

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 158 4º TRIMESTRE DE 2008 5,41€ (IVA INCLUIDO)



Cortes sin Rey



## Consejo de Administración

### Presidente

El Duque de San Carlos

### Gerente

Miguel Ángel Recio Crespo

### Vocales

Catalina Cirer Adrover,  
Luis Alberto de Cuenca y Prado,  
Marino Díaz Guerra,  
María del Carmen Iglesias Cano,  
María Victoria Morera Villuendas,  
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,  
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,  
Marina Serrano González,  
José Villegas Ortega y  
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

### Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

## Revista Reales Sitios

### Directora

Rosario Díez del Corral Garnica

### Consejo de Redacción

Fernando Bouza Álvarez,  
Carmen García-Frias Checa,  
Lourdes de Luis Sierra,  
Juan Carlos de la Mata González,  
Pedro Moleón Gavilanes,  
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 69

### Redacción

Begoña Mardones Gómez

### Suscripciones y Publicidad

Santiago Gil Castro  
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

www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista  
han sido previamente evaluados por expertos.

GRUPO: Grupo SVB. FOTOMECAÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 5,41 euros - Extranjero, 10,8 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 16,8 euros - Extranjero, 33,6 euros.

CÓDIGO: 006-03-001-3. DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64. ISSN: 0486-0993.

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista,  
por cualquier medio, salvo autorización por escrito del editor.

## Capital y Corte en la Nápoles española

Por Giovanni Muto  
*Universidad Federico II de Nápoles*

El artículo analiza el proceso de autopromoción política y cultural de Nápoles a lo largo de la época española. La ciudad intentó compensar la privación del papel de antigua capital del reino con la construcción de una imagen vigorosa y visible de su identidad histórica. En este sentido, la organización de la Corte virreinal (la construcción del Palacio Real, los despachos de la Corte, el ceremonial, los programas iconográficos, y la sociabilidad pública) subraya el papel de la ciudad. Al mismo tiempo, se desarrolla durante los siglos XVI y XVII una literatura de género que difunde esa imagen de Nápoles por la sociedad y por la cultura europea.

## La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria

Por Josep Martí Ferrando  
*Biblioteca Valenciana*

Alfonso el Magnánimo posibilita el establecimiento de una primera Corte Real en Valencia: la que rige su mujer Doña María de Castilla, con un marcado acento medieval, burgués y religioso. Cien años más tarde, el Duque de Calabria y su mujer Germana de Foix crean una brillante Corte virreinal, en la que no sólo impera el lujo y la fiesta, sino también el mecenazgo e iniciativas como el Monasterio de San Miguel de los Reyes.

## El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas

Por Mercedes Gómez-Ferrer y Joaquín Bérchez  
*Universidad de Valencia*

Mediante una serie de imágenes, planos, vistas, grabados de diversas épocas, y del análisis documental, se reconstruye la historia del Palacio Real de Valencia, edificio derribado en 1810, y prácticamente ignorado por la historiografía. Fue residencia de los Reyes de la Corona de Aragón durante sus estancias en Valencia, desde los tiempos posteriores a la conquista, y sede virreinal en época moderna.

## "Na esperança de vossa real presença desejada". El arte y un poder ausente en la Lisboa filipina. 1580-1640

Por Nuno Senos  
*Doctorando del Institute of Fine Arts (NYU)*

Cuidadosamente pensados, seguidos muy de cerca y llenos de contenido simbólico, los proyectos del Paço da Ribeira (sede del poder ausente) y del Monasterio de Sao Vicente (panteón simbólico) fueron los lugares de Lisboa en los que la Corona ausente de los Austrias hispanos se hizo representar. Por su parte, también los poderes locales recurrieron al arte para recrear la memoria nacional, buscando garantizar a la nación agregada una mejor situación en el contexto de la *Monarquía Católica*.

## La Corte de Bruselas bajo los Duques de Borgoña y la Casa de Austria (siglos XV-XVII)

Por Krista De Jonge  
*Universidad Católica de Lovaina*

Este artículo describe la estrecha simbiosis entre la ciudad de Bruselas, sus alrededores y la Corte ducal e imperial en las épocas borgoñona (siglo XV) y habshurguesa (siglos XVI y XVII). El antiguo Palacio sobre el Coudenbergh (destruido en 1731) constituía, al menos desde mediados del siglo XV, la residencia más frecuentada por los Duques de Borgoña y sus sucesores, los Habsburgo, y debido a ello, el símbolo por excelencia de la continuidad del poder dinástico.

## Notas y Documentos

## Crónica Cultural

## Resumen en inglés





Antonio Lafrey, c. 1566, Mapa de Nápoles, Ministero dei Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale di Napoli, Museo Nazionale di San Martino, Nápoles, Fotografia: SM 1341, Archivio dell'Arte / Luciano Pedicini.

# Capital y Corte en la Nápoles española

Por Giovanni Muto

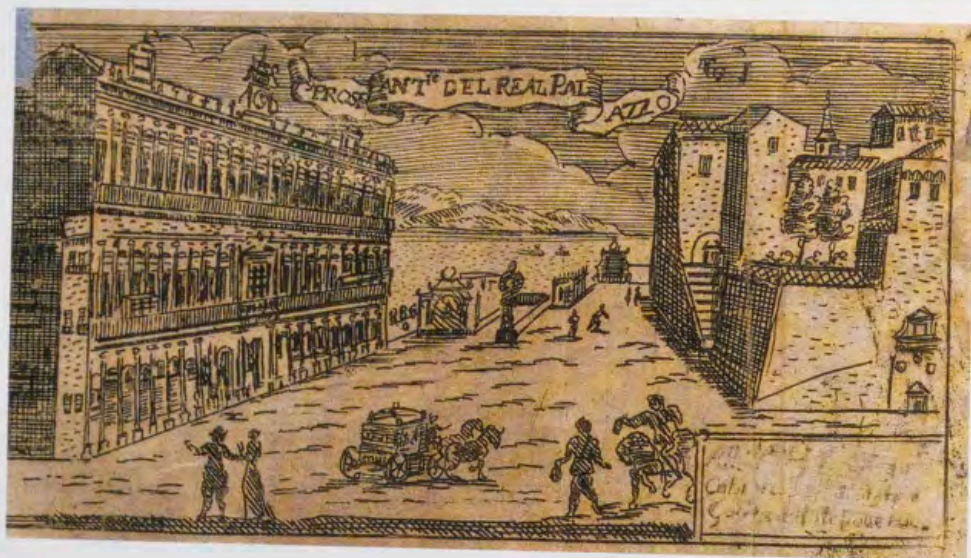
*Universidad Federico II de Nápoles*

Durante el largo período que va desde la constitución en la época medieval de los reinos y de las *signorie* territoriales hasta la mitad del siglo XVI, la Corte no se asoció con la capital; el carácter itinerante de las Cortes del siglo XV se mantuvo hasta la mitad del siglo XVI. En una reciente y extraordinaria investigación sobre la Europa de las ciudades, M. Berengo <sup>1</sup> ha reconstruido la compleja relación que vinculó a los Soberanos con sus capitales y la desconfianza con la que, a menudo, miraron a esos monstruos demográficos, en los cuales se desarrollaban poderes que competían con los reales. El Londres de los Estuardo se presenta especialmente ingobernable. París no mantiene mejores relaciones con sus Soberanos: Francisco I, tras una larga temporada, traslada de nuevo la Corte a la capital, pero ni los Valois ni los Borbones logran un auténtico *feeling* con la ciudad hasta que Luis XIV decide desplazar su Corte a Versalles. Madrid, una ciudad que no posee referencias significativas para la memoria histórica de los castellanos, asume las funciones de capital sólo en 1561, papel que le será disputado, primero, por El Escorial y, más tarde, por Valladolid <sup>2</sup>. La misma Viena, cuyo papel de capital nunca se puso en duda entre los siglos XIV y XV, es abandonada por Maximiliano I, quien, hasta su muerte, en 1519, prefirió dirigir los asuntos políticos desde Innsbruck.

Una situación bastante menos conflictiva parece caracterizar las relaciones entre los Príncipes y sus capitales dentro de los estados regionales italianos entre los siglos XV y XVII, estados que escapan a un proceso de unificación nacional y que mantienen su fisonomía constitucional hasta la mitad del siglo XIX. En estos estados de dimensiones territoriales más reducidas, el papel histórico de la capital -de Génova, de Milán, de Venecia o de Florencia- nunca se pone en duda, porque dicho papel expresa también un proceso histórico de hegemonía sobre el territorio regional, es decir, el paso de la "ciudad estado" al "estado señorial", un paso que la capital llevó adelante durante los siglos anteriores, subordinando todas las demás ciudades del territorio.

La relación entre Corte y capital parece más fluida aún en los estados regionales italianos que, durante los siglos XVI y XVII, mantuvieron o maduraron una evolución política en forma de principado: Turin, Nápoles, Ferrara, Mantua, Urbino, Florencia y Roma, capital de esa curiosa construcción estatal que es el Estado Pontificio. En estas capitales se va formando ya a lo largo del siglo XV el *topos* de la Corte como motor que regula y pauta tanto los modos de la vida de relación como los tiempos de la política. Principalmente en estas ciudades se origina y se propaga la literatura sobre la vida cortesana: el papel del Príncipe, la estructura de las funciones y de los oficios dentro de la Corte, las buenas maneras, el amor, el ceremonial, las formas de la sociabilidad cortesana y las prácticas culturales <sup>3</sup>.

Frecuentemente, cuando se habla de capitales y de Cortes se corre el riesgo de enfatizar su valor simbólico y ritual, olvidando que estos valores se mueven dentro de una estructura urbana que en muchos aspectos sufre los mismos problemas que viven las restantes ciudades; lo que cambia es la función específica que la ciudad desempeña dentro del sistema político-territorial y el modo en que ésta es percibida por los grupos sociales. En el territorio de un estado se forma una red urbana dentro de la cual cada ciudad lleva a cabo tareas particulares. Así se va desarrollando una tipología de ciudades con estructuras y funciones diferenciadas: las capitales, las ciudades dominantes, las ciudades súbditas, las ciudades de provincia, las ciudades industriales, los *agrotowns*, las ciudades comerciales, las ciudades con sedes financieras, las ciudades marítimas o las ciudades imperiales. Por tanto, es necesario insistir en que la capital y la Corte son fenómenos absolutamente incomprensibles fuera del desarrollo urbano, de la tipología de las funciones y de la escala ciudadana -demográfica y urbanística- que recorren toda la Edad Moderna.



Domenico Antonio Parrino, Prospetto del Palazzo Reale, reproducido en la obra Nuova Guida d'forestieri..., 1725, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Sez. Nap. VII.C.200, Fotografia: Massimo Velo.

El desarrollo y la afirmación de las ciudades durante los siglos XV y XVI normalmente se considera como una evolución progresiva de la sociedad europea proyectada hacia la modernidad. En la segunda mitad del siglo XV, el mundo urbano habría consolidado ya su propia hegemonía política sobre las comunidades rurales, al imponer una explotación de los recursos agrarios más intensa y racional, ya que ésta resultaba funcional para la búsqueda de un nuevo equilibrio entre las antiguas *signorie* territoriales y los grupos ciudadanos y mercantiles más agresivos. Naturalmente, esta afirmación, expresada en términos tan generales, se presenta como una hipótesis de trabajo que necesita ser comprobada en el plano concreto de la investigación histórica. Y en ese plano es donde la historiografía urbana -desde la más clásica, inspirada en los modelos globales de H. Pirenne, W Christaller, E. Ennen, a la de los decenios más recientes, vinculada a las experiencias investigadoras de B. Chevalier, P. Clark, M. Berengo, R. Gascon, D.R. Ringrose, J.I. Fortea- ha resuelto diferentes cuestiones y puntos metodológicos, diseñando un cuadro del escenario urbano europeo muy diferenciado.

Si la afirmación de las ciudades es un dato incontrovertible, bastante más discutibles son los modos y los costes de esta afirmación. A lo largo de los siglos XVI y XVII, en los distintos países europeos las oposiciones a dicho proceso fueron, de hecho, continuas y dramáticas. Los testimonios más significativos de esta resistencia, que a menudo aparece como una auténtica oposición entre la ciudad y el campo, remiten a una difusa coyuntura de luchas: desde la rebelión de los campesinos en Friuli en 1511, a la guerra de los campesinos en Alemania en los años 1525-1526, a las revueltas de Lincolnshire de 1536 y a las de Cornualles y de Devonshire en 1549, a las revueltas campesinas de Eslovenia de 1571-1573; pero también a la agitación social y a las sublevaciones de la campiña francesa en el Angoumois en 1548 y en 1636, en el Périgord en 1593-1595 y en 1636-1641, en el Boulonnais en 1662 y en Bretaña en 1675.

Las revueltas campesinas revelan, en los casos más radicales, la emersión de una cultura política muy primitiva que contrapone los valores del mundo rural a los de la ciudad, negando legitimidad a la idea misma de ciudad. En el proyecto de ordenación regional de Michael Gaismayr, elaborado durante la revuelta campesina del Tirolo de 1526, se podía leer el siguiente punto:

tienen que destruirse todas las murallas que rodean las ciudades y todos los castillos y fortificaciones del territorio, y después los habitantes ya no deberán ser ciudadanos, sino paisanos, de modo que no haya ninguna distinción entre los hombres, o sea, que uno quiera ser superior o mejor que otro, de donde suelen derivar en todo el territorio revueltas, soberbias y turbulencias, sino que haya una completa igualdad en el país <sup>4</sup>.

Es evidente que en esta forma de utopía regresiva hay algo más que el reconocimiento de la identidad campesina basada en lazos solidarios; aquí se da la vuelta a la relación ciudad-campo y se aspira a conseguir una autosuficiencia que, de hecho, está cerrada al intercambio económico difundido, regulado y dirigido por las ciudades.

Sin embargo, por otra parte, el cuerpo social de las ciudades no logra consolidar su historia de modo homogéneo; las dinámicas urbanas establecen rápidamente jerarquías mucho más articuladas que las que activan el mundo campesino, creando discriminaciones nuevas y más profundas que alimentan conflictividades endémicas. Mientras las ciudades tienen que medirse con el mundo rural, dentro del universo urbano se está abriendo un segundo frente de luchas, donde emergen las contradicciones internas que separan a las sociedades ciudadanas. Las causas pueden ser muy diferentes: las luchas por el control del poder municipal, el intento de los Soberanos de reducir el área de privilegios, el peso creciente de la fiscalidad, las crisis de subsistencia; pero todos los episodios revelan las profundas rupturas que agitan el turbulento mundo de las ciudades.

El universo campesino, aunque esté enraizado en espacios bastante más amplios que el restringido circuito de las murallas ciudadanas, parece más compacto; por el contrario, las ciudades desarrollan condiciones profesionales fragmentadas y, por tanto, su identidad comunitaria aparece bastante menos cohesionada. En la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, editada en 1585, Tommaso Garzoni censaba al menos 215 profesiones, o mejor dicho, grupos de profesiones; de éstas -eliminadas las que concernían a los servicios religiosos, a la política y a la milicia- más de 122 aparecían como oficios típicamente urbanos. En la Milán de 1576, una ciudad de cerca de 110.000 habitantes, el 41% de los cabeza de familia se vinculaba con actividades manufactureras, el 9,5% con el comercio, el 17,8% con actividades de servicios, mientras que el 31,3% parecía no estar ocupado en actividades laborales <sup>5</sup>. En 1610, el universo ciudadano milanés arrojaba una estratificación socio-profesional articulada en 522 categorías <sup>6</sup>. Bajo este perfil, resultaba aún más significativo el ejemplo del *Censimento anonario*, llevado a

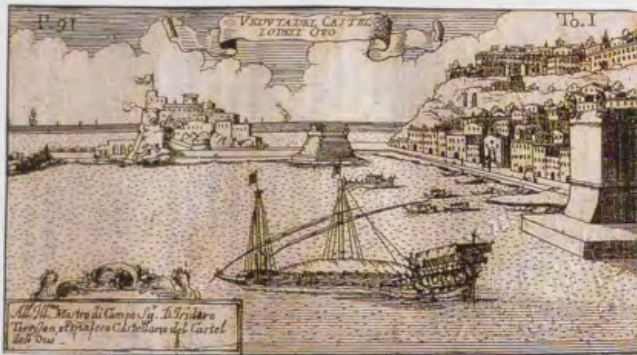
cabo en Cremona en 1576: los cerca de 35.000 habitantes se distribuían en 426 categorías socioeconómicas <sup>7</sup>. Esta acentuada fragmentación de la estratificación profesional provoca una afanosa búsqueda de protección corporativa y de las redes de alianzas existentes por debajo de las clases sociales que hacen difícil el gobierno de las ciudades, especialmente cuando la conjuntura económica registra fases de contracción, causando la expulsión de las clases sociales más débiles y menos protegidas del mercado de trabajo. En estas circunstancias parece decisiva la capacidad del gobierno ciudadano de disponer, por una parte, de mecanismos de asistencia válidos, por otra, de mantener un fuerte control del orden público. Cuando el gobierno no es capaz de activar de manera adecuada estos dos planos, resulta inevitable la explosión de las contradicciones y de las tensiones internas a la sociedad urbana y el estallido de las revueltas.

He querido llamar la atención, en estas primeras páginas, sobre el difícil recorrido que acompañó, durante los primeros momentos de la Edad Moderna, el desarrollo de la vida ciudadana: un itinerario largo y que a menudo modificó la imagen de cada ciudad. También bajo el aspecto del signo gráfico, la construcción de la imagen de las ciudades -como aparece, por ejemplo, en el *Civitates orbis terrarum* de Georg Braun y Franz Hogenberg- queda confiada únicamente a los elementos físicos y ambientales o incluso a los del diseño urbanístico. A través de las fuentes iconográficas del siglo XVI es difícil construir una tipología diferenciada de las ciudades europeas, operación que tal vez sea posible intentar con mejores logros mediante el acercamiento a los modelos literarios. De hecho, en las diferentes literaturas nacionales no es raro encontrar tramas narrativas ambientadas en contextos urbanos que, independientemente de la restitución concreta de los lugares y de los espacios, ponen en manos del lector la identidad peculiar de una sociedad ciudadana y la trama subterránea de la dinámica del poder que envuelve a hombres y mujeres en sus relaciones individuales y de grupo.

Estos itinerarios literarios desvelan una ulterior identidad urbana: las *ciudades virreinales*, un fenómeno que resulta distintivo de la comunidad imperial de la España de los Austrias y que vincula dentro de esa situación a Zaragoza, Barcelona, Valencia, Milán, Nápoles, Palermo y Cagliari. También en el Nuevo Mundo hay ciudades virreinales, pero solamente las europeas, indicadas más arriba, fueron en el pasado capitales de antiguos y soberanos reinos que se incorporaron a la Corona española por asuntos políticos. Naturalmente, no todas tuvieron el mismo peso político, económico o cultural, pero todas ellas habían gozado, en un pasado más o menos lejano, de la presencia de su Soberano, como pueden dar testimonio ciudades, palacios y residencias reales extraurbanas. Aun cuando en el siglo XVI estos reinos habían descendido a virreinos, estos testimonios legaban a las élites locales y al pueblo la memoria de una vida de Corte que el tiempo y la amargu-



Retrato de Domenico Fontana, 1589, reproducido en la obra *Della trasportazione dell'obelisco Vaticano...*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Banc. Ran I, D. 95, Fotografia: Massimo Velo.



Domenico Antonio Parrino, Veduta di Castel dell'Ovo, reproducida en la obra Napoli città nobilissima..., Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.



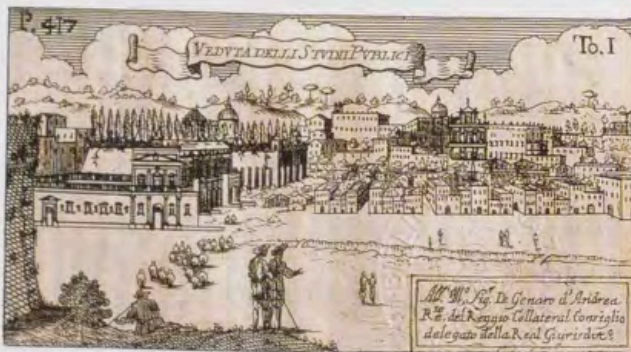
Domenico Antonio Parrino, Veduta della Vicaria, reproducida en la obra Napoli città nobilissima..., Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.



Domenico Antonio Parrino, Veduta del Palazzo Reale, reproducida en la obra Napoli città nobilissima..., Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.



Domenico Antonio Parrino, Veduta della Darsena, reproducida en la obra Napoli città nobilissima..., Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.



Domenico Antonio Parrino, Veduta degli Studi Pubblici, reproducida en la obra Napoli città nobilissima..., Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.



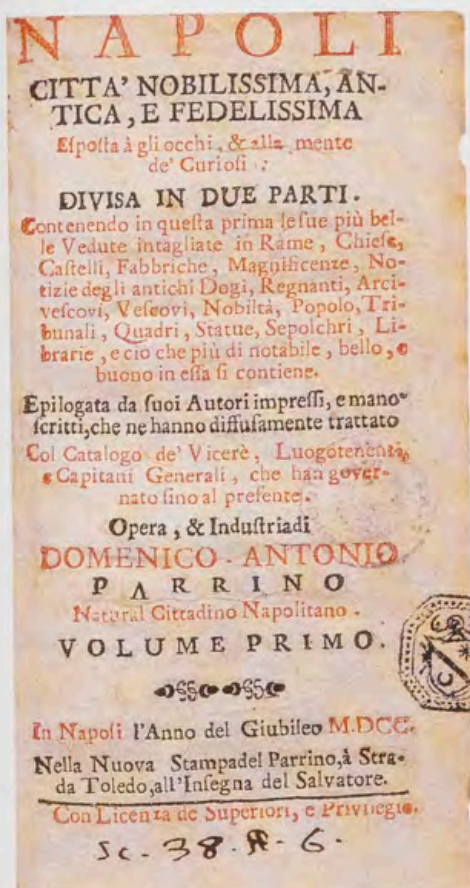
Domenico Antonio Parrino, Veduta di San Paolo, reproducida en la obra Napoli città nobilissima..., Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.

ra por la independencia perdida agigantaban en el imaginario colectivo; sólo en este contexto podemos valorar completamente el famoso lamento de Velardiniello, un poeta menor de la segunda mitad del siglo XVI:

Saie quanno fuste, Napoli, corona ?  
Quanno regnava casa d'Aragona "

Si el poeta evoca y elogia la añoranza de los Soberanos de la casa aragonesa, en la práctica política y social de la ciudad el desencanto se mide en términos bastante más rea-

listas. Cuando Fernando el Católico visita Nápoles en 1506, los grupos dirigentes napolitanos le dan a entender claramente que no tienen la intención de renunciar en absoluto al aspecto de la capital y con ese fin construyen, a lo largo de los dos siglos de la presencia española (1503-1707), una serie de mecanismos concretos y organizados, dirigidos a la autopromoción política y cultural de la ciudad de Nápoles: defensa de las prerrogativas constitucionales napolitanas, autonomía administrativa de la capital, límites a la posibilidad del Soberano de nombrar a espa-



Domenico Antonio Parrino, Frontispicio del volumen I, de la obra *Napoli città nobilissima...*, Napoli, 1700, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Rari Branc. G 11, Fotografia: Massimo Velo.

ños en las magistraturas y en los cargos, control de las concesiones de ciudadanía, elaboración de rituales religiosos y laicos dirigidos a exaltar la continuidad del papel de Nápoles como capital y formación de un ceremonial público que restituya la imagen de la Corte virreinal como expresión de la ciudad y de todo el reino.

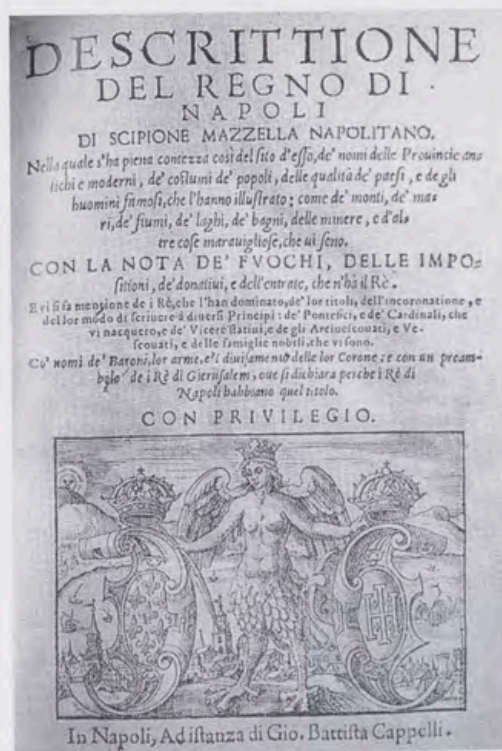
En el interior de este programa político, la Corte virreinal desempeña una función absolutamente fundamental. En los primeros decenios del siglo XVI la visibilidad de la Corte virreinal todavía es restringida y emerge mejor la organización de la *casa particular del virrey*<sup>9</sup>, que de algún modo suple esa ausencia; también en la prosecución, es decir, cuando la Corte virreinal comienza a funcionar a pleno régimen, se medirá siempre con el antagonismo de esa estructura que intentará mantener su espacio de poder de todos modos.

La estructura de la Corte virreinal napolitana se articula dentro de un triple nivel:

Un núcleo más restringido de oficios de Corte que cumplen sus funciones en el Palacio del Virrey: *mayordomo, camarero mayor, secretario, aposentador mayor, camareros, pajes, lacayos, criados, mozos de camara y estrado, guardarropa y su ayudante, gentiles hombres de camara, gentiles hombres de capa, maestro de ceremonia, oficiales*

*mayores y menores del escritorio, secretarios de guerra, justicia y cifra, maestros de salas, medico, thesorero y contador de palacio, pagador de palacio, capellan mayor, capellanes regios, capitanes de la guardia alemana, continuos virreinales, caballerizo mayor, oficiales mayores y menores de recamara, cocina, de botillería, de dispensa, de repostería, alcaide del Parque y Casa Real, maestro de capilla, músicos, porteros camara, porteros de palacio.* Este modelo de funciones se ajusta ya a una organización madura de la Corte virreinal napolitana hacia la mitad de los años treinta del siglo XVII<sup>10</sup>. Bajo el perfil funcional, la estructura no recuerda mucho el modelo de la Corte española, sino más bien los de las grandes casas señoriales. También bajo el perfil cuantitativo -excluyendo el personal destinado a la Virreina, en todo caso bastante modesto- estamos muy lejos de las 350 personas computadas en la Corte de Felipe IV en 1623<sup>11</sup>. En la Corte napolitana los papeles correspondientes a las funciones desempeñadas son 40, en muchas de ellas, especialmente las de bajo perfil (*pajes, lacayos, mozos, oficiales menores*), se empleaba un número ingente de personas, por tanto es razonable pensar que en la configuración delineada más arriba -con la exclusión no obstante del personal militar destinado a la seguridad personal del Virrey- el número de las personas destinadas a la Corte virreinal fuese en torno a las 150 unidades.

Un segundo grupo de agentes tiene acceso directo a la Corte virreinal: son los titulares de los antiguos siete grandes oficios del reino (*Gran Condestable, Justicia*



Scipione Mazzella, Frontispicio de la obra *Descrizione del Regno di Napoli...*, Napoli, 1585.

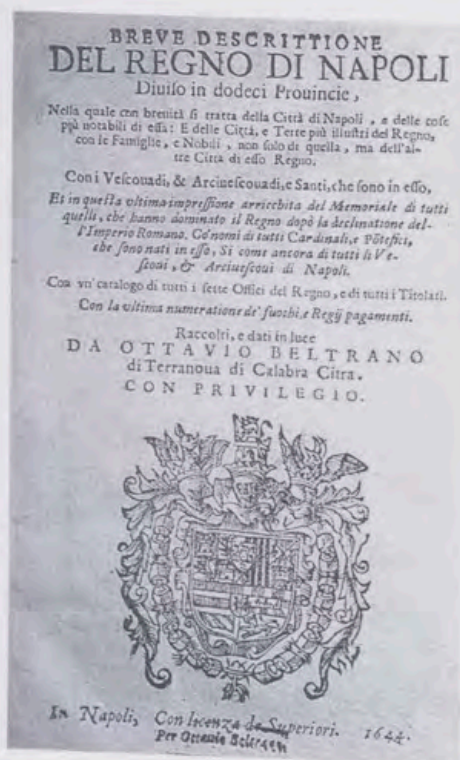
Mayor, Almirante Real, Camarero Mayor, Protonotario, Canciller Mayor, Senescal Mayor), cargos transformados ya en honoríficos, pero concedidos a las familias de la gran nobleza con título del reino napolitano o a los representantes diplomáticos residentes en la capital. A pesar de que Nápoles y su reino hayan perdido su soberanía, están presentes de manera estable en la ciudad, y como tales acreditados en la Corte, los representantes, cónsules y agentes de varios estados extranjeros: el nuncio apostólico, el internuncio de Polonia, el residente de la República de Venecia, el residente de Neoburgo, el agente del Gran Duque de Toscana, el agente del Duque de Urbino, el de Mantua y los cónsules de las naciones extranjeras (Génova, Milán, Lucca, Francia, Inglaterra). De tal modo, se recrea la ilusión de un tono internacional, se comentan las noticias del mundo y se mantienen abiertos los canales de comunicación y de participación entre el palacio y la sociedad aristocrática.

