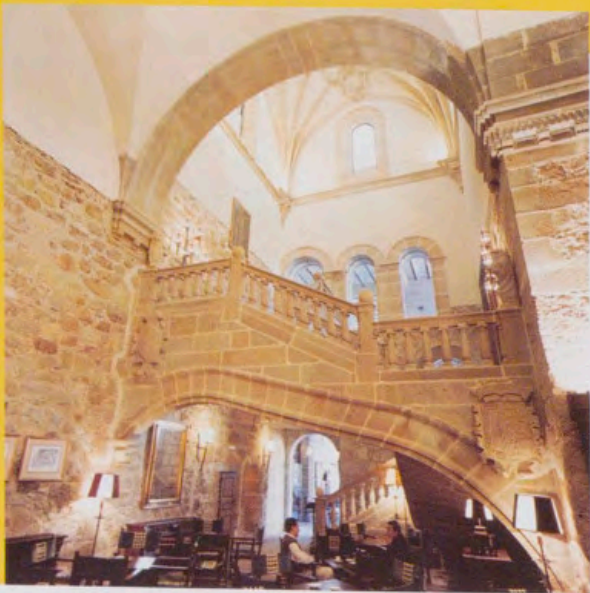
COMPOSTELA 2000
CIUDAD EUROPEA DE LA CULTURA

España. Argentina. Italia. Chile. Brasil. Méjico. Perú. Venezuela. Marruecos. Estados Unidos. Colombia. Puerto Rico. El Salvador. Guatemala. Portugal. Austria. Hoy, en los principales mercados del mundo, millones de personas se comunican gracias a una de las multinacionales de comunicación líder en el mundo.

UNIR A MÁS DE 600 MILLONES DE PERSONAS NOS HACE GRANDES.

Telefonica

Una obra
que formará parte de la historia.



Parador de Turismo de Plasencia. Convento de Santo Domingo.

Ferrovial Agromán ha transformado en un Parador Nacional lo que era un edificio del siglo XV totalmente deteriorado. En el proyecto se ha respetado el 100% de su estructura original y los elementos ornamentales. Sin duda, un maravilloso entorno donde disfrutar y descansar.

ferrovial
AGROMAN

806



UNIVERSAL STUDIOS
PORT AVENTURA™



Gracias
papá



Peugeot 806.
Los tuyos te lo agradecerán.



Esta es sólo una forma de darte las gracias. Y seguro que se les ocurrirán muchas otras. Porque, cada vez que salgáis juntos en el PEUGEOT 806, lo vivirán como una aventura. Sólo hay que montar... y disfrutar.

Equipamiento de serie: • ABS. • Airbag conductor y pasajero. • Cierre con mando a distancia y elevalunas eléctricos delanteros. • Aire acondicionado. • Dirección asistida. • Antiarranque electrónico Peugeot. • Asientos

traseros inclinables con reposacabezas. Los delanteros pivotantes (con reglaje en altura y lumbar del conductor). • 3ª Fila de asientos con reposacabezas. • Equipo de audio con mando en el volante. • Retrovisores exteriores eléctricos, térmicos y abatibles eléctricos. • Paragolpes, molduras laterales y tiradores de puerta, color carrocería. • Limpia luneta trasera. • Cubre equipajes. • Alarma faros encendidos + indicador de puertas abiertas.

Peugeot. Para disfrutar del automóvil.

con 7 plazas por si vienen,
además, Javi y Blanca.

DANIEL ROTH



*"Segundos a las seis horas":
una particular y sofisticada forma de leer los segundos
sobre una esfera independiente integrada en la principal.
Clásico pero diferente.*

CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BILBAO: J. Suárez. LANZAROTE (ARRECIFE): Mapy J. MADRID: J. Suárez. MARBELLA: Gómez y Molina J. REUS: Santi Pamies Disseny. SANTANDER: Presmanes J. ANDORRA: J. Cellini.

Para más información dirigirse a **DIARSA** Avda. América, 37. Edificio Torres Blancas. 28002 MADRID. Telef.: 91 519 32 03