Por último, la Corte virreinal en su dimensión pública se abre al exterior con motivo de todos los pretextos ceremoniales en los que el poder virreinal tiene que manifestarse compacto y solidario con la representación municipal y con las grandes magistraturas centrales del aparato estatal. La frecuencia con que se presentan dichas ocasiones es numerosa y comporta mensualmente la obligación para los consejeros del *Collaterale*, del *Sacro Regio Consiglio*, de la *Sommaria*, de la *Vicaria* y de los más altos cargos militares y religiosos de participar en las ceremonias en Palacio, en los ritos procesionales o en los desfil-

les por la ciudad, creando de tal modo la imagen de un cuerpo político unitario.

Pero, según una larga tradición que va desde Covarrubias hasta Núñez de Castro, la Corte es también "el lugar donde es el rey y sus vasallos y sus oficiales", o bien el espacio logístico donde el poder recibe, actúa y celebra su propio prestigio: ¿dónde se situaba, pues, en Nápoles la Corte virreinal? Antes de la llegada del Virrey Toledo (1532-1553) no parece que existiese una sede fija donde se alojasen los Virreyes. Es sabido cómo Toledo dirigió en 1537 las obras de la nueva muralla de la ciudad e, inmediatamente después, una radical transformación urbanística. En este contexto, pues, tiene que leerse la decisión de construir un Palacio virreinal, encargado y realizado en 1543 por el arquitecto Ferdinando Manlio. El edificio, tal como aparece en la planta de Lafrery de 1566, estaba situado en el exterior del antiguo centro histórico ciudadano, entre el mar y los llamados barrios españoles, y se unió mediante una muralla defensiva a Castelnuovo. Era una construcción cuadrada con un plano elevado <sup>12</sup>, con dos torres en la parte exterior y con un pequeño patio interior. Los extensos jardines, que en la época aragonesa formaban un gran parque con viñas y pájaros, estaban protegidos hacia el mar por un contorno doble de muralla, que daba al conjunto el aspecto más de un palacete fortificado que de una auténtica residencia real.

A finales de siglo el edificio se presentaba a los contemporáneos como una residencia muy degradada <sup>13</sup>, hasta el punto de que Don Fernando Ruiz de Castro, Virrey entre 1599 y 1601, encargó a Domenico Fontana, que desde 1595 ocupaba el cargo de *ingeniero mayor* del reino, el proyecto para un nuevo Palacio Real. Fontana se puso rápidamente manos a la obra y en 1600 se daba inicio a los trabajos que se concluyeron, por lo que se refiere a la fachada principal, en los primeros años del virreinato de Don Pedro Fernández de Castro (1612-1616), hijo del viejo Virrey. El edificio se construyó junto a la antigua residencia virreinal que, tal como lo presentan diferentes pinturas, se unió al nuevo Palacio Real mediante un patio interior y se demolió en el siglo XIX. El proyecto, como se desprende de las palabras del mismo Fontana <sup>14</sup>, estaba concebido no sólo para dar seguridad al representante del Soberano, sino también "para comodidad del numeroso gentío que va a negociar con el Príncipe, tanto durante las buenas como durante las malas épocas". La distribución de las funciones dentro del espacio palaciego era aparentemente sencilla: en la planta baja "todos los servicios que se requieren en un gran palacio"; encima, los entresuelos "donde podrán vivir los cortesanos"; después, en la planta superior, el alojamiento del Virrey con cinco salones, cada uno de ellos con "seis, siete, ocho y nueve habitaciones grandes" y la capilla real; mientras que en la última planta están los apartamentos para "los hombres y las mujeres de la servidumbre". Aún no se han determinado completamente las condiciones de ejecución de los ciclos de frescos



Ottavio Beltrano, Frontispicio de la obra *Breve Descriptione Del Regno di Napoli*... Napoli, 1644.

de los salones, que ocupan principalmente a Belisario Corenzio, Giovanni Balducci y Battistello Caracciolo. Los temas iconográficos propuestos -las *Historias de Gonzalo de Córdoba*, *los Fastos de la Casa de España*, *los Fastos de Alfonso de Aragón*, *las Empresas de Flandes y de Alemania*- son una invitación explícita a los grupos dirigentes napolitanos a reconocerse en la identidad política común que une el reino de Nápoles con el centro del sistema imperial. Por último, sería interesante conocer qué relación pudieron tener estos programas iconográficos con los del Salón de Reinos del Buen Retiro, pintados inmediatamente después que los napolitanos <sup>15</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVI la imagen de la Corte virreinal y la de la capital se integran y se plasman una en otra. Lo que contribuía a determinar dicho logro era la repetida y esperada coyuntura de eventos que, con el mismo criterio que un calendario, proyectaba la ciudad en la celebración de actos públicos y privados, religiosos y laicos. Las fiestas sagradas que tenían una fecha fija eran 50, las que tenían una fecha variable 12, sin contar las fiestas populares de los barrios. Pero a estas ocasiones de naturaleza religiosa se deben añadir las laicas, ligadas a acontecimientos de naturaleza política: la partida de los Virreyes llamados a la Corte y la toma de posesión del nuevo, la celebración cada dos años del Parlamento General del Reino, todo evento ligado a la Familia Real (muerte del Soberano y juramento del nuevo Rey, matrimonios o muertes de los Soberanos o de los Príncipes de sangre real, el nacimiento y el bautismo del heredero al trono o de los Príncipes de la Casa Real, los cumpleaños del Soberano), las celebraciones de victorias militares, de alianzas o de tratados de paz. Otros sucesos que determinaban la movilización de la Corte y de la ciudad estaban ligados a la específica coyuntura napolitana: el paso de Príncipes y Princesas de la Casa Real o de otras casas reinantes, de Embajadores extranjeros o del Virrey de Sicilia; el envío de Embajadores de la ciudad a la Corte madrileña; la salida del Virrey de Nápoles para visitar otras ciudades del reino; la llegada a la ciudad de algún cardenal; las paradas generales del Ejército; no faltaban, además, episodios vinculados con situaciones de entretenimiento o de ejercicios ecuestres: *saraos*, torneos, cazas y desfiles de carros alegóricos.

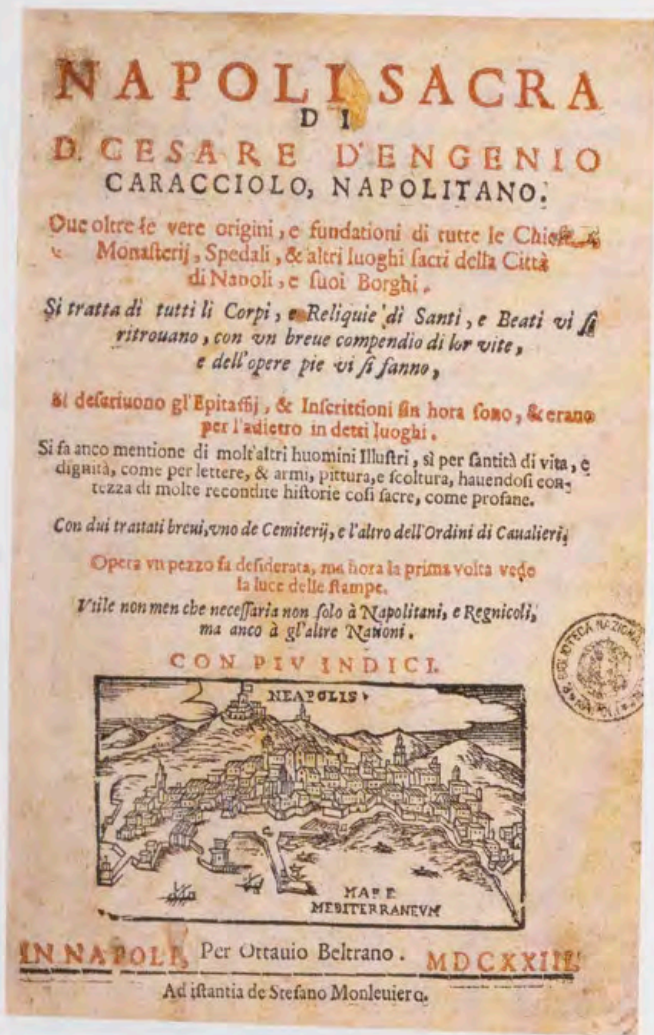
Todo esto concernía a un aspecto declaradamente público que imponía el uso de un riguroso ceremonial y que implicaba a toda la sociedad aristocrática dentro de un sistema de prioridades del que era difícil desvincularse. Dicho ceremonial regulaba también todos los actos cotidianos del Virrey y de su Corte y, en particular, la audiencia pública y la secreta e, incluso, los actos de su vida privada o familiar. Ni siquiera los eventos de naturaleza formalmente privada, es decir, los organizados por las grandes familias de la aristocracia napolitana (matrimonios, bautismos, recepciones de invitados importantes, asentamientos en cargos públicos, concesiones de hábitos o de altos honores como

el Toisón, bailes, mascaradas, representaciones teatrales y musicales), podían prescindir de las reglas del ceremonial. La correspondencia de los agentes y de los residentes de los principados o de las repúblicas italianas está llena de referencias a episodios de conflictividad aristocrática que se producían precisamente en ocasiones similares por la falta de observancia, verdadera o presunta, de razones de prioridad, de reglas de honor o de cortesía caballeresca.

La transmisión de los eventos a través de la tradición oral, pero, sobre todo, por medio de la correspondencia, avisos <sup>16</sup>, imágenes e informes, manuscritos o impresos, relativos a fiestas, aparatos y actos públicos, extiende de una forma increíble la fama de la Corte napolitana. Muchos de estos textos están escritos por encargo y en muchos casos son los mismos órganos de la administración ciudadana los que solicitan informes sobre acontecimientos o fiestas <sup>17</sup>. Junto a este itinerario, que en el caso napolitano está enfatizado desmedidamente, es interesante señalar cómo, desde la segunda mitad del siglo XVI, la descripción de los contextos urbanos o de las particulares áreas territoriales, se desvincula de la necesidad de una trama narrativa y adquiere una autonomía temática propia, proponiéndose como específico género literario dotado de un peculiar carácter estilístico. Se asiste de este modo al florecimiento del género de las *descripciones* que ilustran las regiones o las ciudades de un reino o explican con detalle la construcción sagrada de una ciudad o sus antigüedades. Aunque los títulos de dichos textos recuerden de cerca la tradición de la historia local, la naturaleza



Ottavio Beltrano, Anteportada de la obra *Breve Descrizione Del Regno di Napoli...*, Napoli, 1644.



Cesare d'Engenio Caracciolo, Frontispicio de la obra *Napoli Sacra...*, Napoli, 1623, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Racc. VIII, A. 58, Fotografía: Massimo Velo.

de este nuevo género literario es diferente. Estos libros pueden estar dedicados también a algún ilustre personaje ciudadano, pero normalmente no se escriben por encargo, puesto que se mantienen por una fuerte demanda del mercado; además, se construyen como un itinerario que acompaña tanto al viajero virtual como al auténtico que va a descubrir la ciudad.

A lo largo de este recorrido la descripción de la ciudad acostumbra al lector a clasificar los datos, a ordenar las jerarquías de la historia y del espacio, lo instruye para que organice un inventario en su memoria, donde las imágenes se conserven y se reelaboren según su personal sensibilidad cultural.

Estas descripciones se estructuran a menudo en forma de diálogo con varias voces o de manera más lineal como auténticas narraciones del estado de los lugares. Evidentemente, persiste el modelo anclado en la narración geográfica antropológica, cuya referencia más notable es la *Descrittione di tutta Italia*, el texto de

Leandro Alberti, editado en Bologna en 1550. La presencia de elementos descriptivos, con amplias referencias a los contextos urbanos, sin embargo se vuelve a encontrar en la literatura de viajes<sup>16</sup> o en textos que se inspiran en el viaje para dibujar -de manera más o menos metafórica o moralizante- un análisis de la vida social de la época<sup>19</sup>.

En los años centrales de la segunda mitad del siglo XVI toma cuerpo en Nápoles un género literario encaminado a ilustrar las características del reino napolitano, los orígenes de las doce provincias que lo componen, las ciudades y otros muchos elementos de naturaleza histórica, geográfica o económica. Esta literatura<sup>20</sup> que acompaña al lector dentro de los espacios del reino y de la ciudad se desarrolla con propuestas diferentes que asumen el aspecto de productos editoriales, introducidos en el mercado de una ciudad que, a finales de ese siglo, contaba con 225.000 habitantes. La oferta de textos se presenta, pues, con al menos cuatro variantes:

*Descripciones del reino y de sus provincias.* La obra de Mazzella<sup>21</sup>, editada en 1586, se presenta como el arquetipo del que después descienden los textos de Bacco<sup>22</sup> y de Beltrano<sup>23</sup>, todos ellos repetidamente impresos a lo largo de los siglos XVII y XVIII, incluso en traducciones extranjeras. La estructura de estos textos es muy sencilla, también en cuanto al uso de un italiano sintácticamente muy eficaz, construido en periodos cortos y esenciales: descripción geográfica e histórica del reino desde los orígenes al presente; ilustración de las cualidades de la capital, de sus orígenes, de los lugares; jurisdicciones episcopales del reino; dinastías y soberanos que han reinado; serie de virreyes españoles; los siete grandes oficios del reino; relación de los monasterios de Nápoles con el número de monjes y monjas de cada uno de ellos; iglesias parroquiales; congregaciones y reliquias de santos; y familias del patriciado napolitano adscritas a los cinco escaños de la capital. Después seguía la descripción de cada una de las doce provincias del reino, con indicación de las ciudades y de los obispados y la relación alfabética de las comunidades, de dominio regio o señorial, que formaban parte de esa provincia, con la indicación del número de fuegos fiscales en cada una de ellas, atribuido en los últimos dos censos y de los pagos fiscales a que estaban obligadas. Por último, se ofrecía una breve y concisa descripción de las ciudades más importantes de esa provincia.

*Descripción de los lugares sagrados.* La primera referencia es el texto de P. De Stefano<sup>24</sup>, más tarde le seguirán, entre los más significativos, el volumen de C. D'Engenio<sup>25</sup> y el de C. De Lellis<sup>26</sup>. En estas obras se daba obviamente prioridad a las basílicas y a los lugares de culto de la capital, para cada uno de los cuales se examinaba el origen y las transformaciones arquitectónicas realizadas sucesivamente. Estos textos, además, resultan aún hoy preciosísimos para la reconstrucción de los avatares del patrimonio artístico, puesto que daban informaciones acerca de las

pinturas y de las esculturas que contenían las iglesias, de su época y de sus autores, de quién las había encargado y de los posibles cambios de propiedad.

*Descripciones de la capital.* Evidentemente, antes de la mitad del siglo XVI, no faltan obras que ilustren, en verso o en prosa, la ciudad de Nápoles. Textos de transición entre la tradición conmemorativa y la necesidad del catálogo razonado pueden considerarse los de B. Di Falco<sup>27</sup> y de G. Tarcagnota<sup>28</sup>. Las descripciones de Nápoles, en forma de itinerario-inventario, se refieren, en realidad, al texto de S. Mazzella, donde este escritor describía los lugares históricos y sagrados, públicos y privados, de la capital. Al esquema comentado de este texto, ampliándolo excesivamente, se remiten los autores del siglo XVII, en particular a G. Mormile<sup>29</sup>, a P. Sarnelli<sup>30</sup>, y a C. Celano<sup>31</sup>. La fortuna editorial de estos textos es enorme: el de Sarnelli tiene ocho ediciones o reimpressiones entre 1685 y 1791, el de Mormile tres entre 1617 y 1670, y el de Celano dos; pero sólo porque la gran mole de la obra, cerca de dos mil páginas, comporta costes bastante elevados. Al inicio del nuevo siglo, exactamente en 1700, se imprime en Nápoles el texto príncipe de este género literario, el de D. A. Parrino, que hasta 1772 se reimprime unas siete veces<sup>32</sup>. Las palabras del autor aclaran la naturaleza y la finalidad misma de la obra, comunes sustancialmente a todos los textos en cuestión:

... resumir en pocos folios todo lo que de tan gran Ciudad se encuentra escrito hasta ahora en muchos Autores, llevando ante los ojos de los Pasajeros en imágenes las bellezas de tan gentilísima Patria: tengo la intención de darles en pocas palabras cada noticia separada de todo aquello, que en otros podrán encontrar de forma prolija...<sup>33</sup>.

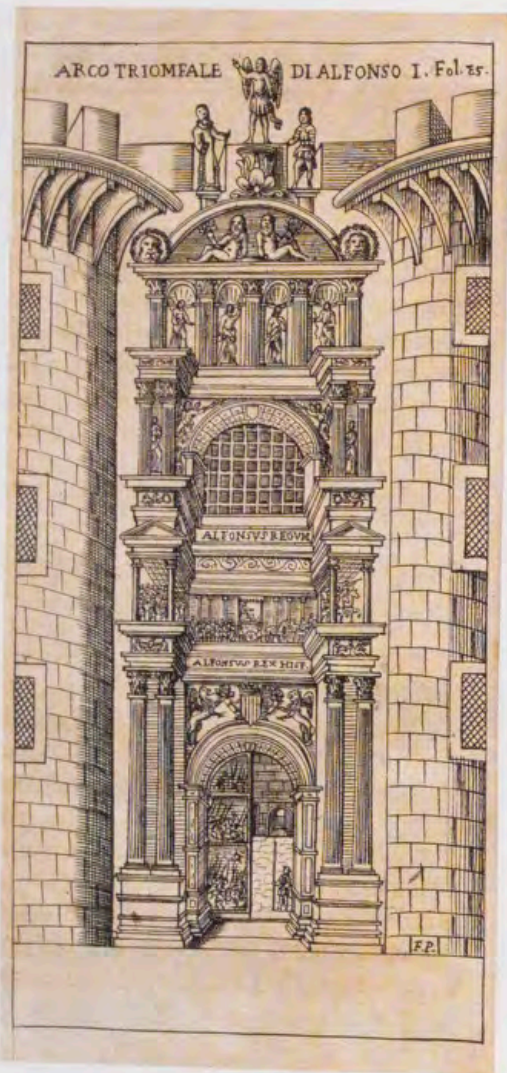
*Descripción de lugares antiguos.* Diferentes textos, como el de Tarcagnota, se habían referido ya de manera bastante esquemática a las antigüedades de los Campos Flegreos con anotaciones curiosas y un gusto erudito. En 1570, a través de la impresión del volumen de F. Loffredo sobre las antigüedades de Pozzuoli<sup>34</sup>, la descripción arqueológica adquiere una autonomía específica y toma cuerpo un debate alrededor de los orígenes y de los antiguos pueblos asentados en la zona, los templos, los baños termales y la ordenación urbanística de aquellas antiguas ciudades. El tema tuvo enorme éxito, anticipando la atención y el gusto por lo antiguo que estallará después en el siglo siguiente, y bastantes otros autores -S. Mazzella, G. C. Capaccio, G. Mormile, P. Sarnelli- presentaron textos sobre este argumento, en verdad bastante similares entre sí.

El éxito de la literatura descriptiva en sus cuatro variantes, examinadas más arriba, fue extraordinario. Este éxito conmemoraba la ciudad restituyéndole el rango de capital que la coyuntura política le negaba y, al mismo tiempo, la Corte virreinal se convertía en instrumento de dicha celebración. El favorable resultado editorial se debe a una serie

de razones que es útil subrayar. El primer y más importante motivo del éxito lo representa el mercado ciudadano: una ciudad, cuya población creció entre las 212.000 unidades de 1547 y las 350.000, o quizá más, de 1656, incentivaba una demanda cultural muy variopinta, incluso en cuanto a las muchas *naciones forasteras* presentes, cuyos elementos, residentes estables o solo de paso por la ciudad, sentían curiosidad por la vida de la capital y, no muy diferente de lo que podría suceder hoy día, pedían informaciones eruditas para orientarse y moverse con seguridad dentro de la vida social ciudadana. Esta demanda, en sustancia, alimentaba un flujo monetario constante que animaba a los editores y a los hombres de cultura napolitanos a invertir en este tipo de empresa que podía revelarse muy rentable. El segundo motivo tiene que buscarse en la fórmula editorial con que el texto se confeccionaba: en 8° o en 12°, de bolsillo, y con sólida encuadernación, proporcionaba informaciones indispensables que servían de vehículo al lector-viajero por itinerarios establecidos de antemano, a lo largo de los cuales él podía conocer y ver los lugares y edificios más importantes. Todo esto, y era evidentemente otro motivo del buen resultado, se ofrecía al lector en una lengua italiana carente de cualquier búsqueda de modelos estilísticos,



Pampero Sarnelli, Anteportada de la Guía de Forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili di Pozzuoli, Baja, Miseno, Cumai... Napoli, 1691.



Pompeo Sarnelli, Arco di Trionfo di Castel Nuovo, reproducido en la Guida de' Forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli..., Napoli, 1685, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Racc. Notariano B 1076, Fotografia: Massimo Velo.

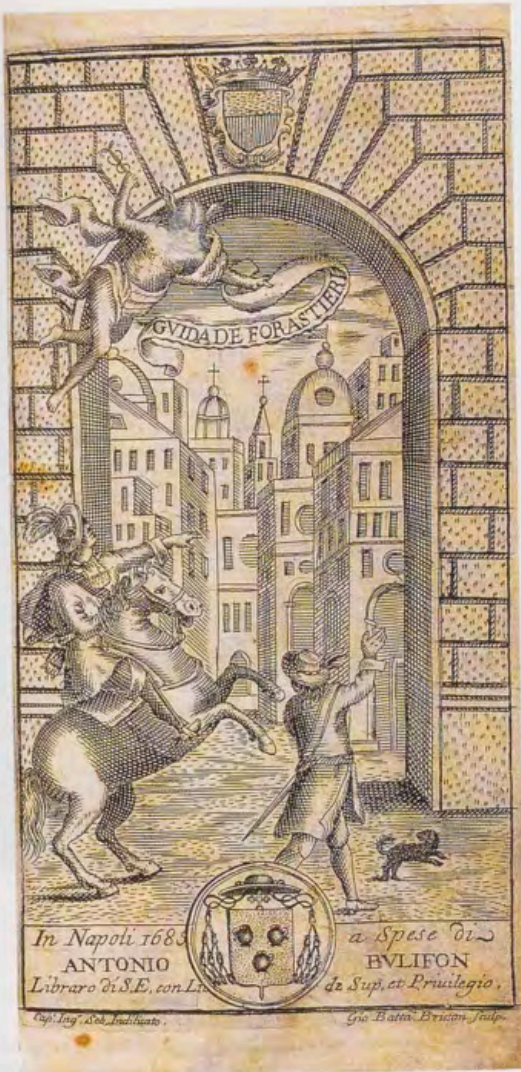


Pompeo Sarnelli, Capella Cacace in San Lorenzo Maggiore, reproducido en la Guida de' Forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli..., Napoli, 1685, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Racc. Notariano B 1076, Fotografia: Massimo Velo.

una escritura sobria y clara que a lo largo de los años se saneó de toda forma retórica superflua. Puede resultar interesante destacar cómo las deudas de escritura que cada texto tenía con los anteriores eran notables: podía suceder que periodos completos de un texto se copiasen literalmente en un nuevo texto o que, normalmente con permiso del autor, en la edición de una nueva obra se reprodujese con detalle el texto de una obra anterior de autor distinto. Todo esto sólo en algunos casos provocaba pleitos o contenciosos, puesto que el mercado de las conveniencias era amplio y distribuía beneficios a todos. Por último, en fin, quisiera recordar la importancia del aparato iconográfico en el interior de estos textos. Si en las obras del siglo XV esta necesidad se satisface sólo parcialmente mediante el uso de cartelas, emblemas, armas y escudos de familias nobles, improbables retratos apenas esbozados de reyes y emperadores, en las obras del XVII se produce un decidido salto de calidad: mapas concretos de la ciudad, plantas de plazas y calles, repre-

sentaciones de iglesias y capillas, vistas de los principales lugares públicos, desde el Palacio Real al puerto y a la Universidad.

Fuera de esta clasificación, pero todavía dentro de esta literatura, un texto de extraordinario carácter estilístico y de marcado perfil político es *Il Forastiero* de G. C. Capaccio, editado en 1634. Esta obra constituía un excelente producto de esta literatura, dirigido probablemente a un público diferente del que utilizaba las guías. La descripción de los lugares se cruzaba, de hecho, con la historia comparada de los países de la comunidad imperial y, al mismo tiempo, con un proyecto comunicativo inspirado en los principios de la prudencia política. En el texto vuelven a aparecer los temas del gobierno, del Príncipe, de la Corte, de la razón de estado, del consenso y del conflicto, y por encima de todo, casi con el fin de resolver cualquier dificultad, se extiende la civilización de la Nápoles *gentil y fidelísima* <sup>25</sup>.



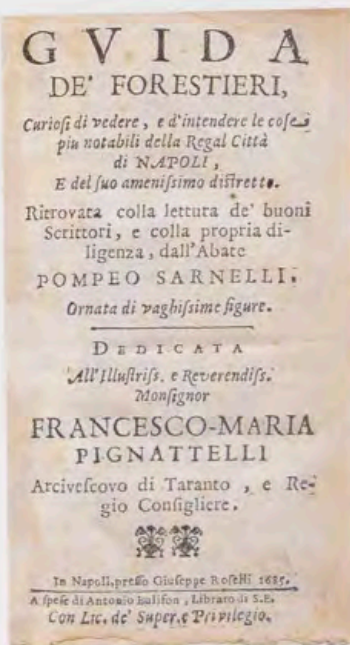
Pompeo Sarnelli, Anteportada de la Guida de' Forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli..., Napoli, 1685, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Racc. Notariano B 1076, Fotografia: Massimo Velo.



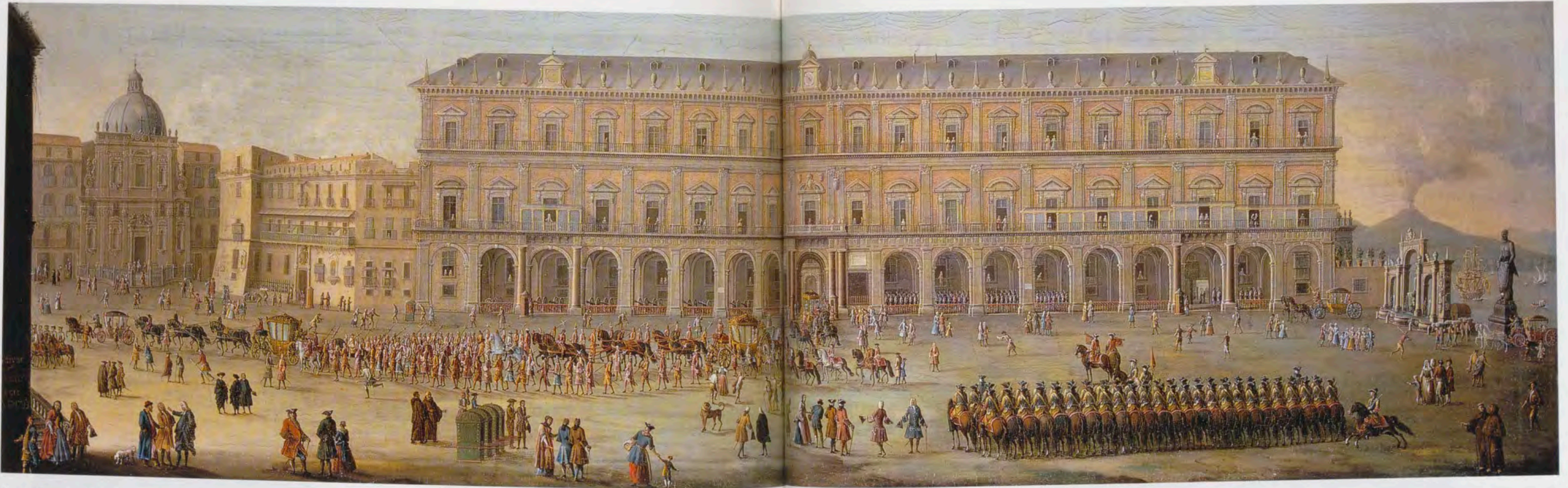
Pompeo Sarnelli, Veduta della chiesa del Carmine Maggiore, reproducida en la Guida de' Forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli..., Napoli, 1685, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Racc. Notariano B 1076, Fotografia: Massimo Velo.

## Notas

- 1 M. Berengo, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età Moderna*, Torino, 1999.
- 2 A. Alvar Ezquerro, *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*, Madrid, 1989; M. J. del Río Barredo, *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid, 2000.
- 3 La bibliografía sobre la Corte y sobre las Cortes europeas durante la Edad Moderna resulta ya demasiado amplia para englobarse en una única nota. Permisamente, sin embargo, hacer referencia solo a algunos textos colectivos muy ricos en referencias a la literatura sobre dicho tema: A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, Londres, 1977; S. Bertelli (ed.), *Le corti italiane del Rinascimento*, Milán, 1985; R. G. Asch y A. M. Birke (eds.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the beginning of the modern age, c. 1450-1650*, Oxford, 1991; J. Martínez Millán (ed.), *La Corte de Felipe II*, Madrid, 1994; M. Aymard y M. A. Romani (eds.), *La cour comme institution économique*, Paris, 1998.
- 4 La cita está sacada de S. Lombardini, *Rivolte contadine in Europa (secoli XVI-XVIII)*, Turin, 1983, p. 88.
- 5 S. D'Amico, *Le contrade e la città. Sistema produttivo e spazio urbano a Milano fra Cinque e Seicento*, Milán, 1994, p. 171.
- 6 *Ibidem*, p. 61.



Pompeo Sarnelli, Frontispicio de la Guida de' Forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della Regal città di Napoli..., Napoli, 1685, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. Racc. Notariano B 1076, Fotografia: Massimo Velo.



Gaspar Butler, siglo XVIII, Palazzo Reale con il corteo del Viceré, Harrach Graf Harrach'sche Familiensammlung, A-2471 Schloss Rohrau, NÖ, Fotografía: Thomas Schupp

7 A. Abbiati, "Lo spazio urbano, la società e il lavoro: Un'ipotesi di ricerca sulla Cremona di fine Cinquecento", en: *Bollettino Storico Cremonese*, N.S., I, Cremona, 1994, pp. 78-80.

8 "¿Sabes cuándo fue Nápoles señora? / Cuando reinó la casa de Aragón". (¿Sabes cuándo fuiste, Nápoles, corona? / Cuando reinaba la casa de Aragón) (N. de T.).

9 Sobre la casa y la Corte del Virrey D. Pedro de Toledo, véase C. Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, Estado, Cultura*, Salamanca, 1994, pp. 467-470.

10 He reconstruido esta estructura utilizando el texto de J. Raneó, "Etiquetas de la Corte de Nápoles" (ed. A. Paz y Melia), *Revue Hispanique*, t. XXVII, 1912.

11 J. H. Elliott, *Spain and its world, 1500-1700*, New Haven-Londres, 1989, en la traducción española, Madrid, 1989, p. 182. Para otras referencias al aspecto cuantitativo de la Corte, J. Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980, en la traducción española, Madrid, 1981, p. 38.

12 En la iconografía de los siglos XVII y XVIII aparecen, sin embargo con claridad, al menos dos pisos por encima de la planta baja que se conjugan con la pared interior del nuevo Palacio Real, no superando en altura el piso principal de éste. El de grado arquitectónico del edificio es sin embargo evidente por la lectura de las pinturas de Sebastian Vranx, Angelo Maria Costa, Escuela Napolitana, 1650, Gaspar Van Wittel, Michele Foscarini en AA. VV., *Capolavori in festa. Effimero barocco a largo di Palazzo (1683-1759)*, Nápoles, 1997, pp. 141-146.

13 El juicio de Juan de Garnica es de 1595 y se encuentra en Regenstein Library, Chicago University, MS. 1130, transcrito y parcialmente publicado por P. Cherchi, *Juan de Garnica: un memoriale sul cerimoniale della Corte napoletana*, Archivio Storico per le Province Napoletane, 1975, pp. 213-224.

14 D. Fontana, *Dichiarazione del Nuovo Regio Palagio cominciato nella Piazza di San Luigi*, en: *Del modo tenuto nel trasportare l'Obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da nostro Signore Sisto V*, Nápoles, 1604. Las citas de este texto están sacadas de A. Porzio, *Arte e Storia in Palazzo Reale*, en AA. VV., *Il Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, 1999, p. 47.

15 Las relaciones artísticas entre Nápoles y Madrid todavía esperan una investigación general y exhaustiva, que no se limite al cómputo de los diferentes retiros y envíos que los distintos Virreyes hicieron de las obras de arte presentes en la capital napolitana. Me parece interesante subrayar la aportación de elementos de cultura y de escenografía cortesana que Nápoles ofreció a la Corte española. Carlos II se divertía con un teatro pequeño de muñecos enviado desde Nápoles, cfr. F. Bouza, *Cortes festejantes, fiestas y ocio en el cursus honorum cortesano*, Manuscris, 13, Barcelona, 1995, pp. 185-203. En 1639 el Virrey Medina de las Torres envió 12 góndolas que se colocaron en los canales de agua del Buen Retiro; dichas góndolas eran copias mucho más ricas que las que el Virrey de Nápoles utilizaba para pasear por el mar de Posillipo, cfr. J. Brown y J. H. Elliott, 1981, p. 227 [op. cit. n. 11].

16 Eran folios manuscritos o impresos que daban noticias a la manera de una gaceta. La difusión de estos avisos en Nápoles está documentada al menos desde 1631, cfr. N. Cortese, *Politica e cultura a Napoli dal Cinquecento al Settecento*, Nápoles, 1965, pp. 163-184.

17 G. Muto, *Spazio urbano e identità sociale: le feste del popolo napoletano nella prima età moderna*, en M. Meriggi y A. Pastore (bajo la dirección del), *Le regole dei mestieri e delle professioni, secoli XV-XIX*, Milán, 2000, pp. 305-325.

18 Significativos ejemplos son las *Autobiografías de soldados (siglo XVIII)*, en: *Biblioteca de autores españoles*, t. XC, Madrid, 1956.

19 A esta clase de textos me parece que se puede adscribir la obra de C. Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, Madrid, 1617.

20 Una referencia a la importancia de esta literatura en G. Muto, *Istituzioni dell'universitas e ceti dirigenti locali*, en: G. Galasso (dirigido por), *Storia del Mezzogiorno*, vol. IX, t. 2, Nápoles 1993, pp. 22-24; L. di Mauro, "Cosa più diletta veder non si può in terra". *Cinque secoli di guide e descrizioni di Napoli*, en: G. Aspreno Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Nápoles, 1872 (edición dirigida por N. Spinosa), Nápoles, 1985; AA. VV., *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianza del gusto immagini di una città*, Nápoles, 1992.

21 S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli ...*, Nápoles, 1586.

22 E. Bacco, *Il Regno di Napoli diviso in dodici provincie ...*, Nápoles, 1606.

23 *Breve descrizione del Regno di Napoli*, Nápoles, 1640.

24 P. de Stefano, *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Nápoles, 1560.

25 C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Nápoles, 1623. Sobre la imagen de la ciudad sagrada y de sus autores véase V. Pinto, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Nápoles, 1997.

26 C. de Lellis, *Parte seconda o vero supplemento a Napoli sacra di D. Cesare D'Engenio Caracciolo*, Nápoles, 1654.

27 B. di Falco, *Descrittione dei luoghi antichi di Napoli e del suo amenissimo distretto*, edición a cargo de T. Toscano, Nápoles, 1992, que ha reconstruido la historia editorial del texto, proponiendo como límites de la impresión el arco comprendido entre la mitad de 1548 y los primeros meses de 1549, *ibidem*, p. 25.

28 G. Tarcagnola, *Del sito, et lodi della città di Napoli...*, Nápoles, 1566.

29 G. Mormile, *Descrittione dell'amenissimo distretto della città di Napoli...*, Nápoles, 1617.

30 P. Sarnelli, *Guida de' forestieri...*, Nápoles, 1685.

31 C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Nápoles, 1692.

32 D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta a gli occhi, e alla mente de' Curiosi ...*, Nápoles, 1700. El texto se volverá a proponer con pocas modificaciones en 1712 con el título de *Nuova Guida de' Forestieri*.

33 *Ibidem*, 1700, pp. 4-5.

34 F. Loffredo, *Le antichità di Pozzuolo et luoghi convicini...*, Nápoles, 1570; entre reimpresiones y nuevas ediciones, el texto se reeditó hasta 1752 más de ocho veces.

35 Sobre el tema y sobre el uso de estas imágenes, G. Galasso, *Da "Napoli gentile" a "Napoli fedelissima"*, *Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, Nápoles, I, 1996, pp. 47-121.



Pompeo Sarnelli, Frontispicio de La Guide des étrangers curieux de voir les choses plus memorables de Poussoli, Napoli, 1702, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Nazionale di Napoli, Segn. 156 A 13, Fotografía: Massimo Velo.

# La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria

Por Josep Martí Ferrando  
*Biblioteca Valenciana*

La Corte en Valencia fue un deseo, un sueño: el anhelo de tener un Rey estable en su propio territorio, algo que solo ocurrió durante breves periodos y, en la mayoría de las ocasiones, por delegación vicaria.

Con la llegada de la dinastía de los Trastámara a la Corona de Aragón, tanto la ciudad de Valencia como su Reino adquieren un protagonismo extraordinario. Alfonso el Magnánimo instituye en este territorio la magistratura del Racional<sup>1</sup> y, asimismo, decide que la documentación propia se conserve en el Archivo que él mismo ha creado. En la capital del Turia se inicia el embrión de una Corte.

El apoyo que los valencianos prestaron a las campañas italianas de Alfonso el Magnánimo y el interés que el Rey tenía en la ciudad, como punto intermedio entre Castilla y Nápoles, aunaron todavía más los lazos entre el Reino y su Monarca. De este modo, cuando a partir de 1432 el Rey inicia su segunda, y definitiva, aventura italiana, su mujer residirá fundamentalmente en Valencia, desde donde ejercerá como Gobernadora General de la Corona de Aragón y Lugarteniente General de Valencia<sup>2</sup>. De este modo el Monarca establece mecanismos de compensación para que sus súbditos perciban cierta forma de presencia real.

El estrecho contacto de este territorio con Italia propició una extraordinaria expansión del comercio y, con él, la pronta arribada de los influjos del Renacimiento, pero también de sus aspectos más superficiales y banales, lo que produjo una reacción de la Reina y de los personajes de su entorno que rechazaron las nuevas corrientes culturales y se aferraron al espíritu medieval. La Corte de Doña María, atendida por clérigos y burgueses, se constituía en la antítesis de la que, casi un siglo más tarde, conformaría el Duque de Calabria con nobles, artistas y bufones pletóricos de etiqueta y cortesía. A la Reina Gobernadora se debe la fundación, en 1428, del convento de Jesús, de franciscanos observantes, fuera de los muros

de la ciudad<sup>3</sup>, así como el convento de la Trinidad, de monjas clarisas, en la margen izquierda del río Turia. Realizado con gran perfección por arquitectos, canteros y albañiles valencianos a lo largo del siglo XV, este convento tendría una gran repercusión en la vida social y cultural valenciana. De él fue abadesa Sor Isabel de Villena, autora del *Vita Christi*: vida de Cristo, en el que cobran un protagonismo especial las mujeres, publicado en 1497 a instancias de la Reina Isabel la Católica<sup>4</sup>.

La Valencia que dejaba la Reina María era una ciudad con un gran dinamismo económico y cultural que se manifestaba en los diversos géneros artísticos. El Rey, por su parte, también dejó su impronta en la ciudad que tanto le había estimado. El hecho de la ausencia no contaba: el Soberano también se hacía presente en los espacios reales de todo su imperio mediterráneo. El mecenazgo real, la actividad profesional especializada en el ámbito de la Corona de Aragón y las relaciones personales permitían realizar arquitecturas de proporciones sencillas y técnicas constructivas muy depuradas mediante una organización ejemplar del trabajo, como el *Castel Nuovo* de Nápoles o la capilla real en el convento de Dominicos. Esta última, que había de albergar los restos del matrimonio regio, realizada con piedra muy dura de Sagunto, presenta una singular bóveda de crucería anervada<sup>5</sup> cuya novedad radica en la temprana aplicación de la estereotomía moderna para cubrir un amplio espacio<sup>6</sup>.

Otro espacio que recordaba la presencia de la realeza en Valencia, incluso en su ausencia, era el Palacio Real. Situado en la margen izquierda del Turia, el origen de este lugar de recreo se remontaba a la dominación musulmana, conservado por el Rey Jaime I, quien lo dotó de la correspondiente capilla -bajo la advocación del apóstol Santiago-, aumentó los jardines y se reservó para sí y para sus descendientes esta finca. Saqueado en la guerra de Castilla por Pedro el Cruel, Pedro el Ceremonioso lo rehabilitó con



Retrato de Alfonso V de Aragón,  
Cuartel General de la Fuerza de Maniobra - Antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo, Valencia,  
Fotografía: Paco Alcántara.



Palacio Real de Valencia, Maqueta, Ayuntamiento de Valencia.

rapidez, cambió la titularidad de la capilla, ahora por Nuestra Señora de los Ángeles, y le retornó la suntuosidad perdida. Desde entonces los Monarcas de la Corona de Aragón pasaron largas temporadas en aquella residencia rodeada de espléndidos jardines. Singularmente fue Pedro el Ceremonioso, que había nacido en esta ciudad, quien más disfrutó de este paraje real. Incluso, con el cambio de dinastía y la llegada de los Trastámara, la residencia real siguió acumulando riquezas y esplendor<sup>7</sup>. Alfonso el Magnánimo celebró en aquel marco sus bodas con la Reina Doña María de Castilla, dispuso importantes mejoras tanto en la fábrica del edificio como en los huertos, perfeccionó el zoológico que, ubicado junto al Palacio, llegó a contar con diversas especies de felinos y mejoró aún más la capilla<sup>8</sup>.

Durante el reinado de Fernando el Católico, Valencia siguió aportando recursos económicos y humanos al Soberano: tan solo entre 1500 y 1503 el municipio hizo cinco importantes empréstitos a la Monarquía para sufragar la política mediterránea del Rey Católico. Asimismo, personajes valencianos irrumpían en la escena europea e, incluso, universal<sup>9</sup>. El banquero Luis de Santángel, el militar Hugo de Montcada o el Embajador Jerónimo Vich, constituyen el paradigma de servidores de la Monarquía, pues ellos mismos, y también sus descendientes, continuarán siéndolo con la dinastía de los Habsburgo. Con la muerte de la Reina Isabel la Católica, Fernando tuvo que olvidarse del gobierno de Castilla. Dando un giro radical a la tradicional

política antifrancesa de la Corona de Aragón, y que él mismo había sostenido, contrae nuevas nupcias con la joven Germana de Foix y marcha a su Reino de Nápoles. Sin embargo, tras la muerte inesperada de Felipe el Hermoso, el Rey es llamado de nuevo a la regencia de Castilla, aunque ahora se toma su tiempo. Sin precipitaciones emprende el regreso, y su desembarco en el Grao de Valencia es apoteósico.

Tras la muerte de Fernando el Católico, la Reina Doña Germana, prudentemente, se retiró a Guadalupe, más tarde residió en su villa de Arévalo, en Madrid, y en un convento en las proximidades de Valladolid. En la capital castellana conoció al Marqués de Brandemburgo. Ambos siguieron el cortejo del Rey Carlos y se casaron en 1519. El matrimonio siguió la estela del Monarca, incluso en su periplo europeo, hasta que, en 1523, designó a Doña Germana Virreina de Valencia y a su marido Lugarteniente General. El regreso coincidió con un momento crítico para los valencianos, pues acababa de terminar la guerra de las Germanías. El desenlace del conflicto supuso la supremacía del estamento nobiliario, y la derrota de los agermanados truncó la evolución burguesa de la ciudad de Valencia que, a partir de este momento, perdió el impulso económico que le habían proporcionado los gremios y el comercio<sup>10</sup>.

Como Virreina, fue Doña Germana la encargada de ejecutar, y no sin falta de rigor, la represión contra los perde-

dores decretada por el Emperador. Ello no fue óbice, más bien al contrario, para que la nobleza autóctona rivalizara en festejos con los que agasajar a la ilustre pareja <sup>11</sup>.

Doña Germana y Don Juan, como ya antes lo había hecho Don Enrique de Aragón, se establecieron en el Palacio Arzobispal, habida cuenta que la sede de Valencia contaba con un absentismo de sus prelados casi centenario, por lo que el Palacio se hallaba desocupado de su titular. Al mismo tiempo dicha residencia ofrecía la ventaja de hallarse en el centro de la ciudad, contigua a la Catedral y muy próxima a la calle Caballeros y a los principales palacios que la nobleza levantaba en la capital <sup>12</sup>.

En la residencia episcopal la egregia dama encontró tiempo para celebrar algunos esparcimientos como las representaciones teatrales. Se tiene la certeza de que el *Coloquio de las damas* de Joan Fernández de Heredia fue escenificado en el Palacio Arzobispal "delante la Reyna Germana, y el Marquis de Brandamburch su marido". La obra es un "coloquio en el que se imitan los usos, relaciones y conversaciones que las damas de Valencia acostumbran tener entre ellas en las visitas que se hacen" <sup>13</sup>. Para entender la obra era condición necesaria el conocimiento de los usos y costumbres de la nobleza valenciana y, sin duda, Doña

Germana ya lo había adquirido. Los valencianos, por su parte, también tuvieron que adaptarse a las prácticas y modas de estos señores, quienes no renunciaron a sus costumbres de origen. Con Germana de Foix se acentuaba el cosmopolitismo cultural: en la mencionada obra, los intérpretes que representan a la nobleza valenciana ejecutaban una danza alemana, el Marqués de Brandemburgo disponía su funeral a la manera flamenca y, la Reina, por su parte, había traído consigo toda su servidumbre de origen. La influencia de la insigne señora sobre las damas valencianas se manifestaría en otros muchos ámbitos en los que Doña Germana se mantuvo aferrada a sus querencias, como el mobiliario, los perfumes o la gastronomía.

El matrimonio no perduró en el tiempo. En 1525, mientras desembarcaba Francisco I en Valencia, el Marqués de Brandemburgo agonizaba en el Palacio Arzobispal. Era el día de San Pedro. El Rey francés había llegado la víspera, acompañado por una veintena de bergantines y cuatro galeras bajo la custodia del Virrey de Nápoles, pero no desembarcó ese día por el mal estado de la mar <sup>14</sup>. Cuando descendió al pontón fue recibido con gran fasto por el Gobernador, los oficiales reales y los jurados, aunque estos, por no estar presente su Rey, no subieron al puente para el desembarco. Cabe indicar, sin embargo, que el

José Ribelles, Desembarco en Valencia de Fernando el Católico y su segunda esposa Doña Germana de Foix, Museo de Bellas Artes de Valencia, Inv. nº 659, Valencia.





Gregorio Bausá, Retrato de Doña Germana de Foix, Museo de Bellas Artes de Valencia, Inv. nº 2557, Valencia.

“jurat en cap” puso el Reino y la ciudad a sus órdenes, ofrecimiento que declinó por encontrarse prisionero de su primo el Emperador. Entre los miembros de la alta nobleza que acudieron a recibir al Rey Cristianísimo destacó el Conde de Oliva, a quien Francisco I otorgó un trato de gran familiaridad. Después de reponerse de la jornada marítima, la comitiva formada al efecto le acompañó hasta el Palacio Real que le sirvió de alojamiento. Al día siguiente fue a saludar a Doña Germana que representaba al vencedor, y a su marido enfermo. La estancia de Francisco I en Valencia fue brevísima, ya que el 3 de julio fue trasladado al Palacio que el Gobernador de Valencia, Don Joan de Cabanyelles, tenía en Benissanó a la espera de su partida hacia Toledo. Unos días más tarde fallecía el Marqués de Brandemburgo <sup>15</sup>.

La Corte virreinal valenciana alcanzó su punto más álgido con la llegada de Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria. El nuevo Virrey era hijo de Ferrante de Aragón, el Rey de Nápoles que perdió el trono de Nápoles a manos

de Fernando el Católico. Este Monarca había ordenado el traslado del joven a tierras de España donde, en principio, fue tratado con consideración. Quedó como Lugarteniente General de Cataluña cuando el mencionado Rey marchó a Italia, pero, caído en desgracia, fue encerrado en el castillo de Xàtiva. No obstante las disposiciones testamentarias del Rey Católico, el joven Carlos mantuvo al Duque en la fortaleza y, sólo tras el episodio agermanado, en el que el hijo del Rey de Nápoles resistió la oferta de ponerse al frente de las tropas agermanadas, recuperó su libertad y fue colmado de honores.

Las distinciones se sucedieron rápidamente: el Duque de Calabria fue, junto con el Arzobispo de Toledo, el encargado de recibir, en febrero de 1526, a la prometida del César Isabel de Portugal, actuando junto con la Duquesa de Haro como padrino de la boda imperial celebrada en Sevilla <sup>16</sup>; aunque antes de salir el Emperador de la capital hispalense “casó allí a la reina Germana [...] con don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Fueron sus padrinos el Emperador y la Emperatriz” <sup>17</sup>. Eran días felices: unos meses más tarde, en Granada, el Emperador les concedía una nueva gracia, eran nombrados Virreyes de Valencia “simul et in solidum”. El recibimiento que se les hizo en la ciudad fue grandioso: aún se hallaban en Xàtiva y ya se habían acercado hasta allí, en nombre del capítulo de la Catedral, dos canónigos a saludarles; estando próximos a la ciudad salieron a recibirles el Obispo auxiliar, canónigos y capellanes de la Catedral y de las parroquias, así como los oficiales reales. Era el 28 de noviembre de 1526. En procesión llegaron hasta la Catedral en donde, ante el Obispo, los Duques de Calabria realizaron el juramento de Virreyes <sup>18</sup>. De esta manera el Virreinato alcanzaba en Valencia el máximo prestigio, tanto por la proximidad de los Virreyes al Monarca, como por la perduración en el tiempo del Virrey en la regencia de su oficio: diez años con Doña Germana y, posteriormente, catorce en solitario.

A diferencia de sus predecesores, el Duque de Calabria tomó como residencia para él y para Doña Germana el Palacio Real de Valencia. El nuevo inquilino introdujo aún más mejoras en el Alcázar valenciano, que era considerado como uno de los palacios más importantes que poseían los Reyes de España. A este respecto cabe recordar que la Corte la hace el Rey o sus representantes, en este caso los Virreyes, y que, como ocurría con las capillas reales, también las Cortes periféricas se convierten en espacio privilegiado, aunque los Monarcas no estén físicamente presentes <sup>19</sup>. Con todo, tanto Germana de Foix, que exigirá hasta el fin de sus días el tratamiento de “Alteza” por ser Reina de Aragón y Valencia, como el Duque de Calabria, por ser hijo del Rey de Nápoles, encontrarán en la etiqueta y el ceremonial de la Corte la vía de satisfacción compensatoria de un mundo de realeza y de poder político que ambos cónyuges habían perdido. De este modo, para los dos personajes, la oportunidad de la Corte virreinal les

supuso "el último recurso que les quedaba para soñar una posición perdida" <sup>20</sup>.

Las Infantas Doña Julia y Doña Isabel, hermanas de Don Fernando, también se establecieron en Palacio. Con ellas llegaron sus asistentes y criados, incluidas las damas que habían criado al Duque y a sus hermanas. Ello ocasionó no pocos quebraderos de cabeza al Virrey, quien tenía que preocuparse por el mantenimiento de los servidores que habían traído consigo las Infantas, ya que las asignaciones que tenían las damas llegaban con suma tardanza o, simplemente, no llegaban, perdidas entre el marasmo en que se hallaban sumidas las finanzas imperiales <sup>21</sup>. De este modo, a las influencias francesa y alemana, se añadía ahora la italiana, sobre la alta sociedad valenciana.

En total eran más de doscientos dieciocho servidores de diversas nacionalidades preparados para ofrecer toda clase de entretenimientos para una nobleza que, todavía no desgajada de la Edad Media, comenzaba a degustar de las ventajas de las maneras de las Cortes renacentistas <sup>22</sup>. Luis del Milán, además de ser un músico excelente, trazó un magnífico retrato de aquella Corte en *El libro de motes de damas y caballeros* y *El cortesano*. Ahora bien, de manera similar a como Fray Antonio de Guevara, en su *Libro del emperador Marco Aurelio, con el reloj de los príncipes* (Valladolid, 1537), había impartido las pautas de comportamiento para la nobleza áulica que rodeaba al Emperador, Milán habría pretendido con su obra influir en el comportamiento de la nobleza valenciana <sup>23</sup>. De este modo, como ocurría en la Corte del César, el entorno virreinal fue el ámbito en el que tuvo lugar el progresivo, pero no definitivo, cambio del ideal caballeresco al arquetipo del cortesano, quien debía dominar las artes de la observación, la disimulación y la simulación. La sofisticación del gusto, del ingenio, de la agudeza y de las cortesías distanciaron al cortesano discreto del simple caballero <sup>24</sup>.

En *El cortesano* escrito, según confesión propia a imitación del tratado de Castiglione <sup>25</sup>, describe en el transcurso de seis jornadas un retrato de la Corte ducal. Cuentos, poemas, historias ingeniosas se suceden mostrando los diversos entretenimientos de aquella gente: expediciones cinegéticas y cortesanas, simulaciones de combate de caballeros de San Juan contra los turcos, en las que los cristianos logran rescatar a las damas griegas, mascaradas y representaciones en el Palacio Real, torneos de amor, visitas de damas o "fiestas de mayo" a semejanza de las realizadas en la Italia renacentista. En la jornada sexta de *El cortesano* de Milán se recrea un *Mayo*, una de aquellas obras representativas de la Corte del Virrey: la Fuente del Deseo revela a quienes se le acercan la ventura de su amor; actores y espectadores se aproximan a probar su suerte en la fuente, hecha, por cierto, de plata maciza; un letrado indicaba: "Soy la fuente del desseo que su desseo alcançara quien desta fuente beuera". De este modo, como solía ocurrir durante el Quinientos, la sorpresa, la maravilla,



Anónimo, Retrato del Duque de Calabria, Cuartel General de la Fuerza de Maniobra, Antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo, Valencia, Fotografía: Paco Alcántara.

pasaba a formar parte integrante de la fiesta de la Corte moderna <sup>26</sup>.

*El cortesano* permite reconocer los personajes que conformaban el distinguido entorno del Duque. Algunos formaban parte de la alta nobleza valenciana u ocupaban lugares preeminentes en la jerarquía regnicola, como Don Juan de Cardona, Almirante de Aragón; Jeroni de Cabanyelles, Regente de la Gobernación de Valencia <sup>27</sup> o Don Diego Ladrón, Lugarteniente de Gobernador de la Plana. Otros pertenecían a un segundo escalón nobiliario, y tampoco faltaban «criados, bufones y clérigos de dudosa misión como el caso del bufonesco 'canonge Ester'» <sup>28</sup> o eran personal de confianza como el personaje, un tanto siniestro, Jerónimo de Icíz <sup>29</sup>. Otros títulos principales del Reino, como el Duque de Gandía o el Conde de Oliva tenían, a su vez, una Corte propia.

El Duque de Calabria gozaba de la fama de ser uno de los nobles más cultos de su tiempo. Tenía, en verdad, una sólida formación renacentista: en Nápoles había sido discípulo de Crisóstomo Colonia, sostuvo intercambio epistolar con Lluís Vives, sufragó la primera edición de la obra de Ausias March y la confección del código *Panthalia* del venerable Agnesio, entre otras obras <sup>30</sup>. Además de alber-

gar en su Corte a numerosos artistas, extendió su protección a los erasmistas valencianos, incluso a los que se encontraban acosados por la Inquisición <sup>31</sup>.

Uno de los ceremoniales más importantes en el cual se escenificaba, de manera más o menos cotidiana, el poder con el fasto correspondiente, era el relativo a los oficios religiosos. Destacaban por su brillantez las fiestas dedicadas a San Miguel Arcángel y a los Reyes Magos, festividades muy vinculadas a los Reyes de Nápoles. A tal fin la capilla de Palacio cumplía una función de primer orden. Este templo estaba exento de la jurisdicción ordinaria, tenía dignidad obispal, y para su servicio solía contar con su propio prelado (durante bastantes años el Obispo de Fez) que, a su vez, estaba asistido por numerosos capellanes, servidores de altar y cantores. Y es que el Duque de Calabria, con una exquisita sensibilidad musical, había conformado una de las tres capillas musicales con que contaba la España renacentista, ya que en su tiempo solo el Emperador y el Príncipe llegaron a contar con capillas similares en el ámbito español.

Esta afición de Fernando de Aragón por la melodía se inscribe en la tradición musical de la Corte de Nápoles, la cual derivaba de la capilla musical de Alfonso el Magnánimo. La fama del Duque como mecenas órfico fue

grande ya en su tiempo. Como maestros de capilla tuvo a Pedro de Pastrana a finales de la década de los veinte y principios de los treinta. Pedro de Pastrana era el abad del antiguo cenobio bernardo de San Bernat de Rascanya, el viejo monasterio sobre el que se asentó San Miguel de los Reyes, lo que le llevó a un enfrentamiento con Fernando de Aragón. En la década de los treinta, y también durante la primera parte de los cuarenta, estuvo en Valencia Mateo Flecha el Viejo. Ferrán Muñoz ha podido establecer la relación entre muchas de las ensaladas <sup>32</sup> de este compositor y la Corte virreinal del Duque de Calabria <sup>33</sup>. A mediados de la década de 1540 es Juan Cepa quien asume la responsabilidad de esta capilla musical, y permanece después del fallecimiento de Fernando de Aragón al servicio de la Duquesa hasta su muerte, en 1554. Se conserva una relación nominal de los músicos que estaban bajo la dirección de Cepa. Con él, la capilla musical llegó a contar con cuarenta y un intérpretes entre cantores y músicos, algunos de ellos de la talla de Luis Medrano o Juan Peraza. La capilla musical de Fernando de Aragón no se limitaba a la interpretación, también se componía, incluso fuera de Valencia. Jacquet de Mantua, Maestro de Capilla de la Catedral de Mantua, y anteriormente, al servicio de la Corte de Ferrara, escribió para Fernando de Aragón la Misa a cinco voces *Ferdinandus dux Calabriae*. La antología de la



Escudos del Duque de Calabria y de la Reina Doña Germana (Fachada de la iglesia de San Miguel de los Reyes), Biblioteca Valenciana, Valencia.

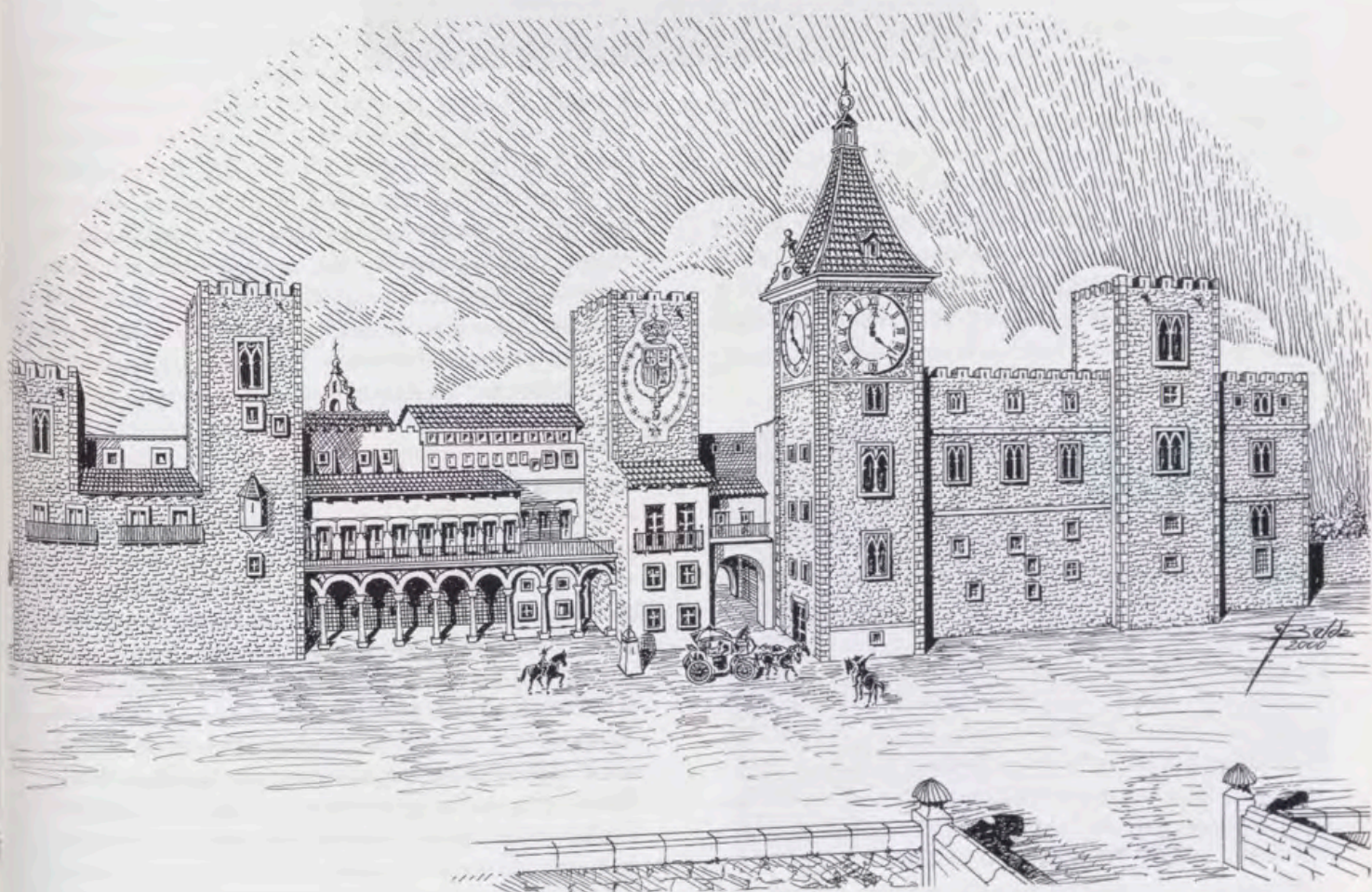
música interpretada, y también compuesta, en la Corte virreinal por diversos autores, *Villancicos*, fue editada en Venecia tras la muerte del Duque de Calabria, en 1556. Se trata de una recopilación de cincuenta y cuatro villancicos, todos anónimos, excepto uno, que fue hallada a principios del siglo XX en la Universidad de Uppsala, por lo que el *Cancionero* es conocido actualmente con el nombre de dicha ciudad sueca. Asimismo, en la Biblioteca de Catalunya se halla un códice musical dividido en dos partes, procedente de la capilla musical del Duque de Calabria, que es conocido como *El cançoner de Gandia* <sup>34</sup>.

Uno de los momentos en que en el Renacimiento se tensiona la vida de la ciudad es durante la visita del Príncipe. Toda la ciudad, sus diferentes estamentos se preparan y rivalizan para agasajar a su Soberano; quien, por otra parte, aprovecha estas ocasiones para magnificar su función y hacer propaganda de la Monarquía.

La visita que el Emperador realizó a la ciudad en 1528 era la primera que efectuaba a la capital del Reino de Valencia. De hecho, todavía no había jurado los fueros, ni había celebrado Cortes, según ordenaban los fueros del Reino <sup>35</sup>. Cuando llegó a dicha capital la noticia de que el Emperador ya se encontraba de camino hacia Valencia, los

más señalados representantes del estamento nobiliario, como los Duques de Calabria, de Segorbe y de Gandía, entre otros muchos nobles, se pusieron en marcha sin dilación. Los representantes de la ciudad y los diputados también partieron, aunque por su cuenta. Según señalan los cronistas, hasta Requena llegaron ciento noventa caballeros <sup>36</sup>.

El recibimiento tributado al Emperador a su llegada a la capital del Reino fue, ciertamente, apoteósico. La entrada propiamente dicha se ajustaba a un ritual, cargado de simbolismos y ya preestablecido, para las entradas de los Reyes en las ciudades durante el Renacimiento y muy semejante para todas las urbes europeas de la época <sup>37</sup>. En un afán por olvidar los conflictos pasados, las autoridades no reparan en gastos y animan a los vecinos a la participación en el evento <sup>38</sup>. Un pregón, efectuado cuando el Rey ya se había aposentado en el Real, proclamaba tres días de fiestas, invitando a los ciudadanos a engalanar las calles, a iluminarlas por la noche, a tocar bocinas, a hacer demostraciones públicas de "moltes alegries", a asistir, en suma, a los actos civiles y eclesiásticos en honor del Emperador. El bando fue eficaz: el lienzo de muralla que enfrentaba al Palacio Real se iluminó con hogueras, y también las azoteas de los numerosos campanarios y torres de la ciudad. En Palacio esperaba Doña Germana, quien,



Juan Belda, Palacio Real de Valencia, Biblioteca Valenciana, Valencia.



Retrato de Carlos V, Museo del Patriarca, Valencia, Fotografía: Juan Carlos Tormo.

con las damas principales de la ciudad, amenizó las noches del Emperador, con bailes, actuaciones y refrigerios hasta bien entrada la madrugada. Asimismo, también por la noche, los gremios de la ciudad se acercaron en procesión hasta el Real, en donde hicieron diversos festejos y espectáculos ingeniosos al Monarca.

La llegada del Emperador a Valencia movilizó a toda la Corte virreinal, concitando la presencia de los principales nobles del Reino en la ciudad. El momento más significativo de esta visita regia fue el del rito de la ceremonia de la jura recíproca del Emperador a los fueros y leyes particulares del Reino, así como el propiciado por los diversos estamentos a su Rey, que se celebró, con toda la pompa y honor acostumbrados, en la Catedral de Valencia. Este acto era consustancial, casi, al nacimiento de las Cortes, pues con él se renovaba el pacto entre el Rey y su Reino <sup>39</sup>. Previamente se dio lectura a la proposición o discurso real, que constituía una parte importantísima en el acto de las Cortes, pues era uno de los medios utilizados por la Monarquía para magnificar su política imperial y de defensa de la Cristiandad. De este modo se accionaba la maquinaria de propaganda, difusora de las gestas imperiales

ante los tres estamentos del Reino o de la Corona de Aragón cuando se trataba de Cortes generales celebradas en Monzón. Los triunfos del Monarca se hacían patentes ante los valencianos y, posteriormente, eran divulgados por las ciudades del Reino mediante pregones para, inmediatamente, ser festejados con diversos tipos de ceremonias <sup>40</sup>.

Las Cortes eran, junto con los momentos tan fugaces como escasos de las visitas, las ocasiones en que los regnicolas podían acceder con carácter general a su Rey. Y del mismo modo que en las visitas reales, las legislaturas eran aprovechadas para magnificar la Monarquía. En esta ocasión, sin embargo, se produjo una alteración del orden general seguido en las Cortes. Normalmente, al acto de inicio, seguían las negociaciones entre los representantes del Monarca y de los brazos, para establecer los fueros y actos de Corte y, por último, tenía lugar la "oferta" de los brazos al Rey: compensación económica al Monarca a cambio de los fueros. Era el antiguo orden establecido en la Corona de Aragón: subsidio económico al Monarca a cambio de fueros. Ahora, sin embargo, se alteró la disposición usual: fue entregada la concesión económica al

Monarca -cien mil libras más otras diez mil para los gastos de las Cortes y de la exacción del dinero- y los debates de los fueros se postergaron para Monzón <sup>41</sup>. Sin embargo, los brazos valencianos aún tuvieron tiempo para protestar formalmente por la delegación que intentó hacer el Monarca en los Duques de Calabria para que fuesen ellos quienes continuasen las negociaciones. La protesta fue aceptada, y la comisión, simplemente postergada.

Tras el rito del juramento el Secretario Soria leyó el perdón general para los agermanados del Reino. No obstante, la amnistía distó mucho de ser universal por la gran cantidad de excepciones que se produjeron <sup>42</sup>. En cualquier caso, tras la declaración formal de la indulgencia, se produjo un estallido de trompetas y fanfarrias, el Emperador regresó a Palacio y la fiesta se prolongó hasta pasada la medianoche.

Las jornadas que le prepararon al Emperador en Valencia fueron ciertamente animadas: paseos por la ciudad, excursiones cinegéticas a la Albufera y, en la mañana del jueves 14 de mayo, amenizaron al Monarca sacando a treinta y siete personas a penitencia y quemando a catorce judíos conversos, más otros en efigie. En el mismo escenario, la plaza del Mercado, y en el mismo día por la tarde, considerando las autoridades, quizá, que ya la ciudad se hallaba convenientemente purificada, se celebraron justas en honor del Emperador. Carlos V no se limitó a gozar de la representación como espectador, sino que participó activamente en el torneo junto con los Duques de Calabria, de Segorbe y de Gandía, Don Jeroni de Centelles, hermano del Conde de Oliva, el Señor de Elda, y otros ochenta caballeros más. Algunos dietaristas remarcaron el hecho de que no hubo percances graves ni desgracias que lamentar en aquellos juegos, que se repetirían, en diversas ocasiones, durante los días siguientes, aunque sin la participación directa de los grandes nobles del Reino <sup>43</sup>. Esta distinción cobra sentido cuando se atiende a la función social del torneo, pues, más allá del aspecto puramente lúdico, estos lances tuvieron durante la primera etapa del reinado del Emperador gran importancia, tanto como medio de propaganda como de agente cohesionador de la nobleza del entorno del Rey, mediante la utilización de las formas y prácticas rituales del torneo <sup>44</sup>.

Otra celebración que la ciudad brindó al Rey fue una procesión del Corpus, en fecha de 25 de mayo, con todo el boato y esplendor que la mencionada fiesta acostumbraba -y aún hoy acostumbra- a tener para festejar dicha efemérides religiosa. Salieron las rocas, carros alegóricos de diversos pasajes bíblicos, así como todos los personajes propios del cortejo de esta procesión e, incluso, el "lignum crucis" de la Catedral y, con el fin de que el Emperador pudiese verla mejor, la procesión varió su itinerario tradicional.

Terminada su estancia en Valencia, el Rey partió hacia Monzón y, tras él, el Duque de Calabria, -Doña Germana

lo haría unos días más tarde-, con el fin de participar en las Cortes que, con carácter general, se celebrarían en aquella villa. Aún realizaría Carlos V otra visita a Valencia, más breve, en 1542, con la misión fundamental de que se jurase a su hijo Felipe como Príncipe.

Don Fernando de Aragón y Doña Germana, no obstante su cargo de Virreyes, no estaban permanentemente en la capital valenciana. En el término de Lliria, a unas tres leguas de la villa, el Duque de Calabria había levantado "a fuerza de brazos" una finca en donde pasaban largas temporadas tanto él como sus más allegados cortesanos. Mientras, quedaba en Valencia Don Jeroni de Cabanyelles, Regente de la Lugartenencia, al frente de los asuntos del Reino. Allí, en aquella finca de recreo denominada "La Garrofera", la Corte ducal se dedicaba a las actividades cinegéticas y a las escenificaciones propias de la banalidad cortesana que se representaban en Valencia <sup>45</sup>. En Lliria, precisamente, fue donde falleció Doña Germana de Foix, la última Reina de Valencia. Los jurados de la capital, los oficiales reales y los diputados, vistieron de duelo, por tratarse de la viuda del Rey Católico como por ser la mujer del Duque de Calabria <sup>46</sup>.

Una de las cláusulas testamentarias de Germana de Foix tendría hondísimas repercusiones en la cultura y en el arte. Junto con su marido, la Reina había dispuesto la dotación económica necesaria para levantar un monasterio jerónimo en las afueras de Valencia: San Miguel de los Reyes <sup>47</sup>. Este cenobio, monumento señero de la arquitectura valenciana del Renacimiento, constituye una de las empresas artísticas de mayor envergadura acometidas en Valencia. El proyecto deviene uno de los antecedentes más serios del Monasterio de El Escorial y, como éste, responde a "funciones de egregio panteón, monasterio jerónimo como foco cultural e iglesia conmemorativa de la fama de su fundador" <sup>48</sup>. San Miguel de los Reyes fue el depositario de los bienes y tenencias señoriales de su institutor y, asimis-



La Garrofera [...] del Duque de Calabria en Lliria, Biblioteca Valenciana, Valencia.



Anónimo flamenco (atribuido a Jean Gossaert), Retrato de Doña Mencía de Mendoza, óleo sobre pergamino, Kat.Nr. M. 514, Inv. nº 3541, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Foto: Jörg P. Anders.

mo, albergó su riquísima biblioteca, pues el Duque de Calabria pudo recopilar, además de una gran parte de los códices pertenecientes a su bisabuelo, el Rey Alfonso el Magnánimo, un gran número de libros. Aunque las guerras napoleónicas y las sucesivas desamortizaciones supusieron una grave pérdida del patrimonio artístico, todavía hoy se conserva un apreciable resto de aquella en la Universidad de Valencia <sup>49</sup>.

El Duque de Calabria casó en segundas nupcias con Doña Mencía de Mendoza. Marquesa de Zenete desde la muerte de su padre en 1523, casada con Don Enrique de Nassau-Breda, Conde de Nassau, viajó por el norte de Europa y

residió durante largas temporadas en Breda con su marido. Discípula de Lluís Vives, admiradora de Erasmo, jugó un papel de primer orden en el desarrollo de la cultura renacentista española. Becó personalmente a estudiantes españoles en París, auxilió económicamente a la viuda de Lluís Vives y prestó su apoyo a la renovación humanista de la universidad de Valencia, manifestándose dispuesta, incluso, a fundar otro "Estudi General" en la ciudad <sup>50</sup>. Además, su enorme fortuna, sobre la que nunca perdió el control, y su sólida formación personal, le permitieron acometer una de las primeras pinacotecas valencianas <sup>51</sup>. En aquellos momentos también buscaron su apoyo los primeros jesuitas para establecerse en la ciudad, pero

tuvieron que abandonar, desengañados, porque no pudieron conquistarla<sup>52</sup>. Su influencia en el ámbito cultural valenciano puede adivinarse en la protección que gozaron bastantes de los erasmistas afincados en Valencia. En este sentido, es relevante la ensalada *La viuda* de Mateo Flecha el Viejo, sobre la que Ferrán Muñoz ha rastreado, de manera inequívoca, el poderoso influjo erasmista, e identificado la protagonista de la obra con Doña Mencía de Mendoza: viuda y menospreciada por el Duque de Calabria antes de la boda<sup>53</sup>. Ciertamente, tras enviudar, el Virrey de Valencia había mostrado interés por Doña Mencía de Mendoza, pero la dama le exigió que antes rompiera con la mujer a la que "servía". El pretendiente intentó deshacer el compromiso. Sin embargo, el interés personal del Emperador en que se concertase esa boda, ya que suponía la asunción definitiva del trono de Nápoles por falta de herederos directos del Duque, acabó sometiendo la voluntad discolora que, por un momento, había mostrado Fernando de Aragón<sup>54</sup>.

Con la Duquesa de Calabria la Corte virreinal, en verdad, había cambiado. Pero el viraje de la Corte valenciana no se debió solo al cambio de talante, nada banal, que supuso la presencia de Doña Mencía. Una reyerta entre familias nobles, algo, por lo demás muy común no solo en Valencia, sino en las sociedades mediterráneas de la época, arrastró al Duque de Calabria consigo, pues tomó parte por uno de los bandos. La fuga de algunos de los implicados, entre ellos el ya nombrado Diego Ladrón, quien además ostentaba la Lugartenencia de la Gobernación de la Plana, acabó complicando el asunto. El Virrey promulgó la pena de muerte para muchos de sus implicados, y la ejecución de algunos señores, como el influyente Don Ramón de Albaterra, llevó a una escisión, en el sentido literal del término, de la nobleza valenciana, la cual no terminaría con la muerte del Duque de Calabria<sup>55</sup>. En este sentido conviene matizar que esta Corte, que ante la del Emperador presentaba la ventaja del emplazamiento, no pudo conseguir totalmente su objetivo de domesticar a la nobleza valenciana, "aristocratizarla", ya que algunos de los nobles que ahora se oponían frontalmente al Virrey habían formado parte del círculo áulico que conformaba la Corte virreinal<sup>56</sup>.

La defeción de parte de la nobleza privó de su esplendor aparente los últimos años de la Corte del Duque de Calabria. La disminución, o incluso el fin, de los fastos efímeros, fue compensada por una impronta ciertamente perdurable en el tiempo que la presencia del monasterio de San Miguel de los Reyes sigue atestigüando. El declive por el que la ciudad de Valencia y su reino suavemente se deslizaban desde los inicios del siglo XVI había podido quedar solapado tras el brillo de la Corte del Duque de Calabria: la mediocridad de los Virreyes que le sucedieron ya no pudo ocultarlo.

## Notas

<sup>1</sup> Interventor de las cuentas de la Hacienda del Reino, el Maestre Racional desplegaba su actividad sobre todos los oficiales vinculados con la gestión económica, incluidos el baile general, los bailes locales y los receptores de las rentas del patrimonio. F. M<sup>a</sup>. Ferraz Penelas, *El Maestre Racional y la Hacienda Foral valenciana*. Tesis Doctoral, Valencia, 1913, p. 6.

<sup>2</sup> Sobre el sueño expansivo desde Valencia, *vid.* J. L. Villacañas Berlanga, "Alfonso el Magnánimo. En el principio el rey ausente", en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. Biblioteca Valenciana, Valencia, 2000, pp. 27-32.

<sup>3</sup> G. J. Escolano, *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reyno de Valencia / por Gaspar Escolano*. Reproducción facsímil de la edición de Valencia de Pere Patrici Mey de 1610-1611. Universitat de València, Departamento de Historia Moderna, Valencia, 1972, col. 949.

<sup>4</sup> M. Sanchis Guarner, *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*. Ajuntament, Valencia, 1981, p. 212.

<sup>5</sup> El maestro principal de la fábrica, Francesc Baldomir, utilizó una piedra de gran dureza y hubo de definir la forma del sillar en tres dimensiones, *vid.* A. Serra Desfilis, «É cosa catalana»: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di architettura. Rivista del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, Electa, 12, Milán, 2000, pp. 7-16.

<sup>6</sup> A. Zaragoza Catalán, "Modos de construir en la Valencia medieval: bóvedas", *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2000, p. 84.

<sup>7</sup> J. M. Z[acarrees], "Valencia artística y monumental. El palacio del Real", *El Fénix, Periódico Universal*, 1845, octubre, 5 y 19.

<sup>8</sup> L. Fullana Mira (OFM), "El palau del Real, VII", *Cultura Valenciana. Publicació trimestral de l'Acadèmia Valencianista del "Centro Escolar y*



Sepulcro de Doña Mencía de Mendoza, Cuartel General de la Fuerza de Maniobra - Antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo, Valencia, Fotografía: Rafael.



Claustro renacentista del antiguo Monasterio de San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana, Valencia.

Mercantil", Valencia, 1938, pp. 33-35. La serie de artículos que el Padre Fullana publicó sobre el Palacio Real arranca en el número 1 de esta publicación y el noveno y último capítulo de la serie corresponde al año 1930. El Palacio fue saqueado y destruido durante la invasión napoleónica con el pretexto de evitar que se aprovecharan de él los franceses.

9 E. Belenguier Cebrià, *València en la crisi del segle XV*, Edicions 62, Barcelona, 1976, pp. 237-245.

10 J. Reglà, "Economía i societat" en *Història del País Valencià. Volum tercer: de les Germanies a la Nova Planta. Introducció de Joan Reglà. Notes de Ricard García Cárcel*, Edicions 62, Barcelona, 1975, p. 53.

11 S. Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino, precedido de una introducción por [...]*, Imprenta Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1925, pp. 109-110.

12 A. Serra Desfilis, "Nuevamente cristiana, bella y atractiva. La ciudad de Valencia entre los siglos XIII al XV" en *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000, pp. 74-75.

13 H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia. Desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, Institució Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1985, t. I, p. 72.

14 La ciudad de Valencia carecía de puente propiamente dicho: los navíos fondeaban a una distancia prudente de la costa y unas barqueros especializados se encargaban de descargar las mercaderías, y acercaban a los pasajeros a un pontón destinado al efecto. A. Díaz Borrás; A. Pons i Pons; y J. Serna Alonso, *La construcción del puerto de Valencia. Problemas y métodos (1283-1880)*, Ajuntament, Valencia, 1986, pp. 4 y 12.

15 J. Soria, *Dietari de [...]*, ed. Fco. de Paula Momblanch Gonzálbez, Valencia, 1960, pp. 92-93.

16 P. Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, Espasa Calpe, Madrid, 1945, pp. 423-425.

17 Fray P. de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Atlas, Madrid, 1955, t. II, p. 172.

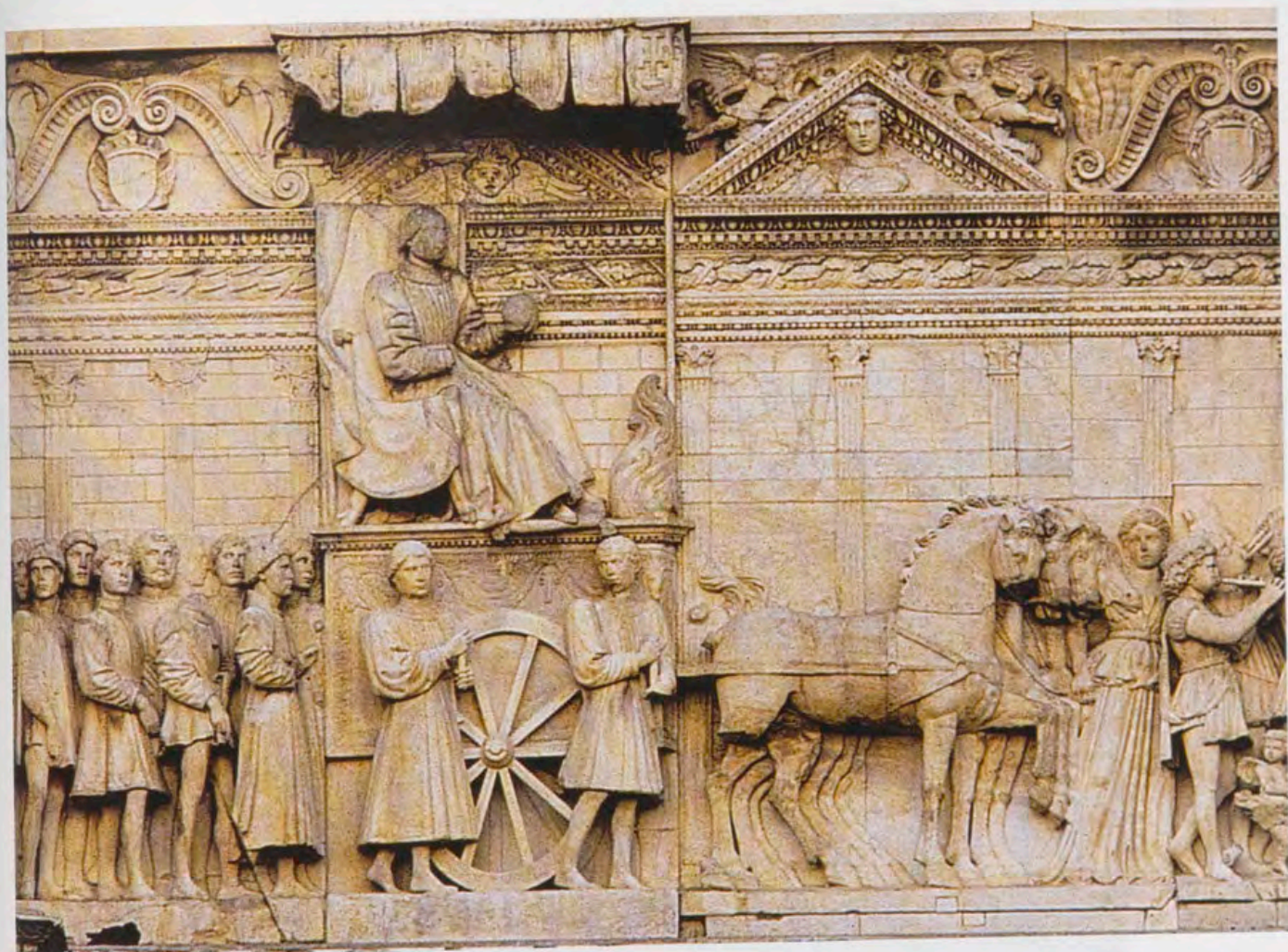
18 F. Almela i Vives, *El duc de Calàbria i la seua cort*, Sicània Històrica, València, 1958, pp. 34-35.

19 F. Bouza, "El espacio en las fiestas y en las ceremonias de corte. Lo cortesano como dimensión" en *La fiesta en la Europa de Carlos V*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 161.

20 R. E. Ríos Lloret, *Germana de Foix. Una mujer, una reina, una corte*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003, p. 154.

21 Ambas hermanas gozaban de una pensión de 5.200 ducados. Notificación del Duque de Calabria de 3.000 ducados de renta para su hermana Doña Isabel, al fallecer Doña Julia, al Secretario Cobos, AGS, *Estado-Francia*, K-1628, fol. 183; Valencia, 4 de marzo, 1542. Notificación del Secretario Icaiz sobre lo mismo, *ibidem*, fol. 185; Valencia, 5 de marzo, 1545. El pleito sobre las rentas de Doña Julia puede verse en el protocolo correspondiente a Sebastián Camacho de 1544. Archivo del Reino de Valencia, *Protocolos*, 10.032.

22 V. Castañeda y Alcover, "Don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Apuntes biográficos", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. XXV, Madrid, 1911, pp. 268-286.



Arco de Triunfo, Detalle con el Triunfo de Alfonso el Magnánimo, Biblioteca Valenciana, Valencia.

23 Tal es la tesis sostenida por Vicent J. Escartí: Lluís del Milà, *El cortesano*. Edición a cargo de Josep Escartí. Estudios introductorios: Vicent Josep Escartí y Antoni Tordera, Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, Valencia, 2001, t. I, p. 54 y ss.

24 A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, "Del caballero al cortesano: la nobleza en la monarquía de los Austrias" en *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 137.

25 Milà relata en el prólogo la anécdota que le indujo a escribir su libro: viendo a unas damas con el ejemplar de Castiglione manifestó la suerte que tenía el célebre caballero por hallarse entre manos femeninas, a lo que las señoras le respondieron: "Pues hazed vos vn otro: para que hallegueys a veros en las manos que tanto os han dado de mano". L. Milà, *El cortesano*, Joan de Arcos, Valencia, 1561, p. A 3, r.

26 F. Bouza, 2000, p. 164 [op. cit. n. 18].

27 Realmente el Gobernador lo era para toda la Corona de Aragón, en Valencia actuaba el "portantveus de general governador", cuya demarcación acababa en Jijona, en donde se iniciaba la correspondiente al "portantveus" de Orihuela: E. Salvador Esteban, «La Gobernación Valenciana durante la Edad Moderna. Cuestiones en torno a su singular estructura territorial» en *Studia historica et philologica in honorem M. Battlori*, Roma, 1984, pp. 445-450.

28 J. Oleza, "La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial" en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*. Manuel V. Diago Moncholí, coord., Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, p. 66.

29 Sobre las dificultades que, en los últimos años, pasó Icíz en la Corte del Duque de Calabria, vid. A. González Palencia, *Gonzalo Pérez, secretario de Felipe Segundo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1946, pp. 63 y ss.; L. Arciniega García,

*El monasterio de San Miguel de los Reyes*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001, pp. 65-66.

30 H. Rausell Guillot, *Letras y fe. Erasmo en la Valencia del Renacimiento*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia, 2001, p. 79.

31 Como ejemplo puede citarse el caso de Juan de Molina, a quien se le había incoado un proceso inquisitorial por proposiciones heréticas y, gracias a la intercesión del Duque de Calabria, gozó de un trato especial, realmente benigno, vid. R. García Cárcel, *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609*, Península, Barcelona, 1980, pp. 328-329.

32 La ensalada, según Juan Díaz Regifo (*Arte poética española*, Salamanca, 1592) es una "composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo de españoles, pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música. Y por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva"; cfr.: V. Ros Pérez, "Las capillas del duque de Calabria y del Palacio Real. Lluís Milà", en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Gonzalo Badenes, dir., Prensa Alicantina-Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 108.

33 F. Muñoz, *Mencia de Mendoza y La viuda de Mateo Flecha. Las ensaladas de Flecha el Viejo, su relación con la corte de Calabria y el erasmismo*. Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia, 2001.

34 M. Gómez Muntané, "San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón", en *San Miguel de los Reyes, de Biblioteca Real a biblioteca Valenciana*, Biblioteca Valenciana-Generalitat Valenciana, Valencia, 2000, pp. 91-111.

35 J. Martínez Aloy, *La Diputación de la Generalidad del Reino de Valencia por [...]*, Diputación Provincial, Valencia, 1930, p. 287.



Bóvedas de la Capilla de los Reyes, Cuartel General de la Fuerza de Maniobra - Antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo, Valencia, Fotografía: Paco Alcántara.

36 Los pormenores de la vista del Emperador a Valencia en J. Sanchis Sivera, (ed.), *Libre de Antiquitats. Manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia. Transcripción y estudio preliminar por [...]*, Editorial Diario de Valencia, Valencia, 1925, pp. 83-97.

37 Sobre el simbolismo y ritual en las visitas reales a Valencia durante la época foral, *vid.* M<sup>a</sup>. P. Monteagudo Robledo, *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*, Ajuntament de València, Valencia, 1995, pp. 89-98.

38 S. Carreres Zacarés, 1925, pp. 115-125 [*op. cit.* n. 10]. Cabe remarcar que esta visita fue obviada por los grandes cronistas de Carlos V.

39 S. Romeu, *Les Corts valencianes*, Eliseu Climent editor, Valencia, p. 108 y ss.

40 E. Salvador Esteban, "Los discursos de la Corona en las Cortes de Monzón durante el reinado de Carlos I. Atemporalismo y crónica", *Studia historica. Historia Moderna*, vol. VI, Salamanca, 1988, p. 381.

41 R. García Cárcel, *Cortes del reinado de Carlos I*, Universidad de Valencia, Departamento de Historia Moderna, Monografías y Fuentes, 5, Valencia, 1972, p. IX.

42 R. García Cárcel anota 106 exceptuados del perdón general, *vid.* *Las Germanías de Valencia*, Península, Barcelona, 1981, p. 197.

43 En las primeras justas solo resultó herido Don Berenguer Aguilar por "huna canyada al front e a lagalta e no fon res". J. Soria, 1960, pp. 121-122 [*op. cit.* n. 14].

44 P. M<sup>a</sup>. Cátedra, "Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V", en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 99.

45 AGS, Estado-Aragón, 297, f. 17.

46 S. Carreres Zacarés, *Libre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e Regne de València (1308-1644) ab*

*una introducció i notes per [...]*. Acció Bibliogràfica Valenciana, Valencia, 1930-1935, t. II, pp. 828-829.

47 L. Arciniega García, 2001, pp. 50-61 [*op. cit.* n. 28].

48 F. Benito Doménech, "Monasterio de San Miguel de los Reyes", en *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1983, t. II, p. 659.

49 T. Llorente, *Valencia*. Clichés de A. García; grabados de Joarizti y Mariezcurrena; dibujos a pluma de J.J. Zapater y P. Llorente; cromos de J.J. Zapater, Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, Barcelona, 1887-1889, pp. 469-470.

50 J. Teixidor y Trilles, *Estudios de Valencia (Historia de la Universidad hasta 1616)*. Edición, introducción, notas e índices por Laureano Robles, Valencia, 1976, p. 205.

51 M. Falomir Faus "El Duque de Calabria, Mencia de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico", *Ars Longa*, 5, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, Valencia, 1994, pp. 121-124.

52 M. Bataillon, *Erasmus y España, estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 1950, t. II, pp. 71-72.

53 F. Muñoz, 2001, pp. 39-64 [*op. cit.* n. 32].

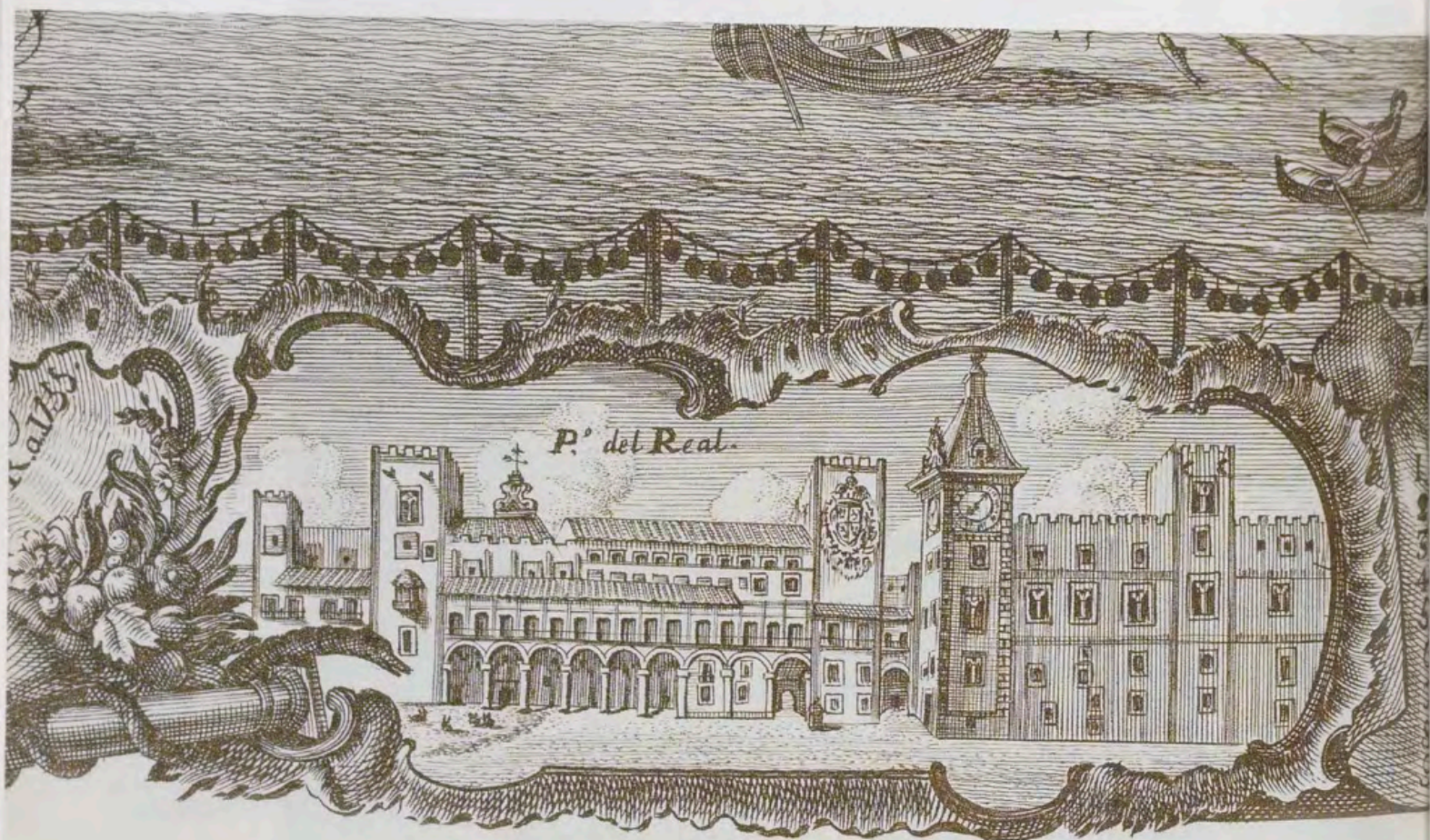
54 J. Martí Ferrando, "La biblioteca real llega a Valencia", en *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real...*, 2000, pp. 51-60 [*op. cit.* n. 34].

55 La muerte del Duque de Calabria no supuso el final de la violencia en el seno del estamento nobiliario, sino todo lo contrario. Sobre los contenciosos de la orgullosa nobleza local en este periodo, *vid.* S. García Martínez, *Bandoleros corsaris y moriscos*, Eliseu Climent editor, Valencia, 1980, pp. 39-47.

56 Quizá el caso más sobresaliente de nobles levantiscos sea el del mencionado Diego Ladrón. J. Martí Ferrando, "La corte virreinal en el reinado del emperador", *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 26, 2000, pp. 101-105.



Retrato de la Reina Doña María, esposa del Rey Don Alonso III, Cuartel General de la Fuerza de Maniobra - Antiguo Real Convento de Predicadores de Santo Domingo, Valencia, Fotografía: Rafael.



Carlos Francia, Naumachia. Detalle del Palacio del Real en libro de Tomás Serrano, *Fiestas seculares... del Tercer Siglo de la canonización de San Vicente Ferrer*, Real Biblioteca, Sign. III/1146, Madrid, Patrimonio Nacional.

# El Real de Valencia en sus imágenes arquitectónicas<sup>1</sup>

Por Mercedes Gómez-Ferrer y Joaquín Bérchez  
*Universidad de Valencia*

"Contestan los que han estado en Madrid, que es mejor el Real Palacio de Valencia, que el que habita el Rey en dicha Villa, en lo espacioso y bien dispuesto, y divertido de quanto pueden alcanzar los ojos", con estas palabras se refería el cronista Thomas Guell al Real de Valencia, inmediatamente después de las reformas realizadas en el Palacio para la visita del Rey Felipe V, en 1719<sup>2</sup>, llevado por un exceso de entusiasmo con lo propio del lugar ante un edificio, que ha pasado más bien desapercibido en la historia de la arquitectura, incluso para la propia Valencia. Su demolición en 1810, durante la guerra con los franceses, unida a la escasez de referencias gráficas -algunos planos incompletos, escuetas imágenes en planos generales de la ciudad, o grabados relativamente tardíos de la fachada principal-, así como a la falta de un análisis histórico y arquitectónico en profundidad, han dado como resultado el casi completo desconocimiento; excepción hecha de los jardines<sup>3</sup>, ensalzados especialmente por los visitantes extranjeros, y de algunos elementos anecdóticos, en especial, la colección zoológica, con leones, osos, ciervos, faisanes o pavos reales, que albergaba el Real y que también fue objeto de admiración.

El resultado ha sido un cúmulo de afirmaciones precipitadas -como las que lo consideraban en estado de abandono durante siglos, cuando en realidad fue residencia de los Reyes durante largas temporadas en época medieval, y de los Virreyes y Capitanes Generales de forma casi permanente en época moderna-, de errores cronológicos y de autoría para algunas de sus principales partes, incluso con nombres de arquitectos muy relevantes, aun instalados en la indiferencia historiográfica que da la errata o la errónea transcripción de nombres o apellidos<sup>4</sup>, dándose incluso el caso de la existencia de imágenes prácticamente falsificadas<sup>5</sup>, todo lo cual se ha venido repitiendo, sin contrastar. Se trata, pues, de un edificio que aún hoy en día continúa planteando muchísimas incógnitas, por la dificultad de cotejar una documentación copiosa, con una realidad perdida desde hace casi dos siglos, por el escaso interés que

despertó en sus coetáneos, quienes apenas lo mencionan en textos impresos y que cuando lo hicieron fue casi exclusivamente para dirimir cuestiones históricas<sup>6</sup>. Otras veces, cuando fue objeto de elogios enaltecidos, la información se mantiene en tal vaguedad anecdótica que poco o nada ayuda a su análisis histórico y artístico, tal es el caso por ejemplo de la alusión del, por otra parte excesivo, cronista Escolano, quien, en 1611, dijo de él que se había reedificado con tanta suntuosidad y grandeza que "...es hoy una de las mayores y mas apacibles casas que tenga el rey de España en sus estados pues pasan de trescientas llaves con las que se cierran las puertas de sus infinitos aposentos"<sup>7</sup>.

## El Real Medieval

"...que nostra era Valencia, ...que metesen nostra senyera en aquella torra que ara es del Temple. E ells dixeren quells pleya e nos fom en la rambla, entre el Real e la torra"<sup>8</sup>, esta escueta, y no exenta de controversia, alusión al Real, en la crónica de la conquista del Rey Jaime I, quien, en el Sitio de Valencia en 1238, se encontraba -entre las torres de la muralla de la ciudad, ante la rambla y el río, y el Real-, constituye una de las primeras referencias históricas sobre el edificio. Considerado una almunia de origen árabe, probable casa de recreo del Rey musulmán<sup>9</sup>, sería convertida en residencia de los Reyes aragoneses, y posteriormente se consolidaría como Palacio cristiano, ya en el último cuarto del siglo XIII, cuando se suceden importantes pagos por obras<sup>10</sup>, que se prolongan en las dos primeras décadas del siglo XIV<sup>11</sup>.

El Real, por tanto, fuera de la muralla, y separado de la ciudad por el río que se cruzaba por un puente, sucesivamente reconstruido, se situaba en una zona despejada que tenía ante sí un espacio abierto, el denominado Llano del Real, lugar donde se celebraban justas y torneos, se corrían toros, se congregaba la gente para ver al Rey asomado a



Anthoine van den Wijngaerde, Vista de la ciudad de Valencia, detalle, bajo el epígrafe "El Reael", hacia 1563, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Cod. min. 41, fol. 1, Viena. Fotografía: Bildarchiv. ÖNB.

los balcones durante sus estancias en la ciudad, o simplemente paseaban las carrozas antes de su entrada a Palacio. El escribano de la alcaldía en 1782 destacaba con elocuentes palabras este Sitio indicando como se hallaba

a la otra parte del río Turia, frente una torre, en lo mas ameno de la vega, para gozar mejor de los ayres y vista del Pueblo. Aun permanece magnífica y suntuosamente edificado en el propio sitio, con mucha capacidad, perspectiva, y una plaza que le facilita la salida al Prado y el desembarazo de los coches los días de besamanos...<sup>12</sup>.

En la parte trasera, "la Huerta del Rey situada en un alto, abundante en frutos, acequias y estanques"<sup>13</sup> al decir de Münzer en 1494, y muy apreciada por sus hermosos y variados jardines, la huerta de la Carrasca, el Vivel o jardín de la alberca, el jardín de las figuras..., reiteradamente aclamados por cronistas y visitantes. El lugar era especialmente apropiado para estos jardines al discurrir por los terrenos del Real el brazo, llamado de la Rambla, de una de las acequias más importantes de Valencia, la de Mestalla, que aseguraba el riego de los huertos, el movimiento de la noria y abundante agua en las fuentes.

El largo reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387) dio paso a nuevas obras, de las que tenemos constancia por la compra de materiales como columnas con sus basas y capiteles de flores de lis procedentes de Gerona<sup>14</sup> y mármoles del Rosellón y la Cerdeña para la realización de la portada de la capilla, a lo largo de la década de 1340<sup>15</sup>. Pero esta etapa quedaría truncada por las guerras con Castilla, cuando en el sitio a la ciudad de 1363, el Real fue incendiado por las tropas castellanas. La reconstrucción no

fue inmediata, y tras la negativa de la ciudad en 1369<sup>16</sup> a contribuir a las obras, se procedería finalmente, con cargo a las arcas reales, a consolidarlo como una gran residencia para los Monarcas durante sus estancias en la ciudad de Valencia. Será a fines del siglo XIV, pero sobre todo en la primera mitad del siglo XV, cuando adquiriera su configuración medieval definitiva. El propio Rey Pedro IV iniciaría nuevas obras en diversos lugares del Palacio, contando para ello con el cantero Joan Franch, autor de los claustros de Santo Domingo o de San Francisco, y también maestro de la Catedral, que se encargaba de la construcción de arcos y bóvedas en 1382<sup>17</sup>. Otro maestro de la Catedral, el escultor Llobet, realizaba en 1406 un nuevo portal de piedra para la capilla alta de Santa Catalina<sup>18</sup>, cuyas puertas de mármol habían sido arrancadas por el Rey castellano Pedro I y trasladadas al Alcázar de Sevilla<sup>19</sup>. Otra capilla, más antigua, dedicada a los santos Juanes, se situaba en la planta baja del Palacio, pasando a ser capilla secundaria; aunque también existieron oratorios privados en algunos de los dormitorios.

En años sucesivos se procedió a la consolidación del resto del Palacio, con una importante obra, esta vez impulsada por el Rey Alfonso el Magnánimo (1416-1458), el cual favoreció el Real durante todo su reinado, contando para ello con destacados arquitectos y artistas. A partir de 1421, Miguel Navarro, continuador de la obra de los claustros de San Francisco y cantero en otras obras reales como el Almudín, será quien construya las nayas o corredor de arcadas delante de la capilla alta del Palacio<sup>20</sup>. En esta

época, y al igual que ocurría en otros palacios de la Corona de Aragón, como el de Barcelona, los aposentos del Rey y de la Reina se encontraban separados en las denominadas "casas" o "apartaments", en este caso, el de la Reina era el situado en la zona inmediata a la capilla, en torno al denominado patio pequeño, y fue el que se reformó con mayor intensidad, ya que la esposa del Rey Magnánimo, María de Castilla, prácticamente vivió durante toda su vida en el Real, hasta 1458, fecha de su fallecimiento. Los inventarios de la Reina nos permiten imaginar un palacio suntuosamente decorado, con abundantes colecciones de tapices, los conocidos como "draps de raç", pinturas en la capilla y el oratorio privado y ricos objetos litúrgicos, entre otros bienes <sup>21</sup>.

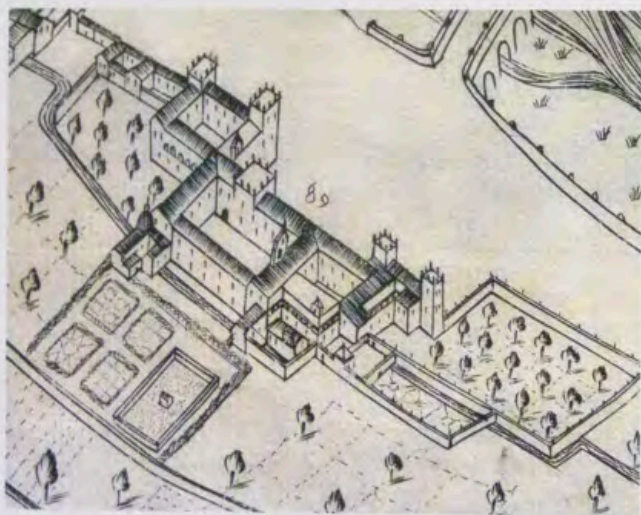
Entre 1413 y 1428 se acometió otra importante obra, que afectó al denominado Real vell, o parte más antigua del Palacio, la situada hacia el Este o derecha si miramos de frente al edificio, que iba a adoptar una estructura de cuatro torres angulares y patio central abierto. Realizadas por Guillem Just, maestro de las obras reales, durante la práctica primera mitad del siglo XV, se elevan cuatro torres cuyas estancias se cubrían con bóvedas tabicadas, y cuyo aspecto externo, con almenas, encadenado de sillares en las esquinas y ventanas "de corbes" son una de las imágenes que más reiteradamente se ha transmitido del Real valenciano <sup>22</sup>. Tanto empeño puso el Rey en esta obra que la siguió incluso desde Italia; a Sicilia acudió el carpintero Juan Bonet en 1434 con la maqueta de las cuatro torres construidas en el Real, "per mostrar aquelles al dit Senyor Rey" <sup>23</sup>. Las obras se completarian en el curso de los siguientes años, con la realización de una gran sala entre dos de las torres, cuyas ventanas y otros elementos de piedra, como portadas, los realiza el prestigioso arquitecto Francesc Baldomar, quien estaba trabajando en el Palacio desde 1441 <sup>24</sup>. Este arquitecto renovaría la gran escalera del patio, que en ese año se encontraba casi arruinada, presumiblemente realizando una escalera sobre bóveda escarzana, adosada a una de las paredes del patio, como es habitual en la mayor parte de los Palacios valencianos <sup>25</sup>. Coetáneamente se reformarían partes del Palacio, como la conexión entre esta parte antigua con la parte más grande del Palacio, la del Oeste o izquierda, que supuso la realización de otra torre sobre la llamada Sala de los ángeles, habitación que usualmente ocupaba el Rey. Para esta torre también se realizó una maqueta de madera en 1441 <sup>26</sup>, ejecutada por el maestro Jaume Gallent, quien se convierte en el maestro de las obras del Rey en sustitución de Just, y a quien conocemos, entre otras obras, por su colaboración con Baldomar en las torres de Quart. Esta es la torre que en 1719 se adornaría con un gran escudo pintado, como se puede ver en algunos de los grabados de esa época.

Durante todos estos años son constantes las compras de rajoles de Manises, que cubrían los suelos de casi todas las estancias, y los pagos por algunos elementos de adorno como escudos en portadas, pintura de cubiertas, tapi-

ces o retablos. En la segunda mitad del siglo XV, las obras realizadas son menores y se pueden considerar más de reparación y de acondicionamiento que sustanciales, salvo la cubierta de madera de la Sala entre las torres, que se describe como "bosellada e molt bella" <sup>27</sup>. A fines del siglo XV, trabajan también otros destacados maestros, en su mayoría de obra de vila; entre ellos, Francesc Martínez, "alias Biulaygua" <sup>28</sup>, quien se encuentra al frente de las obras del Real desde 1471, y quien en 1480 realiza la escalera de ladrillo del patio de las cuatro torres; a éste le sucede en el cargo de maestro de las obras reales Pere Bevia a partir de 1493 <sup>29</sup>. En estos años hay una intensa actividad carpinteril con la talla de cubiertas de madera para varias estancias en las que trabajan carpinteros de renombre, como Guillem Gilabert, quien posteriormente marcharía a La Calahorra, o Damià Forment <sup>30</sup>, configurando un capítulo de la carpintería del que quedan pocos restos, pero que debió ser bastante significativo.

### La Corte virreinal en época del Duque de Calabria

Pero realmente, no será hasta la década de 1540 cuando se procede a dar un nuevo impulso a las reformas en el Real, convertido ya en residencia de los Virreyes valencianos. Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria <sup>31</sup>, fue uno de los que más decididamente apostó por la reparación del Palacio, acondicionando sus aposentos, tanto para él, como para sus sucesivas esposas, Doña Germana de Foix, y posteriormente, Doña Mencía de Mendoza, Marquesa de Zenete. Su residencia en el Real supondrá el asentamiento en Palacio de una Corte virreinal, que en estos años es especialmente fastuosa, a juzgar por las descripciones de obras literarias que recogen las representaciones teatrales celebradas en el gran salón del Palacio, los convites y saraos, las celebraciones y fiestas, como nos narra Luis de Milà en *El Cortesano* (Valencia, 1561) <sup>32</sup> cuya acción transcurre en época de la Virreina Germana, hacia 1535, o como se deduce de la renombrada "Capilla de música" del Duque de Calabria. En estos años destacaría la construcción de una gran sala, para la que se convocaron en 1542 a "mestres d'arquitectura", que supondría la sustitución, prácticamente por vez primera en Valencia, de las tradicionales ventanas góticas por ventanas de molduración clásica <sup>33</sup>. Continuas serían las obras de acondicionamiento y reforma de cubiertas, cocinas, dependencias de servicio, caballerizas, y demás estancias. De entre ellas, destacan las cubiertas realizadas en diversas salas por el prestigioso arquitecto valenciano Gaspar Gregori, que fue nombrado "mestre fuster de las obras del senyor rey", en 1559, en sustitución de su padre, que lo había sido en años anteriores <sup>34</sup>. A pesar de estas reformas, la impresión que seguía causando el Real y su principal imagen era la de un palacio medieval, y así lo indican algunos de los que se interesaron por su arquitectura, como Lalaing en 1501, quien señalaba que "el alojamiento es muy antiguo, pero el jar-



Antonio Mancelli, *Detalle de la Planta de la ciudad de Valencia, "El Real", nº 89, Ayuntamiento de Valencia.*

din es bellissimo" o Cock, en 1586, quien señalaba que "el Real que en otro tiempo fue de los moros, de muy linda fábrica...", o incluso Jouvin en 1672, "Es del tiempo de los moros; su arquitectura nos lo hizo bien conocer, a causa de sus torres, bordeadas de almenas, como las murallas que la cierran" <sup>35</sup>.

### El Real entre dos Reyes, Felipe III y Felipe V

En años sucesivos, las más destacadas intervenciones en el Real vendrán en su mayoría determinadas por las visitas regias, que en algunos casos fueron especialmente relevantes. Entre todas ellas quizá señalaríamos la inusual expectación causada ante la venida del Rey Felipe III a celebrar sus bodas con Margarita de Austria en 1599 a Valencia. No se trataba, como en ocasiones anteriores, del paso fugaz de un Rey por la ciudad, como había sido el de Fernando el Católico en 1479 y 1507, o el de Fernando e Isabel conjuntamente en 1481 y 1488, el del Emperador Carlos V en 1528 y 1541, o incluso el de Felipe II en 1586, que motivaron espléndidas entradas y festejos, y que también se valieron del Real para el alojamiento, sino de la estancia durante varios meses del Rey y una numerosa corte de nobles que lo acompañaba. El Rey llegó a Valencia el 19 de febrero de 1599 y permaneció en la ciudad hasta el 4 de mayo. Después volvió para pasar el verano en Denia en compañía de Francisco de Sandoval y Rojas, Marqués de Denia y futuro Duque de Lerma <sup>36</sup>. Se le preparó habitación en una de las torres del Real, que había sufrido un incendio años antes, y que sería totalmente renovada siguiendo las trazas enviadas por el arquitecto y aposentador mayor, Francisco de Mora <sup>37</sup>. La alcoba fue reconstruida, cubierta de bóveda y decorada por el pintor Vicente Requena, con el escudo real en el centro y cuatro escudos de la ciudad

de Valencia sustentados por dos niños a cada lado, en las esquinas <sup>38</sup>. La capilla de Palacio fue totalmente reparada y repicada, se añadieron vidrieras decoradas con las armas reales, pintadas por Francisco Matarana <sup>39</sup>, y también se renovó la escalera principal del Palacio. Se trajo a Valencia desde Madrid la tapicería de la guerra de Túnez, que adornó la Sala Mayor del Real, en el banquete de las bodas de los Reyes, y que causó gran admiración en los cronistas que narraron estas celebraciones:

En efecto llegaron al Real y sentaronse sus magestades y altezas juntos a una mesa la qual cubria un dosel grandísimo, con las armas reales en medio, todo cubierto de diamantes, perlas, y otras piedras finísimas. Estava la sala mayor (que es donde comieron) toda colgada de riquísimos paños de oro y seda, en los quales se veyá muy al vivo la batalla y presa de Tunes <sup>40</sup>.

Tras este acontecimiento, que sin duda marcó una etapa de prosperidad y puesta a punto del Real valenciano, volvió a ser lo que era, residencia de los Virreyes y sus familias, que siguieron manteniendo las edificaciones con mayor o menor interés. En algunos casos, las reformas venían condicionadas por cuestiones tan prácticas como la imposibilidad de acceso al Palacio de las carrozas, cada vez más grandes, como las que trajo el Virrey, Duque de Montalto en 1652, que motivaron la ampliación de las cocheras <sup>41</sup>, o las del Duque de Veraguas, que en 1679 supusieron la construcción de un nuevo pasadizo de acceso al Real <sup>42</sup>. Al anterior Virrey, Vespasiano Manrique y Gozanga, Conde de Paredes (1669-1675), se le venía atribuyendo la construcción de la denominada Galería Nueva en el frente del Palacio, cuyos balcones, sustentados por arcadas, cerraron el espacio desigual que antes existía entre dos de las torres que sobresalían en la fachada que mira a la ciudad <sup>43</sup>. Esta fue una obra muy alabada en épocas posteriores, aunque en realidad se desconocía exactamente cuándo fue construida y el atribuirle a este Virrey era fruto de una tradición oral sin confirmar, pues, como nos dice el cronista Güell:

Ya muy entrada la centuria passada (nos referian los viejos) se hizieron dos obras, el Conde de Paredes luego que entro Virrey en Valencia añadió la galería, la que agracia mucho con sus salas y balcones; y por esta obra y los arcos que la sostienen ha quedado ygual el frontis del Palacio, antes las dos torres colaterales salian afuera y de las ventanas que entre las dos avia descubrian menos que aora descubren de los dichos balcones.

En realidad, esta galería es una obra anterior, que data de la década de 1630 <sup>44</sup>, y que fue realizada por el entonces maestro de obras Francesc Arboreda <sup>45</sup>. La sucesión de arcos, sobre lo que parecen pilares, las ventanas rectangulares y uniformes, los balcones, contrastan con el aspecto desordenado de un palacio medieval que ofrece el resto de la construcción. Es una de las imágenes que ha definido más claramente la impronta setecentista, a pesar de que se perdieron en época relativamente temprana, porque no constan en ninguna de las vistas del Palacio algunos de sus elementos de adorno, como las más de veinticinco bolas de bronce que la remataban <sup>46</sup>.

En 1626 el Real fue visitado por Cassiano dal Pozzo, el culto y cosmopolita Secretario del Cardenal Francesco Barberini. De gran interés por su curiosidad minuciosa y descriptiva, reseña en su *Diario del Viaggio in Spagna*<sup>47</sup>, numerosas observaciones que nos retratan un Palacio virreinal en plena actividad política y social, realizada además desde una elevada perspectiva cultural e italiana. "Andò a visitare unitamente la V. Regina al palazzo che habita il V. Rè di là d'un ponte bellissimo fatto sopra il rio [...]" afirmaría al comienzo de su visita interesándose en concreto por los oratorios y sus accesos, y las vistas desde la logia o naya del jardín con sus árboles, flores y fuentes de mármol:

(...) il palazzo e particolarmente l'oratorio d'essa privato e il publico dove si fanno i divini offitii e una loggia scoperta che gode la vista d'un bellissimo giardinetto fornito di spalliere d'arancio e di mortella bellissime con tre fontane di marmo bianco con alcune figurine.

Tras asistir a la representación de una comedia en el Salón principal, los Virreyes y la comitiva se encuentran en el desembarco de la escalera, circunstancia que Cassiano dal Pozzo aprovecha para reseñar en su diario una impresión tanto de la ciudad de Valencia como del contraste con el paisaje y edificios del Madrid recientemente visitado. "Hanno in questa città per loro ricreatione il passeggiar fuor della porta -aludiría, lo que es una constante en las observaciones sobre el Palacio, al disfrute de los contornos- tra la muraglia della città e la muraglia (f.162 v) fatta per riparo della medesima al rio, e vanno per il medesimo rio sul ponte nella piazza inanzi il palazzo del V. Re.", relacionando el Prado de Valencia con el de la Corte, en unos momentos de tanta importancia para el tránsito y disfrute de carruajes y carrozas, por las que el propio Pozzo demuestra un interés nada común: "Questo vien ad essere il lor corso, che è in effetto come il Prado e rio di Madrid(...)".

## Los preparativos para la visita de la Reina y la entrada de Felipe V en Valencia

Con el motivo de la venida de la Reyna Nuestra Señora ... se previene a su señoría (Intendente Rodrigo Caballero) de dos negocios graves y de la mayor importancia dirigidos a componer los caminos de Requena hasta Vinaros el uno y el otro, el aseo, aliño compossion y primor con que deve estar el Real Palacio extra muros de esta ciudad, sus jardines, entradas y demas tocante a el para que con la mayor decencia se pueda aposentar en el su Magestad y su casa Real, haziendo quanto en el se requiera de obras para que este sin la menor imperfeccion...<sup>48</sup>.

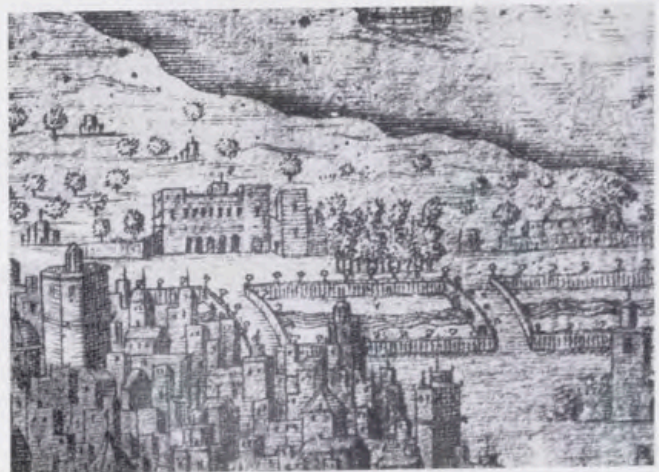
así se esperaba en 1714 la llegada de la Reyna M<sup>a</sup> Luisa de Saboya, procedente de Italia, y con tal motivo se convocó una junta de expertos para reconocer el Palacio y presentar la propuesta de obras más necesarias. En estos informes intervino decididamente el padre oratoriano Tomás Vicente Tosca<sup>49</sup>, experto matemático y buen conocedor de la arquitectura, quien sentaría las directrices de las refor-

mas, ejecutadas por diversos maestros, entre los que destacaba Rafael Martí, habitual colaborador suyo. Aunque buena parte de la actuación simplemente afectó al repicado, enlucido, y pintura de fachadas exteriores, patios, puertas y ventanas, hubo también obras significativas que cambiaron la fisonomía del Palacio, como la construcción de la llamada torre del reloj. El reloj había existido en el Real desde mediados del siglo XV, pero colocado en la parte trasera que daba hacia los jardines. Tosca propone la elevación de una de las torres de la fachada para albergar la maquinaria del reloj, y la realización de un chapitel totalmente novedoso en la Valencia de aquella época, con estructura de madera y chapado de planchas de plomo. Fue quizá la reforma que más llamó la atención en la ciudad, ya que se indicaba que era de las pocas en tener estas características:

sobre la dicha torre levantaron un chapitel de madera muy alto quadrado, como es la torre, y va en disminucion hasta la linterna, que le sirve de remate, dentro de la qual colocaron la campana de las horas (jamás ha tenido media, ni quartos) cubrieron todo el chapitel de planchas de plomo; parece la torre mucho mas alta, por lo que le han añadido. Para Valencia es cosa especial dicho cubierto...<sup>50</sup>.

La estructura de esta torre era acorde con las torres que se construyeron en el mismo año en la Alameda, que enfrentaba directamente con el Palacio, y que también se reformó intensamente en 1714. En 1719, visperas de la visita de Felipe V, esta torre ya daba muestras de debilidad estructural y en un informe se habla de su mal estado:

...se puso el reloj devajo de un gran chapitel, cuviertas las maderas de planchas de plomo pues sea el gran pesso del todo o la poca esperiencia que se tenía de fabricar chapiteles, pues fue casi el primero que se hizo en esta ciudad, agregandose a esta corta esperiencia la promptitud con que se trabagava por la esperanza con que biviamos de que la Reyna nuestra Señora abian de pisar sus reales pies los umbrales de este palacio, cuya torre y chapitel se hallan tan mal paradas por las planchas de plomo que le faltan, como porque por todas ellas y sus junturas se lluebe<sup>51</sup>



Francisco Antonio Casaus, Mapa del Reino de Valencia, Detalle del Real en la Vista meridional de la ciudad de Valencia, 1693, Catedral de Valencia.



Tomás Vicente Tosca, Plano de Valencia, Detalle del Real, 1704, Ayuntamiento de Valencia.

por lo que se determinó que se sustituyera el plomo por tejas de cerámica vidriada, al igual que sucedería en las dos torres construidas en la Alameda y en el chapitel que existía en la casa de la Comedia que también fue renovado con tejas.

Siguiendo las directrices de Tosca, se reparó el salón principal de Palacio, se reconstruyeron sus bóvedas, se colocaron almenas sobre la torre quemada, para que concordara con la de los ángeles, que fue decorada con un gran escudo real, y se realizaron reformas menores en los jardines, caballerizas y otras dependencias. En los jardines destacó una gran pintura de Felipe V, descrita por Tomas Guell como obra de

Dionisio Vidal que le pintó al fresco (y yo lo he visto como le pintava) en un nicho al cabo de un corredor, cuya pintura viene enfrente de la puerta forana del Jardín, que sale al Llano del real; la pintura es al fresco porque resista a los vientos y lluvias, le pintó montado en un caballo, pisando turbantes y medias lunas y trofeos de campaña <sup>52</sup>.

También se renovó por completo la capilla de Santa Catalina con la ejecución de un nuevo retablo trazado por Julio Capuz, y ejecutado por los escultores Francisco y Manuel Vergara, y el carpintero Miguel Esteve <sup>53</sup>.

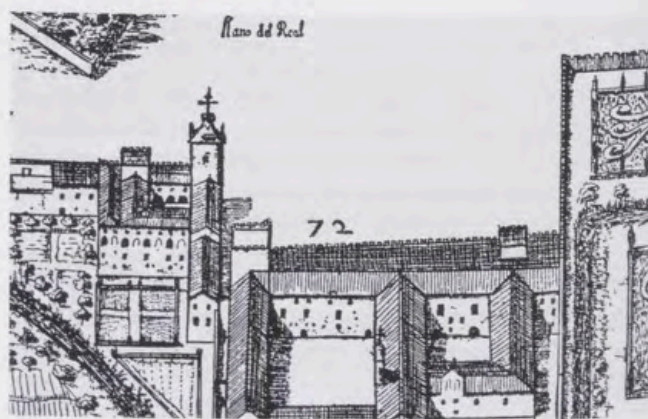
Estas obras, que no llegaría a ver la Reina, porque finalmente no vino a Valencia, fueron disfrutadas por el Rey Felipe V en su breve visita a Valencia en mayo de 1719. Pueden considerarse la última gran intervención en el Palacio, pues, aunque permaneció habitado por los Capitanes Generales, quienes sustituyeron a los Virreyes bajo la nueva dinastía borbónica, a lo largo del siglo XVIII, no precisó más que de reparaciones y mantenimiento, hasta su demolición en 1810 <sup>54</sup>. En los inventarios anteriores a la misma constan también algunos de sus elementos muebles más significativos, entre los que cabría señalar la Colección de retratos reales que se situaba en la torre de los ángeles y que en 1808 sumaba un total de catorce cuadros y el denominado Salón de los retratos o Sala principal de Palacio, que albergaba setenta y un retra-

tos de los Virreyes y Capitanes Generales <sup>55</sup>, algunos de los cuales se encuentran actualmente dispersos en colecciones públicas y privadas valencianas <sup>56</sup>.

Son las últimas noticias sobre el Palacio, cuya demolición se inició en marzo de 1810 <sup>57</sup>, según se dice en los antecedentes de la misma para evitar que los franceses se hiciera fuertes en él y tomaran una posición de ventaja en el ataque a la ciudad.

A pocos días de haver evacuado los franceses los arrabales de esta ciudad, fuimos llamados al cuartel de prevención de zapadores... manifestó que combenia a la mejor defensa de esta capital derribar el Palacio del Real, y que para ello debería asistir en calidad de director el arquitecto don Francisco Pechuan, y siete esquadras de trabajadores cada una al cargo y dirección de otros tantos arquitectos o maestros de obras...

Fue una demolición lenta y perfectamente dirigida con el propósito de aprovechar y vender todos los materiales de derribo, entre marzo y noviembre de 1810, y en la que intervinieron destacados arquitectos académicos, como el mencionado Francisco Pechuan o también Manuel Fornés y Gurrea. Las listas de los efectos vendidos son interminables, ladrillos, sillares, maderas de todas clases, pero también cristales, balcones, tejas, azulejos, puertas, ventanas, faroles, etc.; previamente se habían llevado al convento de Santo Domingo otras pertenencias, como ropas, orfebrería y cuadros también para su venta, mientras que todos los papeles de Palacio se trasladaron a la casa profesa de la extinguida Compañía de Jesús <sup>58</sup>. En la inmediata posguerra, entre 1815 y 1816, existió un proyecto de reconstrucción basado en planos levantados en su destrucción. Así parecen indicarlo los acuerdos tomados en las sesiones celebradas por la Junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos de Valencia. En la sesión de 9 de diciembre de 1815 se acordaba que el arquitecto José Serrano y Ros presentase los planos levantados "del palacio destruido" con el objeto de realizar los nuevos, y una vez más en la sesión de 18 de enero de 1816, tras ver los planos de Serrano del antiguo Palacio, "se le encargan los del nuevo" <sup>59</sup>.



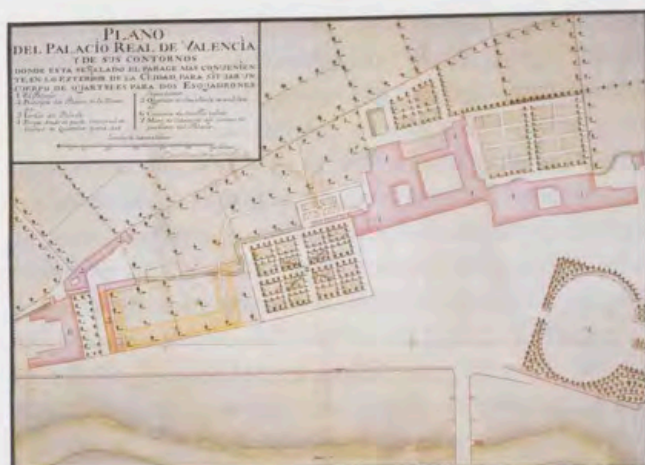
Tomás Vicente Tosca, Plano de Valencia, grabado hacia 1738, Detalle del Palacio Real, nº 72, Ayuntamiento de Valencia.

## Imágenes arquitectónicas

Las imágenes arquitectónicas del Real valenciano no son muy abundantes y en su mayoría ofrecen visiones muy condicionadas por el punto de vista tomado en la representación. Precisamente algunas de las más antiguas muestran un conjunto bastante idealizado y difícil de cotejar con una imagen arquitectónica ajustada a la realidad. En el proyecto para la fortificación de Valencia de Pedro de Guevara (1544), enfrentado con el puente del Real, encontramos una imagen que responde de modo utópico al Real <sup>60</sup>. La *Vista de la ciudad de Valencia* de Wijngaerde (1563), con patio central y cuatro torres, excesivamente altas, en las esquinas, tampoco guarda relación con el conocimiento que tenemos del Palacio a partir de otras vistas, planos y de las descripciones que inferimos de la lectura documental, lo que nos alerta sobre la fiabilidad de determinadas imágenes del Real dadas por ciertas. Más interesante que el propio edificio es el entorno en el que se sitúa, con los jardines traseros, la acequia que los cruzaba y el espacio frente al Palacio, vasta explanada delante del río, sin ordenar, con los troncos de los árboles secándose al sol antes de ser utilizados por los carpinteros, o caballeros delante del puente, que era aún una palanca de madera, y lo que es aun más importante, la *Vista* de Wijngaerde visualiza como ninguna otra imagen la tan alabada posición del Real, en tanto privilegiado mirador regio, para disfrutar con la mirada la ciudad y sus contornos, tanto el marítimo, como el de la ciudad o el de la huerta, con el Grao, la Albufera, el trajín de naves y galeras en movimiento, o también las murallas, portales y calles, torres campanarios, cúpulas y caserío de la propia ciudad, todo muy al vivo, o "divertido", como consignaría años más tarde Thomas Güell, por "quanto pueden alcanzar los ojos" <sup>61</sup>.

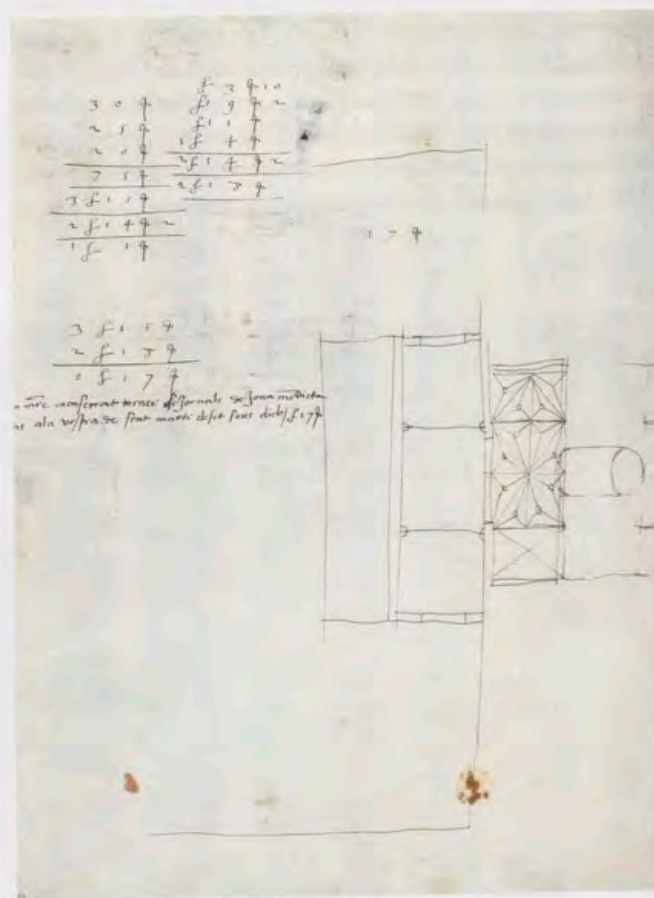
Para la primera época hemos de valernos sobre todo de aquellos grabados que representan la fachada de un Palacio de fecha tardía, y en las que debemos hacer abstracción de todos los añadidos setecentistas, para imaginar la impronta medieval. Ésta sobre todo se deduce de las torres con almenas, de las ventanas góticas, denominadas finestres de corbes, que solían tener una columnita en el centro y arquillos lobulados a los lados, excepción hecha de la torre del reloj, y de la galería de arcos, sobre la que, sin embargo, se sitúa un cuerpo que parece tener unos contrafuertes exteriores, y que podría coincidir con la capilla alta de Palacio. Es precisamente la estructura de esta capilla la que hemos creído identificar en una planta hallada junto a otros dos planos del Real de Valencia que podrían pertenecer a la segunda mitad del siglo XVI, tratándose por tanto de los planos más antiguos del conjunto.

Se trata, sin duda, de tres planos esenciales para analizar la fisonomía del Real valenciano, anterior a las reformas del siglo XVII, no exentos de algunos problemas para su



Antonio Montaignu de la Perillé, Plano del Palacio Real y de sus contornos donde esta señalado el paraje mas conveniente, en lo exterior de la ciudad, para situar un cuerpo de quarteles para dos esquadrones, hacia 1724, *Centro Geográfico del Ejército, Madrid*.

análisis. Dos de ellos, la planta general del Palacio y los jardines, y la planta parcial del Palacio, se publicaron sin citar su procedencia, primero por Corbin <sup>62</sup>, que los daba como inéditos, y luego por Insausti <sup>63</sup>, que los tomaba del libro anterior. Son en realidad unas plantas del Palacio Real valenciano, que aparecían mencionadas en el libro de



Detalle de la capilla, Varios de Topografía Española, Biblioteca Nacional, Ms. 18225, fol. 312 r, Madrid.

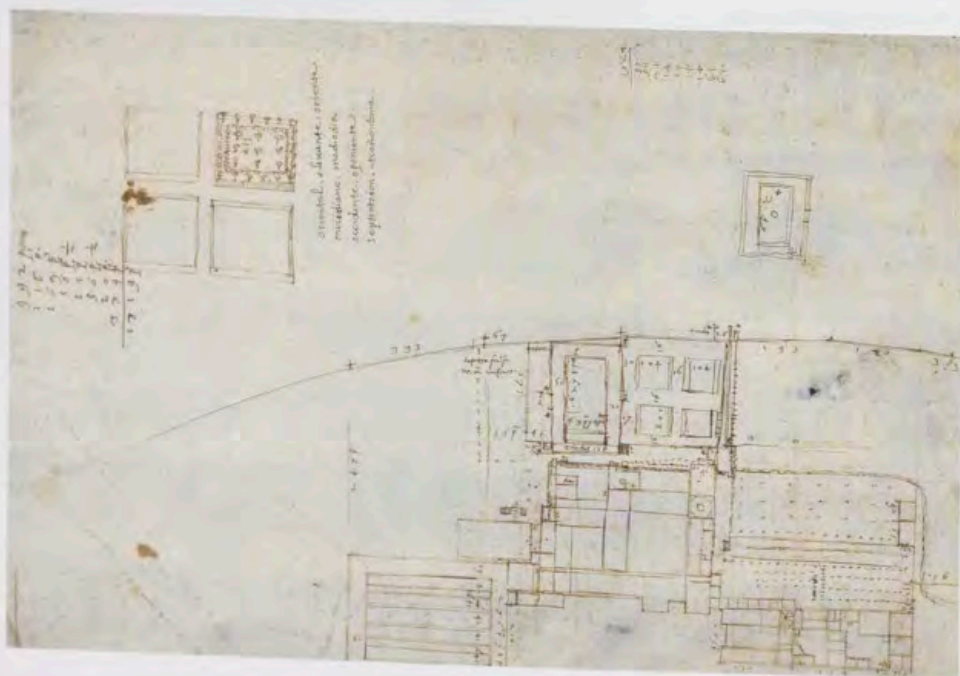
J. Domínguez del año 1931<sup>64</sup> y que se encuentran en la Biblioteca Nacional, insertos en un manuscrito de *Varios de Topografía Española* que perteneció al fondo de Pascual de Gayangos<sup>65</sup>. Son dibujos a pluma con algunas notas, de 320 x 210 mm, que se han venido fechando en el siglo XVI, aunque Insausti retrasaba su fecha hasta fines del siglo XVII. Algunos de los elementos arquitectónicos, la letra, los textos en valenciano y algunas de las notas que en ellos aparecen nos llevan a considerarlos de la segunda mitad del siglo XVI<sup>66</sup>. Tienen abundantes medidas en palmos valencianos y algunas anotaciones de dependencias del Palacio: como "la porta falsa de m. rufort", "andador", "pins", en el nº<sup>67</sup>, "carasca", "cozina", "archi(v)o", "alchive", "pati", "34 escalons en lo planell del ort", en la planta parcial y una referencia a un pago en la planta de la capilla. En folio aparte hay unas anotaciones con la misma letra de "Les mesures del Real"<sup>68</sup>.

Estas plantas nos muestran los dos cuerpos claramente diferenciados que constituían el Real valenciano: la estructura primitiva, denominada Real vell o petit, que es la situada hacia la derecha sobresaliendo hacia la ciudad, articulada en torno a un patio con una escalera de dos tramos adosada a dos de las paredes del patio donde se situaban las cuatro torres de las esquinas y la capilla vieja del Palacio. Tiene a su vez, desplazadas más hacia la derecha, y observables sólo en el plano general, dependencias secundarias que completan la zona donde se situaban las caballerizas, establos y, durante buena parte de la etapa medieval, la denominada casa de los leones. Y la gran mole de la izquierda algo retranqueada y también organizada con dos patios. El más grande era el que albergaba la escalera principal, adosada a uno de los muros, y daba acceso en la planta superior a la Sala Mayor situada sobre el archivo. El pequeño también tenía una escalera por la

que se accedía a la capilla alta de Palacio o principal, dedicada a Santa Catalina. En uno de ellos también se observa el recorrido de la acequia con aguada azul. En el frente del Palacio se ve que aún no ha sido construida la galería entre las dos torres que sobresalen, y por tanto el frente no es ni mucho menos uniforme. La ausencia de la galería y la presencia de escaleras medievales nos hace considerarlos anteriores al siglo XVII.

Una de las escaleras, quizá uno de los elementos más controvertidos, había llevado a Insausti a fechar los planos como de fines del siglo XVII, basándose en que aparecía en el plano donde se representan también los jardines, una de bajada hacia el huerto, que la bibliografía ha venido considerando de 1692, en época del Virrey de Castel-Rodrigo. En realidad, esta datación es impensable, puesto que la escalera existía desde 1544, en que fue construida para facilitar la bajada a los huertos de la Duquesa de Calabria, Mencia de Mendoza<sup>69</sup>, y fue luego reformada en etapa posterior, además de que, como se ha señalado, en este plano no aparece la galería que hemos fechado hacia 1630. El otro punto de datación posible alude nuevamente a las escaleras. Aunque en realidad, las siguientes imágenes arquitectónicas de las escaleras del Palacio Real se representan en el mucho más tardío plano de Vicente Gascó (de 1761), donde claramente vemos que han desaparecido tanto la escalera medieval del Real vell como la del Patio grande, no así la de subida a la capilla, podemos tratar quizá de fechar esta escalera principal del Patio grande como muy anterior a la datación de este plano de Gascó.

Hubo una importante reforma de la escalera principal del Palacio en 1599, con motivo de la mencionada estancia del Rey Felipe III, que también es recogida por los dietaristas que narraron el acontecimiento. Gauna, en su rela-



Conjunto del Real y jardines, *Varios de Topografía Española*, Biblioteca Nacional, Ms. 18225, fol. 312 v, Madrid.

ción sobre las fiestas de 1599, nos habla de "que la puerta principal de esta sala y corresponde a la principal y ancha escalera de piedra picada también renovada de palacio". Aunque no podamos fecharla con exactitud, no es descabellado pensar en la sustitución de la estrecha escalera medieval por una ancha escalera, quizá de un único tramo, para facilitar el acceso de los numerosos invitados a Palacio y de la comitiva que debía subir a la sala de banquetes en las bodas de Felipe III con Margarita de Austria, así como los amplios rellanos que debían facilitar el apeadero de las damas y nobles que bajaban de sus carruajes al pie de la escalera <sup>70</sup>. Por tanto, concluiríamos en unas posibles fechas de datación de estas plantas, no antes de 1544 y no después de 1599, como fechas aproximadas, a la espera de nuevos datos que puedan facilitar otras conclusiones.

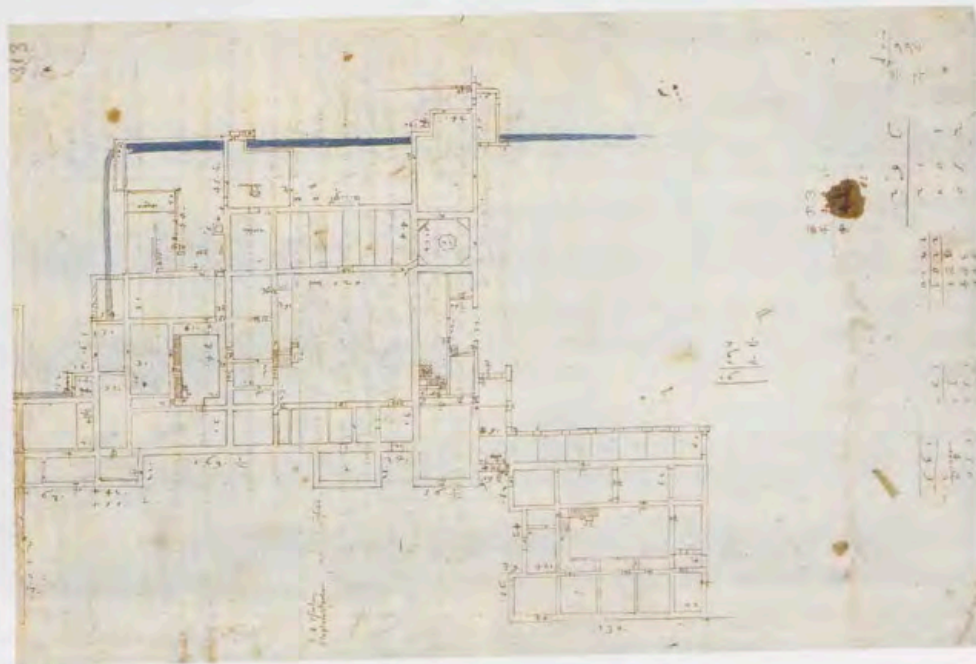
Junto a estas plantas de conjunto, encontramos una de detalle de una estructura rectangular que se puede identificar como la capilla alta de Palacio. Su planta de tres tramos con una elegante bóveda estrellada de múltiples claves, y una bóveda de crucería, permite aventurar la hipótesis de que se trate de la capilla principal de planta cuadrangular que se cubría con bóvedas y tenía un coro alto a los pies <sup>71</sup>.

Muchas de las restantes imágenes del Palacio, como las que encontramos en los planos generales de la ciudad de Valencia de Mancelli (1608) y de Tosca (1704 y c. 1738), están tomadas desde la parte trasera del Palacio, y por tanto, centran sus detalles casi más en los jardines que en la arquitectura construida. El dibujo de Mancelli nos muestra la yuxtaposición de las dos estructuras, el Real viejo situado en esta vista más a la izquierda, con dos torres en la zona frontal claramente diferenciadas, mien-

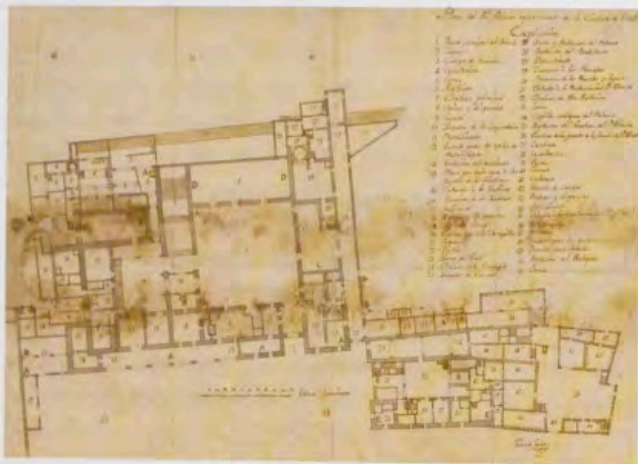
tras que las dos traseras que debían dar a los jardines no sobresalen, quizá embebidas en la construcción de la gran sala que se situó entre ellas y que anularía su identificación como tales. A la derecha de esta pequeña estructura se observa el patio grande, el posible cuerpo del reloj sobre una de las salas, la capilla con un pequeño campanario y su correspondiente patio pequeño, y en el frente, la denominada Torre de los ángeles y otras dos torres secundarias, de las que una es la denominada torre quemada, y la otra una torre que en las vistas frontales es mucho más reducida. Del plano de Mancelli también se deduce que aún no está construida la denominada Galería nueva o galería de arcos en el frente del Palacio, porque las torres sobresalen de la línea de fachada.

El plano de Tosca nos presenta la misma vista trasera, donde además de los elementos mencionados en Mancelli, encontramos algunos otros detalles interesantes, como unas arcadas en el patio del Real vell o la gran sala entre las torres con sus ventanas que daba a los jardines en este mismo espacio. Destacaríamos también la diferencia entre las dos versiones del plano de Tosca, la dibujada y la grabada años después, donde se distingue claramente que en la más antigua aún no estaba construido el chapitel de la torre del reloj, que adquiere absoluto protagonismo en la versión grabada, y donde aún no se había sobrelevado la denominada torre quemada, que sí vuelve a sobresalir en la versión grabada tras las reformas de 1714 que la reconstruyen con almenas.

En cuanto a plantas, además de las mencionadas, contamos con escasas referencias, porque si dejamos de lado el denominado Plano del Palacio Real y sus contornos de Antonio de Montaigne de la Perillé <sup>72</sup>, realizado hacia 1724, y con una finalidad militar al estar realizado para la ubi-



Conjunto del Real, Varios de Topografía Española, Biblioteca Nacional, Ms. 18225, fol. 313 r, Madrid.

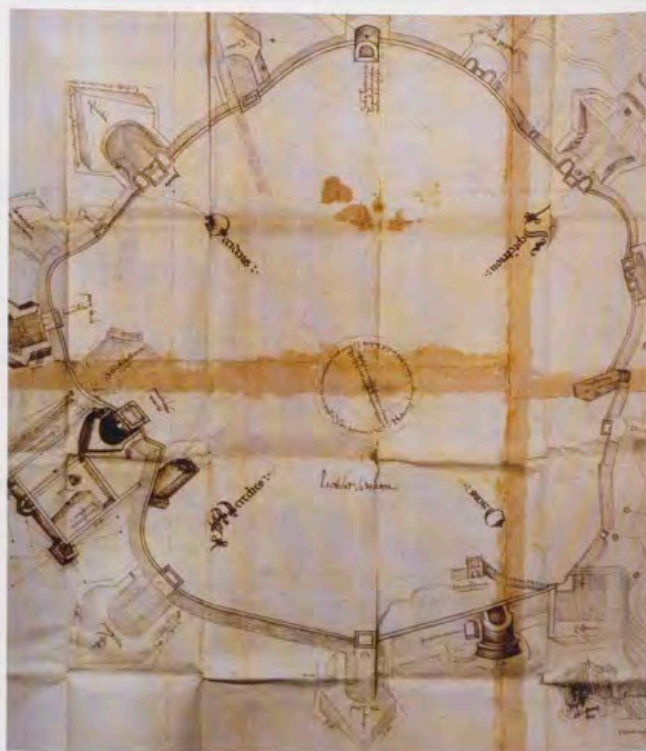


Vicente Gascó, Plano del Palacio Real extramuros de la ciudad de Valencia, 1761, Planos, Ballía B, expediente 27, Archivo del Reino de Valencia.

cación de unos cuarteles, prácticamente sólo tenemos el plano de Vicente Gascó <sup>73</sup>. El de La Perillé representa solamente el cuerpo de edificios que conformaban el Palacio, pero sin compartimentación interior alguna y de forma algo más detallada los jardines, permitiéndonos relacionar el Palacio con el llamado Llano del Real, el extremo de la Alameda y la conexión con la ciudad a través del Puente del Real que enfrentaba con la puerta principal de Palacio. El de Gascó, sin embargo, sí que se puede considerar una verdadera planta del Palacio, con sus dependencias referidas a partir de una leyenda con numeración que identifica varios ámbitos del Palacio, pero que, no obstante, nos resulta un tanto frustrante ya que sólo está dibujada la planta baja, por lo que seguimos teniendo muchas dudas sobre los espacios de la planta superior, que son los más interesantes del Palacio, tanto para la ubicación de los principales salones como del resto de dependencias principales que aparecen mencionadas en la documentación, y que no conseguimos identificar con claridad. Por otro lado, pertenece a una época ya bastante tardía de la construcción, y en la que se han producido abundantes reformas de los espacios originales. No obstante, sirve como punto de referencia y comparación con los anteriores planos descritos y ha sido hasta hace muy poco casi el único testimonio gráfico fiable del Real valenciano.

Las vistas frontales del Palacio son también bastante irregulares y van desde las esquemáticas que aparecen en el mapa de Valencia de Casaus de 1693 <sup>74</sup>, donde apenas distinguimos una mole rectangular enmarcada por torres y con una arcada en la planta baja, y la estructura adelantada de la torre del Real vell, a aquellas que de forma más precisa nos parecen devolver la imagen del Real antes de su demolición. La más conocida era la dibujada y grabada por Carlos Francia en 1755, en la parte baja de la Naumaquia, celebrada con motivo de las fiestas por el Tercer Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer <sup>75</sup>. En el grabado se distinguen todos los elementos

que hemos venido mencionando, de izquierda a derecha, la torre secundaria y baja, la torre quemada, ya sobreelevada y con almenas, donde se ubicó la alcoba de Felipe III, la galería de arcos y el balconaje superior, con una serie de cuerpos retranqueados, entre los que creemos ver el de la capilla con sus contrafuertes, y uno de los salones principales al fondo, la Torre de los ángeles con el escudo de armas pintado en 1714, la torre del reloj, de la misma fecha y la segunda torre del Real vell. Otros grabados, acuarelas y cuadros aparecen inspirados en éste. Destacaríamos, de entre todos ellos, el de Antonio Rodríguez, y que, grabado por su hermano Vicente, se conserva en la colección de la Biblioteca Nacional. Titulado "Vista del Colegio de san Pío V, del Palacio y Llano del Real, extramuros de la ciudad de Valencia" <sup>76</sup>, se desconoce si estuvo realizado antes de la demolición del Palacio, ya que parece depender muy de cerca del grabado de Carlos Francia. En éste se unen hábilmente los dos edificios que en la Naumaquia se encuentran separados por una cartela en la parte inferior, al colocar un muro que precede a los jardines que asoman por el fondo. Aún así es más detallado y está más ambientado, con un enmarque de árboles en los dos extremos y algunas figuras, que otras vistas muy esquemáticas, como la que se encuentra en el libro del Padre Serrano, publicado en Valencia en 1762, con motivo de la conmemoración del Siglo III de la Canonización de San Vicente Ferrer, dibujada por José Vergara <sup>77</sup>, que presenta una vista del río Turia desde el muro de la Trinidad, en cuyo fondo se distingue nuevamente el Colegio de San Pío V y el Palacio del Real, some-



Detalle del Real en el Proyecto de Pedro de Guevara para la fortificación de Valencia de 1544, Archivo del Ducado de Alba, C-70-13, Madrid.

ramente esbozados. Otra vista similar, que une ambos edificios, San Pío V y el Real, se encuentra en una acuarela, fechada a fines del siglo XVIII, que formaba parte de la colección privada de Francisco Almarche <sup>78</sup>, y que reproduce nuevamente el frente del Palacio tal y como venimos describiendo en los grabados, con arcadas entre las dos torres, destacada presencia de la torre del reloj y cuerpo antiguo del Palacio y dependencias secundarias a continuación, todo ello en trazos muy simplificados. La amplia explanada y el río delante de los edificios dificultan su detalle, ya que se encuentran delineados en un plano muy lejano.

Al óleo cabe mencionar una vista parcial en un cuadro de Miguel Parra (1780-1846), "Jarrón con flores ante una vista del Palacio Real de Valencia", que se encuentra en la Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial <sup>79</sup>. De fecha posterior a 1838, y considerado un encargo directo de la Reina María Cristina <sup>80</sup>, es una vista manipulada a través de los grabados, puesto que el Palacio hacía varios años que se había demolido, como demuestran algunas incorrecciones, especialmente la colocación de la torre con el escudo real al final de la galería de arcadas, cuando en realidad estaba más próxima a la torre del reloj. En esta misma dirección habría que analizar la *Vista del Palacio Real de Valencia* <sup>81</sup>, cuadro al óleo conservado en la Sala de Armas del Círculo Recreativo Militar "Rey Juan Carlos" de Valencia, actualmente en curso de restauración, de gran interés por su carácter ampliamente descriptivo, y no exento de pintoresquismo, por el que desfila una vista del Palacio Real un tanto ficticia, con cierto encanto, que supone una evocación nostálgica de la Valencia monumental de fines del siglo XVIII y primeros del XIX, con tipos humanos, carrozas, con el banco que conmemoraba la terminación de los paredones del río que se encuentra en Mislata, trasladado a este emplazamiento para acoger un grupo de músicos, a un lado y al otro el jarrón de remate del Puente del Real, de proporciones desmesuradas.

Una imagen última, que podría cifrar un estado de opinión contemporáneo y propio del viajero en torno al Real de Valencia poco antes de su destrucción, es la que proporciona el grabado con el texto que lo explica, incluido por Laborde en su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, en el año 1811, por tanto un año después de derribarse el Palacio Real de Valencia.

El palacio de los antiguos reyes -escribía Laborde-, del cual aquí solo se ve una parte muy pequeña, presenta un aspecto imponente, y deja un bello recuerdo al viajero que no se ha detenido a examinar los detalles poco satisfactorios de su construcción y arquitectura.

No obstante antes, Laborde ha descrito la visión de la ciudad y sus contornos que se obtenía en sus alrededores, en concreto desde la entrada de la Alameda, y que en buena lógica debía amplificarse desde la elevación del Palacio:

El espectador dejando a la derecha el palacio del Capitán general, anterior residencia de los reyes de Valencia, capta de una sola mirada, el curso del río, el puente del real que va desde el palacio a la ciudad, la puerta del mismo nombre, una multitud de torres, de agujas, de cúpulas, de altos edificios que el sol naciente ilumina con sus primeros rayos <sup>82</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> El presente trabajo se inserta en los proyectos de I + D en torno a la Imagen de la ciudad de Valencia en Época Moderna ("Iconografía de la ciudad de Valencia. De la representación icónica a la matemática", Proyecto BHA2001-2910 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, y "La imagen de la ciudad de Valencia (siglos XIII-XVIII). De la representación icónica a la matemática", Proyecto GV01-345 de la Generalitat Valenciana, Oficina de Ciència i Tecnologia).

<sup>2</sup> T. Guell, *Varia*, p. 350, Manuscrito nº 11 de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València, en un apartado titulado "Viage de Felipe V a Valencia, entrada de su Real Palacio, mansión de éste, demostraciones festivas y salida para Navarra".

<sup>3</sup> El tema de los jardines del Palacio Real es el único que cuenta con una monografía específica, P. de Insausti, *Los jardines del Real de Valencia. Origen*



José Vergara, Vista del río Tàrrida desde el muro de la Trinidad, grabado incluido en el libro de Tomás Serrano, *Fiestas seculares... del Tercer Siglo de la canonización de San Vicente Ferrer*, Real Biblioteca, Sign. III/1146, Madrid, Patrimonio Nacional.



Vista de Valencia tomada desde la entrada de la Alameda, estampa del libro de Alexandre Laborde, *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Tomo I, Segunda parte, Real Biblioteca, Sign. VIII/M/116, Madrid, Patrimonio Nacional.

y plenitud, Valencia, 1993, quien se centra en el análisis de los jardines del Palacio, tratando algunos aspectos arquitectónicos, con errores e imprecisiones.

4 La mayor parte de los autores que han mencionado el tema del Palacio Real, en lo referente a la arquitectura, se han limitado a repetir, muchas veces sin tan siquiera citarlo, los artículos que escribió para la revista *El Fénix*, S. Carreres Zacarés, "El Palacio del Real", publicados el 5, 19 y 26 de octubre de 1845, teniendo en cuenta que ya se había producido la demolición del Palacio. Autores como Madoz o el Marqués de Cruillas en su *Guía urbana de Valencia* de 1876, pp. 221-233, copian prácticamente el texto de Carreres con algunos errores, como el de mencionar a Alfonso Valdomar (en realidad Francesc) o Pedro Vinya (Pere Bevia) como autores de obras en el Palacio, que se llega a repetir incluso en Insausti, p. 75, o J. Hinojosa, *Diccionario de la historia medieval de Valencia*, Valencia, 2000, Tomo III, p. 321.

5 Un grabado de 1879, que sigue un cuadro de Miguel Parra, supone que representa el Palacio Real de Valencia, cuando nada tiene que ver con él; se incluye en el volumen segundo, p. 616 de la *Historia General del Reino de Valencia*, continuación de las *Décadas* de Escolano adicionadas por Juan Bautista Perales en tres tomos (1878-1880). Este dibujo que también se incluye en T. Llorente, *Valencia, sus monumentos y sus artes, su naturaleza e Historia*, Valencia, 1887, Tomo II, p. 5, es criticado en las adiciones de Roque Chabás al libro de J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia*, edición de 1895, Tomo I, p. 438, y se indica que se tienen que poner reparos, ya que no se corresponde con la realidad.

6 J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia*, 1767, tomo I, pp. 85-88, se centra en cuestiones históricas y sólo menciona la torre del reloj y una de las galerías, fechada además erróneamente, dato éste que todos los autores posteriores repiten, sin apenas indicación de sus características arquitectónicas.

7 G. Escolano, Libro IV de la *Década Primera*, capítulo 10, p. 399, de la edición de Perales de 1878.



Vista del Colegio de S. Pio V, Palacio y Llano del Real, extramuros de la Ciudad de Valencia.

Antonio Rodríguez, Vista del Colegio de San Pio V, Palacio y Llano del Real, extramuros de la ciudad de Valencia, hacia 1708, Biblioteca Nacional, Inv. 19753, Madrid.

8 *Chronica o commentari del gloriosissim e invictissim rey en Iacme...* Valencia 1557, capítulo CX, fol. LXXIX vº.

9 Éste, junto a otros aspectos históricos, ha sido uno de los temas discutidos en la bibliografía. L. Fullana, en una serie de artículos que, bajo el título "El Palau del Real", publicó en la revista *Cultura Valenciana*, 1926, pp. 2-5, 38-40, 73-76; 1927, pp. 6-8, 153-156; 1928, pp. 33-35; 1929, pp. 93-96, 117-119; 1930, pp. 236-238; 1931, pp. 44-46, refiere que Roque Chabás señalaba que raal en árabe es una casa de campo y que fue la que poseía Ceit-abu-Ceit, donde luego se realizaría el Real cristiano. Por lo demás estos artículos se centran en diversos cargos existentes en el Palacio Real, pero apenas aluden a cuestiones arquitectónicas.

10 L. Fullana, 1926, pp. 2-5, menciona notas del Archivo de la Corona de Aragón de la década de 1280 en que se realizaban obras.

11 J. E., Martínez Ferrando, "Nuevos datos inéditos sobre el palacio del "Real" de Valencia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1945, pp. 165-174, menciona someros datos de obras entre 1302 y 1320.

12 *Informe Histórico, cronológico palatino legal que presenta a AVM Josef Mariano Ortiz, vuestro escribano de la alcaldía de Palacio Real de Valencia, aureo distrito y jurisdicción probando quando adquirio la real corona el Palacio, su Real capilla, Rectorado y capellanias*, año 1782, Biblioteca de la Universidad de Valencia, X-47/28.

13 J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, ed. Junta de Castilla y León, 1999, Tomo 1, p. 317.

14 Son varios los documentos mencionados por diversos autores que recogen obras del siglo XIV, ver especialmente: J. Rius Serra, "Mes documents sobre la cultura catalana medieval", *Estudis Universitaris Catalans*, 13, 1928, p. 165, 24 de junio de 1342, "adquisición de seis columnas con sus respectivos capiteles, sex columnas lapideas cum capitellis decem palmorum (desde Gerona a Valencia), 1 de julio de 1342, compra de XI colonas gallonades de Illl gallons de les quals haia cascuna colona de llarg VII palms de alna real de Valencia"; A. Rubio y Lluch, *Documents per a la historia de la cultura catalana migeval*, 1928, Tomo II, reed. de 2000, p.159, 1341.- 4 de marzo, el Rey ordena a "N'Arnau Bonet guardia del palau real de Valencia que sobre la cambra del rei n'hi faci una altra ben tancada, exceptuant dues finestres, i que el batlle general li lliurara el diner necessari", el 22 de febrero de 1345, el Rey manda comprar dieciséis columnas, el 15 de mayo de 1345, el Rey manda pagar a "Ponç de Teixidor de Barcelona, encarregat de la obra del Royal de Valencia, les despeses del viatge que feu a Perpinyà per a rebre les intruccions del rey", 9 de mayo, nuevas órdenes de compra de columnas y 24 de junio de 1345; J.M. Madurell y Marimon, "Pere el Cerimonios i les obres publiques", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XI, 1935, repite algunos de estos datos.

15 A. Zaragoza, "Arquitecturas del gótico mediterráneo" en *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, 2003, Vol. I, pp. 104-192.

16 Archivo Municipal de Valencia, Manuals de Consells, A-15, 21 de marzo de 1369, "que al dit consell plogues de fer alcuna ajuda o do de moneda a obs de obrar e refer e tornar l'alberch Rey al dels dits senyors rey e Reyna prop la rambla de la dita ciutat situat lo qual en temps de la guerra pasada de Castella era estat cremat per los enemichs ladonchs com lo rey de Castella ab ses grans osts tenien asediada la dita ciutat diens los dit licenciats de part dels dits senyors rey e reyna que la reflectio o tornament del dit alberch Rey era profit de la dita ciutat per tal como los dits senyors haurien major avinença loer e plaer de esta en la dita ciutat de ques seguirira segons tornament profit a la dita ciutat e a tots los habitants de aquella en general e en singular per raho de les moltes fents e curials e altres anants e venints a la cort reyal..." a lo que la ciudad se negaría finalmente.

17 Archivo del Reino de Valencia, en lo sucesivo ARV, Mestre Racional, sig: 11604, Johan Franch mestre maior dels piquers.

18 ARV, Mestre Racional, 9203, 24 de septiembre de 1406.

19 Este tema de las puertas de la capilla se repitió en varios textos, así lo encontramos en Teixidor, 1767, p. 86 [op. cit. n. 6] citando a Ballester, u Ortiz, en 1782 [op. cit. n. 12], citando a R. Caro, en *Antigüedades de Sevilla...* (1634), cap. 5, p. 56, quien a su vez lo toma de los *Anales de la Corona de Aragón* de Zurita.

20 ARV, Bailia 43, 10 de octubre de 1421, "a Miguel Navarro piquer cinch milia quatrecentos VII sous, de fer e obrar a mes propies despeses de pedra la naya que es davant la esglesia damunt en lo Real del Senyor Rey qui son sis arquades e de la part de la sala del Palau de la senyora reyna tres arquades e de fer les taules de totes les colonas e de paredar la dita obra e fer lo canto de la naya chiqua e lo portalet que respon en la naya mayor qui esta al peu de la scala que munta als terrats e aixi mateix de fer apitador ab son entaulament en los terrats de les dites naves e los permodols que fosen necessaris a la dita obra".

21 Los inventarios de la Reina María fueron publicados por J. Toledo Guirau, "Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo", anejo 7 de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1961. La cuestión de los tapices fue estudiada por S. Aldana, "Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo", *Actas del primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 197-209.

22 Sobre estas obras de las torres y aspectos constructivos, ver M. Gómez-Ferrer, "Las bóvedas tabicadas en la arquitectura valenciana durante los siglos XIV, XV y XVI" en *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, 2003, Vol. II, pp. 127-144.

23 Este dato lo proporcionó J. Sanchis Sivera, en "La escultura valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, 1924, pp. 21-22, ampliado y completo en M. Gómez-Ferrer, "Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550", *Saitabi*, 2000, pp. 151-170.

24 ARV, Mestre Racional, 11606, año 1442, "acabar de pedra les finestres que son comensades a fer en la dita sala, mestre Francesc Baldomar"; 11607, año 1444, "de continuar de obrar e acabar les finestres de la sala nova que es entre les II torres del royal vell, Francesc Baldomar, mestre y Mestre Racional"; 9137, año 1453 "per un portal de pedra picada per a la sala nova lo qual portal respon a la torre vers la cavalleria".

25 ARV, Mestre Racional, 9209 tert, año 1441, "per recorrer la gran scala del pati la qual venia a ruhina, fonch mestre Francesc Baldomar".

26 J. Sanchis Sivera, "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1925, p. 42.

27 ARV; Bailia, 50, 27 de abril de 1459.

28 Este destacado maestro de obra de vila de Valencia, autor de numerosas obras en el último cuarto del siglo XV, aparece mencionado en diversos cuadernos de obras, Mestre Racional, signaturas: 9219, 9144, 9145, 9146. Sobre su personalidad ver A. Zaragoza, *Arquitectura gótica valenciana*, Valencia, 2000, pp. 153-159.

29 ARV, mencionado en diversos documentos de obras, Mestre Racional, 9147, 9148, 9150.

30 ARV, Mestre Racional, 9148, se trata de unas cubiertas realizadas entre 1495 y 1496 de "fer una cubierta nova de fusta en les naves e una cubierta nova ab les armes reys e devises del senyor rey e de la serenissima senyora reyna de obra de talla en lo retret fet nou en lo cap de les naves..." dirigidas por el carpintero real Jaume Lombart, quien tenía a su cargo a una cuadrilla de obreros, entre los que destacaban Guillem Gilabert, Damià y Nofre Forment. La presencia de los Forment en el Palacio Real había sido indicada por M. Falomir, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, p. 418.

31 Su figura aún no ha sido claramente estudiada y los datos sobre esta corte virreinal son un tanto tópicos y anecdóticos, ver F. Almela i Vives, *El duc de Calabria i la seua cort*, Valencia, 1958; salvo los estudios sobre su extraordinaria biblioteca.

32 Ver el último estudio y publicación a cargo de J.V. Escartí, Luis de Milán, *El Cortesano*, Valencia, 2000.

33 Sobre esta obra ver M. Gómez-Ferrer, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia, 1998, p. 214.

34 Sobre estas obras y la figura de este maestro, ver M. Gómez-Ferrer, 1998, pp. 208-243 [op. cit. n. 33].

35 J. García Mercadal, 1999, Tomo I, p. 447, Tomo II, p. 566 [op. cit. n. 13].

36 Sobre la estancia del Rey Felipe III en Valencia y las bodas con Margarita de Austria se pueden cotejar varios textos, J. Porcar, *Coses esvengudes en la Ciutat y Regne de València (1589-1629)*, ed. Castañeda, Madrid, 1934, F. Gauna, *Relación de las Fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Edición de S. Carreres Zacarés, Valencia, 1926, G. Aguilar, *Fiestas nupciales que la ciudad y reyno de Valencia han hecho en el felicísimo casamiento...* Valencia, 1599, ed. de F. Carreres, Valencia, 1910; *Tratado Copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Phelipe II para el casamiento del III con la serenissima Margarita de Austria...*, Biblioteca Universitat de València, Z-13/27, Valencia, 1599.

37 La intervención de Francisco de Mora en el Real valenciano, en ARV, Mestre Racional, 11614, 10 de diciembre de 1598, "ques faça en lo dit Real palau una alcova conforme la traça que ha manat remetre fermada per Francisco de Mora...". También manda un memorial para preparar los aposentos del Rey en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, ARV, Mestre Racional, sig: 9156, 15 de mayo de 1599, "fonch concertada la obra que aquell feu (Sebastia Jover obrer de vila) en Sant Miguel de los Reyes per al aposento del senyor rey com consta a un memorial de dita obra y concert de aquella fet per Frco de Mora Architecto y aposentador major de palacio...".

38 ARV, Mestre Racional, 11614, "Fonch fet concert ab Vicent Requena pintor... en mig del cel unes armes grans del rey ab sa corona y tufon y fullatges y en los quatre espays davall les quatre voltes de la boveda entre la cornisa quatre escuts de armes ab soles les barres de arago, ab dos chiquets que tinguen cada escut...".

39 El memorial de obras efectuadas con motivo de la visita real en ARV, Mestre Racional, 9156, "Quern de obres fetes en lo Real Palau de Valencia ço es en fer un passadis o corredor damunt la sisterna, repicar y readreçar la capella alta y la escala del pati gran y altres diversos remedos per la venguda del senyor Rey y senyora reyna, en virtud de la delliberacio feta per lo consell patrimonial a XXII de janer MDLXXXVIII".

40 *Tratado Copioso y verdadero...* sin foliar, capítulo XXI, también hay una alusión a estos tapices aunque sin explicitar su contenido en el libro de Gauna, T. I, pp. 158 y ss. "... se salio de la capilla a la primera sala grande que esta subiendo por la escalera grande del palacio, con paños de raso de las principales guerras". Estos tapices se habían utilizado con frecuencia en distintos acontecimientos, como describe S. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, 1986, pp. 138-139, quien menciona varias ocasiones, siendo la primera la recepción de Margarita de Austria en los jerónimos el 6 de noviembre de 1599, aunque ahora sabemos que también se utilizaron con anterioridad para el banquete de bodas el 18 de abril de 1599.

41 ARV, Mestre Racional, 12220, 18 de mayo de 1652, "es menester fer una arcada damunt la porta cogera, per quant les carroses que han portat del duch de Montalt, que ve per virrey de la present ciutat, son tan grans que no poden entrar dins la cogera del dit Real Palau que no sia afondant aquella y examplantla per ço deliberen que sia fondada dita cogera tot allo que sia menester, fent una arcada damunt la porta de dita cogera examplantla tot allo que pugua examplar...".



Acuarela de fines del siglo XVIII que posee Francisco Almarche, publicada en la *Geografía General del Reino de Valencia*, de J. Martínez Aloy, S.A., Barcelona.

42 ARV, Mestre Racional, 12434, 5 de julio de 1679 "memorial de lo que manda su exca. que se aga en el Real en el passadiso nuevo que se haze desde el guerto de la carrasca asta la puerta que sale al rio: primeramente que se aga puerta nueva que sale del Huerto de la Carrasca a los campos aciendola de catorce palmos de ancho y dies y seis de alto para que pueda salir la carroza por ella, porque la que hay es estrecha y esta tan podrida que no se puede añadir...".

43 Dato mencionado por J. Teixidor, 1767, p. 88 [op. cit. n. 6]. "El conde de Paredes luego que entro por Virrei, añadió la hermosa galeria que cae a la parte de la ciudad i assi quedó igual su frontispicio, porque antes las torres colaterales salian fuera". Y ha sido repetido por todos los que han tratado el tema del Palacio Real, sin aportar documentación alguna de donde tomar este dato.

44 Hemos localizado documentación parcial sobre las obras de esta galería en ARV, Mestre Racional, 12426, fechada en 1632, que habla del chapado de la galería, y son constantes las referencias a lo largo de toda la documentación posterior a la Galería Nueva en contraposición a la Vieja (que debía ser la recayente a los jardines, en la fachada posterior).

45 Francesc Arboreda fue maestro de las obras reales desde 1623, y realizó tanto obras para el Real Patrimonio, como en la denominada casa de las Salinas, que estaba en la Albufera, como importantes obras en la ciudad de Valencia, entre las que destacan las visuras en la cartuja de Ara Christi, en el campanario de San Martín, o la construcción del transepto, cúpula y presbiterio de la iglesia de la Casa profesa de los jesuitas, así como parte de las dependencias de esta Casa. Sobre este maestro, ver M. Gómez-Ferrer, "La iglesia de la Compañía de la ciudad de Valencia. El contrato para la finalización de las obras de su cabecera en 1621", *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp. 56-68.

46 ARV, Mestre Racional, 11619, 7 de julio de 1640, "de asentar los balcones de yerro assi como se vayan haciendo pues no estaban comprehendidos en la capitulacion del destajo de la galeria" "que se hagan y paguen la veintisnco bolas de bronce para los dichos balcones".

47 A. Anselmi, *El Diario del viaje a España de Cassiano dal Pozzo/ Il Diario del viaggio in Spagna di Cassiano dal Pozzo*, Doce Calles, Madrid, (en prensa). Agradecemos a Alessandra Anselmi la deferencia en facilitarnos la consulta del diario.

48 ARV, Bailia B, expediente 55, en un informe titulado *Cuenta de los gastos ocurridos por la venida de la Reyna*, este informe aparecía mencionado en J.L. Corbín, *Desde los jardines del Real a la plaza de Tetuán, su entorno y su historia*, Valencia, 1985, quien señalaba la intervención de Tosca en el reconocimiento del Palacio.

49 Sobre la figura del Padre Tosca, ver J. Bérchez, *Arquitectura Barroca valenciana*, Valencia, 1993.

50 T. Güell, *Varia*, p. 350 y ss. [op. cit. n. 2].

51 ARV, Bailia B, expediente 26, informe de 4 de septiembre de 1719, del Conde de Peñalva, indicando las obras que se estaban ejecutando en Palacio.

52 T. Güell, *Ibidem*, Dionis Vidal fue un importante discípulo de Palomino, autor de pinturas al fresco en las iglesias de San Nicolás y en la del convento del Remedio, entre otras.

53 ARV, Bailia B, expediente 55, Auto... 3 de octubre de 1714, "tratando de la forma del retablo que se ha de executar para la capilla han ajustado con Miguel Esteve carpintero, Francisco y Manuel Vergara escultores su execucion segun la planta que ha hecho Julio Capus dentro de dos meses y por precio de madera de ciento y treinta libras moneda de este Reyno y con las calidades de haver de tomar las medidas fijas para haverle de ajustar a la traza, dandole a los cuerpos la medida que les toca y con otras circunstancias que se han de prevenir en la escritura de obligacions que han de otorgar".

54 Hay varios informes de obras en esta época que estaban al cargo del arquitecto Vicente Gascó, como el fechado en 20 de febrero de 1784, en que se manda la reparación del archivo, otros de 1788 y 1790 por obras menores en ARV, Bailia B, expediente 1.

55 Son varios los inventarios que se conservan de comienzos del siglo XIX, los más detallados corresponden a 1800, 1801 y 1808, en ARV, Bailia B, expediente 52. Estos cuadros ya aparecían mencionados en el libro de M.A. Orellana, *Valencia Antigua y Moderna* (siglo XVIII) ed. de 1924, Tomo II, p. 470.

56 Los principales referidos a los Reyes se encuentran actualmente en el llamado Salón de Reyes del Palacio de la Generalitat y se han atribuido a autores del siglo XVII, como Esteban March (1610-1688) o Pablo Pontons (-1668)



Felipe III, óleo sobre lienzo, Salón de Reyes del Palau de la Generalitat, Valencia.

pero no se tiene noticia exacta de los mismos. Los referentes a los Virreyes no han sido conservados como colección conjunta y quizá pertenecieron al Palacio Real algunos que se encuentran actualmente en el Museo del Ejército o en otras colecciones.

57 Los diversos expedientes sobre la demolición del Palacio, cuentas de la misma, relación de productos vendidos, en ARV, Bailia B, expediente 57.

58 Estos temas en los papeles correspondientes a ARV, Bailia B, expediente 58.

59 Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia, "Libro segundo de las Actas de la Junta de Comisión de Arquitectura, desde 3 de Junio de 1801, hasta 12 de Diciembre de 1816".

60 J. J. de Castro y F. Cobos "Inicio y desarrollo de la fortificación moderna en el reino de Valencia, 1544-1579", en Luis Escriba, *su apologia y la fortificación imperial*, Valencia, 2000, pp. 16-37; el proyecto se custodia en Archivo de la Casa de Alba, C-70-13.

61 Véase, J. Bérchez y M. Gómez-Ferrer, *Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia al viu en el siglo XVII*, Historia de la Ciudad, III, Valencia, 2003.

62 J.L. Corbín, 1985, pp. 29 y 31 [op. cit. n. 48], ofrece las dos plantas, que él denomina croquis inéditos, sin citar su procedencia.

63 P. Insausti, 1993, pp. 118-121 [op. cit. n. 3] los retoma como manuscritos originales y anónimos, sin ninguna referencia.

64 La referencia a este libro de J. Domínguez Bordona, *Catálogo de manuscritos catalanes de la Biblioteca Nacional*, Blas, S.A., Tipográfica, Madrid, 1931, p. 95, fue advertida en M. Falomir, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, 1996, p. 417.

65 Biblioteca Nacional, Ms.18225, *Varios de Topografía Española*, fol. 312<sup>o</sup>-314<sup>o</sup>. En el 312<sup>o</sup> se encuentra la planta de un detalle, que hemos identificado como el de la capilla, con la anotación siguiente: "en Mestre Monserrat torner de jornals de Joan Mendieta fins a la vespra de Sent Martí, deset sous dich 17 s", en el 312<sup>o</sup> está la planta más completa con los jardines, en el 313<sup>o</sup>, la planta parcial del palacio, en el 313<sup>o</sup> unas referencias a pagos y la lista de les Mesures del Real y en el 314<sup>o</sup> con



Miguel Parra, Jarrón con flores ante una vista del Palacio Real de Valencia, hacia 1839, Casita del Príncipe, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

letra muy posterior, "Planta del Palacio llamado el Real en Valencia. Planta y estudios. P<sup>a</sup> ampliación en tiempos de los Reyes Católicos, interesante y curiosa por haber sido vandálicamente demolido por el Marqués de la Romaña". En lápiz (debe entregarse al sr. Gayangos). Agradecemos vivamente la advertencia y notificación de estos dibujos a Don Delfín Rodríguez Ruiz.

66 Además del análisis arquitectónico que se explica en el texto, hay referencias a algunos nombres de maestros que, aún siendo muy comunes, hemos localizado en la documentación de estas fechas, en el fol. 312<sup>r</sup> hay un pago a un mestre Montserrat torner, que quizá puede identificarse con un Franc Monserrat que se documenta en 1541 y 1553, que trabajaba barnizando armarios; en el folio 313<sup>v</sup> hay un pago a Joan Martínez, y documentamos un maestro de este nombre en 1541.

67 Éste tiene también unas anotaciones en la parte superior que parecen de distinta letra, están en castellano, y son identificaciones de localización, "oriental, o levante, oriente, meridiano, mediodía, occidente o poniente, septentrion o tramontana".

68 El texto titulado *Les mesures del Real* son una serie de anotaciones escritas en valenciano que suponen una referencia parcial a algunas de las zonas del Palacio: "De terra fins al livell del payment de les sales y altres aposentos y a 40 palms, mes te de ample lo corredor o naya de damunt lo aposento del alcayt 20 palms, Mes tenen los aposentos o estudis a on esta lo alcayt 20 palms...", etc.

69 Sobre la obra de esta escalera, ver ARV, Mestre Racional, 9230, año 1544; en la documentación correspondiente a 1692, Mestre Racional, 12435, se pueden leer las reformas de esta escalera.

70 El dibujo de esta escalera en el plano de Gascó es confuso, pues puede corresponder a una ancha escalera que se utilizara para subida y bajada, que en un momento determinado se subdividió con una barandilla o pasamanos, en uno de sus rellanos, el de la izquierda. Según S. Carreres se encontraba una escultura romana de Sagunto que representaba a Aníbal y que se perdió en la destrucción del Palacio.

71 Las referencias a la construcción de esta Capilla son casi todas de época medieval, pero algunas alusiones posteriores a la pintura de las claves y al coro alto nos permiten imaginar la estructura de este espacio. Gauna en 1599 la describe así: "De frente de este altar se correspondía a la puerta principal de la capilla real y ensima della dentro de la yglesia esta el coro alto muy bien labrado de piedra para los cantores de la capilla". También en esta época se paga a Joan de Tapia por pintar y dorar cuatro de las claves, ver ARV, Mestre Racional, 9156.

72 Plano del Palacio Real de Valencia y de sus contornos, donde esta señalado "el parage mas conveniente, en lo exterior de la ciudad, para situar un cuerpo de cuarteles para dos esquadrones" Antonio Montaigú de la Perille, brigadier de ingenieros, 53 x 40 cm, de hacia 1724, conservado en el centro Geográfico del Ejército, publicado en VV.AA. *Cartografía Histórica de la Ciudad de Valencia, 1704-1910*, Valencia, 1985, pp. 34-35.

73 ARV, Planos, Bailía B, expediente 27, Plano del Real Palacio extra muros de la ciudad de Valencia, firmado por Vicente Gascó y fechado en 1761, con escala en palmos valencianos y con una explicación que incluye 50 números. La nomenclatura en letras de la A a la F no está descrita en la leyenda.

74 Se trata del detalle extraído de la Vista Meridional de la ciudad de Valencia que se encuentra en la parte inferior del mapa del Reino de Valencia, de Francisco Antonio Casaus, realizado en 1693, del que existen pocos ejemplares, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid, en mal estado, alguno en colección particular, y el que mejor se conserva en la Catedral de Valencia. Expuesto en varias ocasiones, ver VV.AA., *Cartografía valenciana (siglos XVI-XIX)*, Valencia, 1997.

75 Este grabado, realizado en 1755, por Carlos Francia, para conmemorar la naumaquia celebrada en las fiestas del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, fue luego incluido como lámina desplegable del libro de Tomás Serrano *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia, celebró el feliz cumplimiento del tercer Siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector san Vicente Ferrer*, de 1762. En la parte baja, y separados por la cartela explicativa, se encuentra a la derecha una vista del Palacio del Real. De este grabado se hicieron luego algunas recreaciones, como la que aparece publicada en el libro de J. Teixidor, 1895, Tomo I, p. 443 [op. cit. n. 5] que fecha en 1762, y es en realidad un fotograbado calcado por el sr Aixa, a partir de los de Vergara y Francia publicados en el libro del P. Serrano.

76 "Vista del Colegio de S. Pio V. Palacio y Llano del Real, extramuros de la ciudad de Valencia", Antonio Rod(rigue)z lo dib<sup>o</sup>.- Pedro Vi(cen)te Rod(rigue)z lo gr<sup>o</sup>. Grabado calcográfico, 148 x 215 mm., Biblioteca Nacional. Aparece publicado en el libro de M.A. Catalá, *Valencia en el grabado, 1499-1899*, Valencia, 1999, pp. 94-95, y aunque se fecha ca. 1807, desconocemos la fecha exacta de su realización.

77 En el folio 393 del libro de Tomás Serrano, *Fiestas seculares...* 1762 [op. cit. n. 75].

78 La acuarela en blanco y negro aparece insertada entre las páginas 670 y 671 del tomo II de la *Geografía General del Reino* de J. Martínez Aloy, y se cita como Palacio Real, acuarela de fines del siglo XVIII, que posee Francisco Almarche. En otras obras posteriores, P. de Insausti, 1993, p. 53 [op. cit. n. 3] aparece publicada como obra de A. Montoro, que es sólo el autor de la fotografía de la acuarela.

79 Publicado en M.J. López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores*, Valencia, 2001, p. 348, como Jarrón con flores ante una vista del Palacio Real de Valencia, obra de Miguel Parra que se conserva en la Casita del Príncipe de San Lorenzo de El Escorial, sin datación.

80 Fechado y analizado en un artículo reciente, E. Alba "El gusto decorativo en la corte de Carlos IV y Fernando VII: la pintura y los pintores valencianos en las casitas del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial", *Archivo de Arte Valenciano*, 2002, pp. 65-79, donde se documenta como obra encargada por la Reina en 1839, quien expresamente pidió que se introdujese la Vista del Palacio del Real.

81 Forma serie con otros tres cuadros *Vista de la Aduana desde la Glorieta, Vista del Río Túria con globo cautivo y Naumaquia en el cauce del Río*. Se conservan actualmente en el Sala de Armas del Circulo Recreativo Militar "Rey Juan Carlos" de Valencia. Presentan en la parte inferior derecha una numeración y firma (J. Martorell), sobre los cuales preparamos en la actualidad un estudio.

82 Laborde, plancha XCI que aparece en la denominada *Description du Royaume de Valence, explication des planches*, de la edición *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Tomo primero, segunda parte, París, 1811.



Vista del Palacio Real de Valencia, Sala de Armas del Circulo Recreativo Militar Rey Juan Carlos, Valencia.

# “Na esperança de vossa real presença desejada”. El arte y un poder ausente en la Lisboa filipina. 1580-1640

Por Nuno Senos

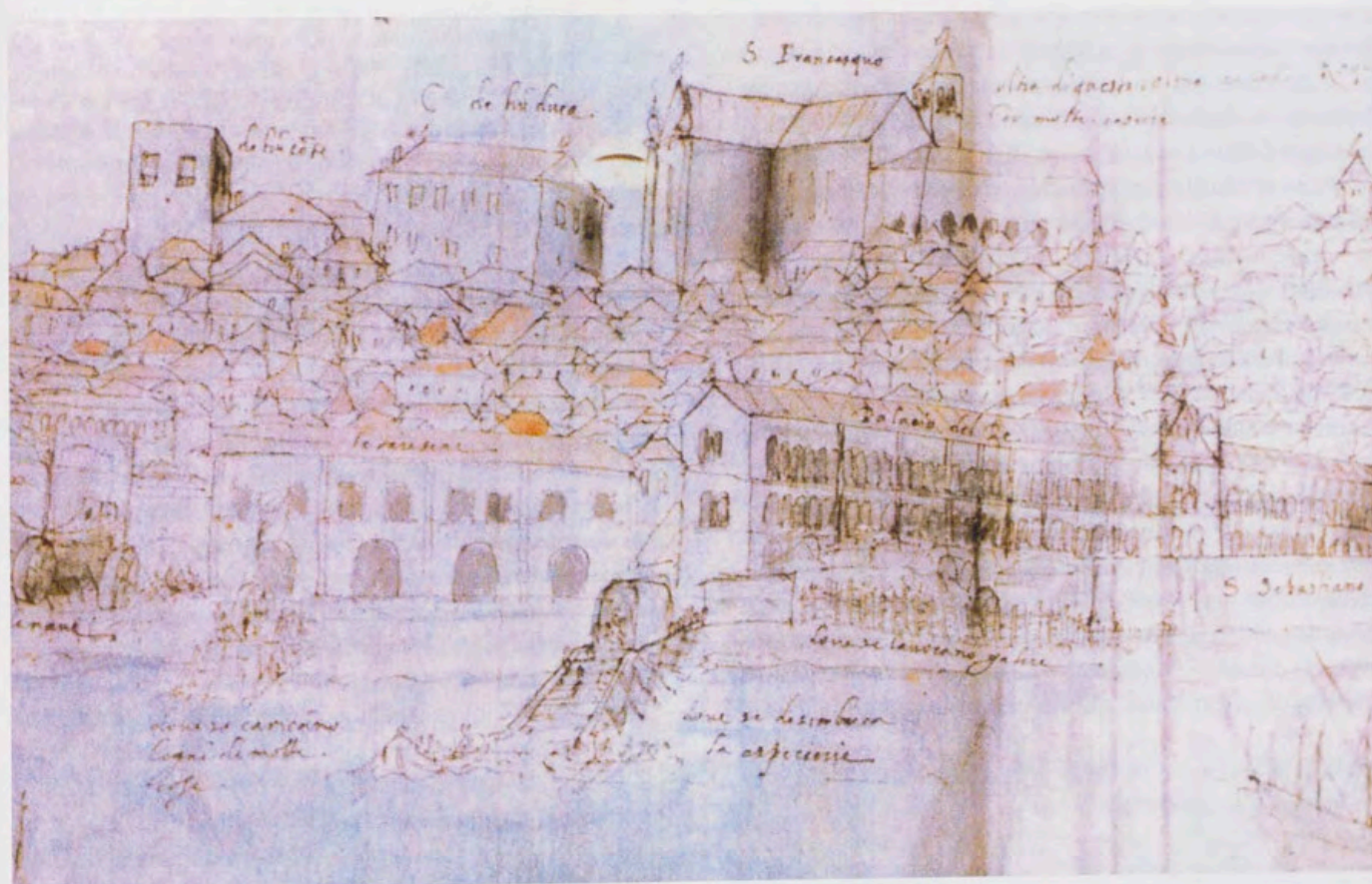
*Doctorando del Institute of Fine Arts (NYU)*

Como resultado de una compleja negociación relativa a la sucesión al trono lusitano, que la muerte del Cardenal, y después Rey, Enrique de Avis había dejado problemáticamente vacante, y en la que se esgrimió tanto la retórica de los argumentos jurídicos como la no menos persuasiva fuerza de las armas, Felipe II fue reconocido como Rey de Portugal por las Cortes celebradas en Tomar en abril de 1581<sup>1</sup>. Tres años antes, en una iniciativa que el Monarca español condenó, y en la que se negó a participar, el Rey Sebastián de Portugal se había embarcado con dirección al norte de África en compañía de una parte capital de la nobleza lusitana, en una jornada de la que no regresarían ni el Monarca ni muchos de quienes lo acompañaban. La subida al Trono de su tío Don Enrique, un Cardenal ya anciano, apenas sirvió para retrasar un desenlace que se había empezado a preparar.

Enrique reinó durante dos cortos años (1578-1580), y murió sin dejar descendencia: Portugal se enfrentaba a su segunda crisis dinástica<sup>2</sup>. Ésta, no obstante, tenía como antecedente un conjunto de largas negociaciones que se sucedieron durante los cerca de doscientos años correspondientes a los reinados de la dinastía de Avis (1385-1580), negociaciones que tendían a la unificación de todos los reinos peninsulares bajo una misma corona. Un momento particularmente importante de esta historia se produjo en 1498 cuando, después de la muerte del Infante Don Juan de Castilla, el Rey Manuel I de Portugal y su primera mujer, la Princesa castellana Doña Isabel, fueron llamados a Castilla y a Aragón para ser jurados como herederos de las coronas de los Reyes Católicos.

La muerte de Don Miguel, hijo de Manuel I y de Doña Isabel, dejó este proyecto sin sentido pero, como ha mostrado Fernando Bouza<sup>3</sup>, las condiciones entonces establecidas para aquella presumible unificación están muy cerca de lo que Felipe II acordó en Tomar (el llamado *Estatuto de Tomar*): se realiza la unión, pero en sentido contrario; sería la Monarquía Católica la que incorporase a Portugal en la pluralidad de sus dominios.

Pese a que el *Estatuto de Tomar* suponía respetar y mantener las instituciones y fueros de Portugal como tal Reino agregado (y no conquistado), y aunque en él se consagraba el principio particularista del indigenato para la provisión de los oficios metropolitanos e imperiales, no era posible que la agregación dejase intacta la anterior arquitectura de poderes. En primer lugar, el Reino dejaría de contar con un poder real que residiese en su territorio. Desde el punto de vista institucional, se procuró solventar esta ausencia de dos maneras: de un lado, por medio de la creación del Consejo de Portugal, constituido por portugueses, y que ejercería sus funciones junto a la Corona, “espécie de memória do Reino junto do rei”<sup>4</sup>; en el propio Reino, de otro lado, la Corona sería representada por un Virrey de sangre real o por un órgano colegiado de gobernadores portugueses. Sin embargo, no sólo se recurrió a expedientes institucionales para intentar hacer frente al vacío que la ausencia regia generaba. En las páginas siguientes procuraré reflexionar sobre los modos mediante los cuales el arte fue llamado a colaborar en la resolución de ese mismo problema.



Simão de Miranda, Ulisiponae Pars, detalle, dibujo a la acuarela, 1575, Architettura Militare, Volumen II, f. 76, Lisboa, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Torino.

El interés personal de Felipe II por las artes en general, y por la arquitectura en particular, es ya sobradamente conocido. Además, como cualquier Monarca de su tiempo, Felipe II sabía que donde no se encuentra el Rey o adonde no llega, porque no quiere o no puede, ahí se pueden encontrar un edificio, un retrato pintado o una escultura que lo representen y que de alguna manera lo sustituyan, de acuerdo al o principio *Regis imago Rex est* <sup>5</sup>.

Por otro lado, la Europa monárquica de los siglos XVI y XVII conoció una tendencia a reducir los desplazamientos cortesanos, más centrados cada vez en torno a una ciudad que predomina sobre las demás, donde la Corte tiende a residir durante períodos más prolongados, y en torno de la cual se organiza una serie más o menos amplia de residencias secundarias a las que la Corte se desplaza según las estaciones, en estancias cada vez más cortas. En Portugal, la ciudad que se había ido constituyendo como cabeza del Reino era Lisboa y, por tanto, fue en Lisboa donde se producirían esos hechos artísticos que de alguna manera sustituirían al Rey en su ausencia.

Dos fueron los edificios en los que, en especial, se concentraron los esfuerzos del patronazgo artístico de Felipe II, III y IV (I, II y III de Portugal): el Paço da Ribeira, el Palacio Real que había sido mandado construir por Manuel I, desde su época la más importante de las residencias regias portuguesas, y que fue profundamente remodelada durante estos tres reinados; y el Monasterio de São Vicente de Fora, antigua fundación medieval debida a la iniciativa del primer Rey de Portugal, Don Afonso Henriques, e integralmente reconstruido por Felipe II y sus sucesores. La elección de estos dos edificios, así como las opciones artísticas que para ellos se tomaron, aparecen revestidas, por supuesto, de importantes significados que procuraré analizar.

Además de estos dos edificios que se inscribían en el perfil de la ciudad y que permanecían en él como memoria de la ausencia regia, los recursos artísticos también fueron empleados profusamente en otros dos momentos, de una forma más efímera, pero que también dejaba memoria: me refiero a las solemnes entradas de Felipe II y de Felipe III en Lisboa, la primera en 1581 y la segunda en 1619. En estas ocasiones, el arte fue usado como instrumento de un acto de comunicación de sentido inverso, es decir, no ya del Monarca hacia la nación, sino de la nación hacia el Monarca. La ciudad y los poderes que en ella organizaron los referidos programas conmemorativos usaron las distintas formas artísticas para hacer llegar su mensaje al Rey durante esos cortos períodos en que la Corona sí residió en Portugal. Por la profusión de medios utilizados en ambas ocasiones, los programas decorativos concebidos entonces se convierten en verdaderas propuestas ideológicas que reorganizan la memoria del Reino, así como su proyecto político.

Es importante, sin embargo, comenzar reflexionando sobre el estatuto que gozaba Lisboa en los años de 1580, cuan-

do Felipe II tomó posesión física y simbólica de la ciudad, para que se pueda comprender la extensión real de las obras que aquí van a ser discutidas.

## Lisboa, *caput imperii*

A finales de junio de 1581, Felipe II de España (para entonces también I de Portugal) se acercaba, por fin, a Lisboa. La larga carta que entonces les escribe a sus hijas deja bien patente lo mucho que le gustó la ciudad:

y de esta manera [en barco] vinimos hasta cerca de Lisboa (...) y posamos muy junto a ella y de más de cien navíos de todas maneras que estaban allí, que habían venido algunos poco antes de muchas partes. Y así fuimos orilla de Lisboa, viendo todo lo que cae al río (...) y reconociéndolo todo muy bien; y estaba todo lleno de gente. Y fuimos así hasta más abajo de Lisboa, desde donde atravesamos el río para venir aquí a Almada, donde tengo una posada muy bonita, aunque pequeña, que de todas las ventanas se ve el río y Lisboa y las naos y galeras muchas veces. Y de una pieza alta, donde yo escribo, se ve de una ventana todo lo más del largo de Lisboa (...) y de otra ventana se ve Belem y San Gian y mucho más abajo y todos los navíos que entran y salen por él.

Y concluye su carta diciendo: "y yo deseo ya mucho ir a Lisboa por darme más prisa a lo de acá, que aquí no se puede" <sup>6</sup>.

Casi un siglo antes, su abuelo, Manuel I, debe haber sido igualmente sensible al fascinante escenario que la ciudad ofrece a quien la ve desde el río, y muy probablemente compartió la seguridad de que era preciso estar en Lisboa *para tratar con más prisa los asuntos de acá*. Como lugar común, Lisboa es con frecuencia recordada como la "capital" del país. El uso de tal expresión, aunque, de hecho, simplifique el discurso, es anacrónico, inexacto y puede inducir a error. Esto es así porque en el siglo XVI la idea de capital tal y como la concebimos hoy -es decir, la sede permanente del poder- se encontraba en un estado todavía muy embrionario. En rigor, durante el reinado de Don Manuel (1495-1521), sólo el tribunal de la *Casa do Cível* y la Torre do Tombo (el Archivo Nacional) tenían su sede en Lisboa de manera permanente. Los demás órganos del poder central de la Corona viajan con el Rey y con la Corte, itinerante ésta todavía como sus congéneres europeos.

Poco a poco por toda Europa a lo largo del siglo, con el crecimiento de las burocracias de la Corona y la respectiva centralización, en conexión con las exigencias crecientes en materia de lujo y comodidad en habitación, las Cortes tienden a reducir su carácter itinerante y a prolongar su tiempo de permanencia en un número cada vez más pequeño de residencias. Paralelamente, también los órganos de poder tienden a hacerse cada vez más sedentarios, muy pronto en Inglaterra (primero el Tesoro y después la Cancillería, localizadas en Westminster desde el siglo XII), también pronto -pero de forma variable a lo largo del

siglo- en Francia (donde, por deseo expreso de Francisco I, la Corte tiende a pasar más tiempo en París a partir de la década de 1530), más tarde en España (donde Felipe II fija la Corte en Madrid, de donde no saldrá ya, excepto durante los pocos años pasados en Valladolid).

En Portugal, aunque sea cierto que la importancia comercial de Lisboa se hubiera afirmado progresivamente desde el final de la primera dinastía a finales del XIV y de forma creciente a lo largo del XV, en especial debido al desarrollo del comercio marítimo centrado en la ciudad, basta considerar los itinerarios de la Corte de Juan II (1481-1495) <sup>7</sup> para que nos demos cuenta de que Lisboa no es ni siquiera la ciudad donde el Rey pasa más tiempo.

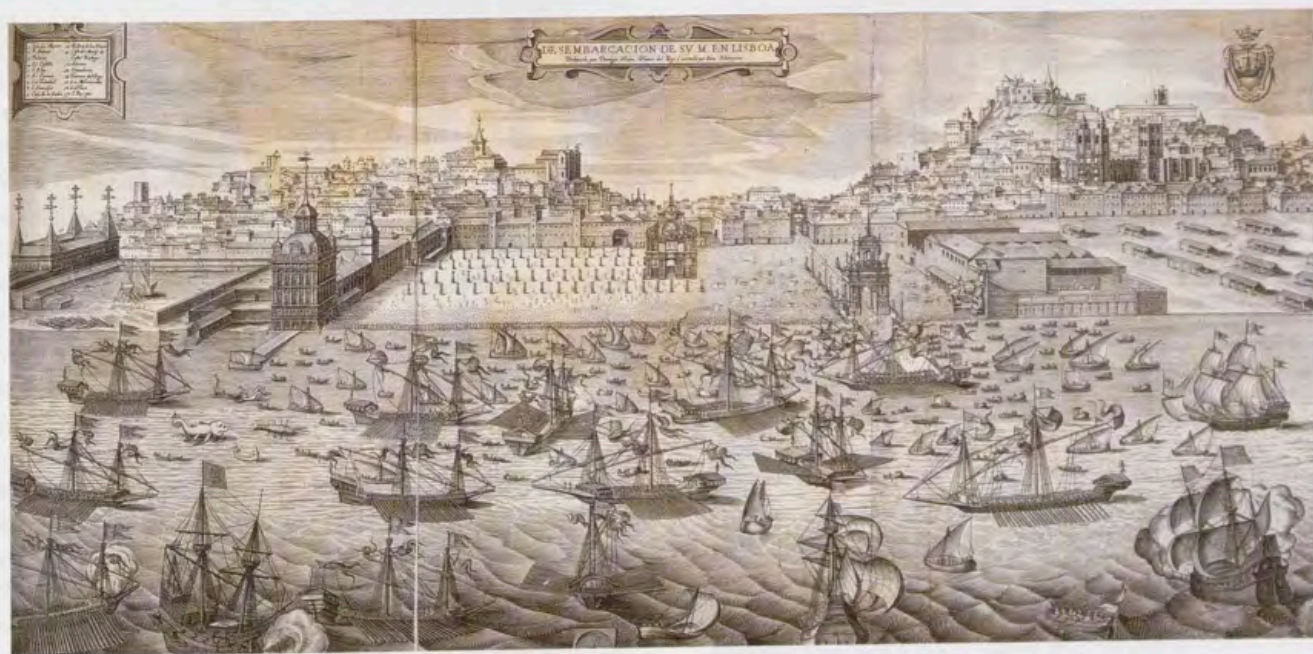
El reinado de Don Manuel va a introducir algunos cambios importantes en esta situación. El vasto conjunto de obras que el Monarca promueve en la ciudad consagra su posición central en la red económica del Reino, haciendo coincidir su Palacio con el epicentro del comercio transcontinental que recorría su Imperio, la *Casa da Índia* <sup>8</sup>. Por otro lado, el *Venturoso* también hizo de Lisboa el centro militar del país y del imperio al, de nuevo, construir en su Palacio el arsenal central de la nación <sup>9</sup>.

En relación con los desplazamientos de la Corona, la preferencia de Don Manuel por la ciudad del Tajo, aunque aún no se ha determinado cuantitativamente, es inequívoca y al final de su reinado Lisboa estaba dotada de un conjunto vasto y diversificado de infraestructuras con las que responder al movimiento que la expansión ultramarina exigía, correspondiendo a un esfuerzo financiero y constructivo que ninguna otra ciudad del país había experi-

mentado, que proclamaba su vocación marítima y le confería un lugar único en el panorama urbano nacional. Además, ya era el escenario por excelencia donde el poder se escenificaba y se mostraba con mayor frecuencia, mayor magnificencia y mayor duración. Lisboa era entonces la primera ciudad del país, la cabeza del Imperio. No era todavía una capital. Ni lo sería hasta la subida al Trono de los Braganza en 1640.

Juan III (1521-1557) mantuvo e incluso reforzó la centralidad comercial y militar de Lisboa, pero intentó fijar el centro de la vida cortesana en otros puntos del país, primero en Tomar, después en Évora. Entre su reinado y el de su padre, se produjo un cambio radical en la forma de gestión de la imagen regia, consistente en que los lugares de residencia y ceremonial elegidos por Manuel I, marcados por las huellas artísticas del Monarca de forma indeleble, fueron evitados. Don Juan describió una geografía y construyó una estética del poder bastante diferentes. Para entonces era difícil obviar la importancia de Lisboa como centro de las actividades comerciales del país, pero todavía era posible que la Corte residiera durante largos períodos en otras ciudades. Juan III alimenta incluso el deseo de hacerse enterrar en Tomar, como alternativa al panteón que Don Manuel había mandado levantar en el monasterio jerónimo de Belém. Pero la evolución de la historia haría que este deseo se abandonase y el *Piadoso* acabaría enterrado a la orilla del Tajo, como los demás miembros próximos de su familia.

A Juan III le sucedió su nieto, Don Sebastián, menor de edad a la muerte de su abuelo. Durante la primera década de su reinado (1557-1568), la regencia fue ejercida por su



Domingos Vieira Serrão, Vista panorámica de Lisboa na entrada de Filipe III na cidade, em 1619, en João Baptista Lavinha, Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Felipe II N.S. ao Reyno de Portugal, Madrid, 1622, Real Biblioteca, Sign. V/924, Madrid, Patrimonio Nacional.



Domingos Vieira Serrão y Simão Rodrigues, Nossa Senhora de Porto Seguro velando pela cidade de Lisboa, óleo sobre tela, c. 1620, iglesia de São Luís dos Franceses, Lisboa, Fotografía cedida por el Consulado General de Francia en Lisboa.

abuela (Catalina de Austria, hermana de Carlos V) y por su tío abuelo, el Cardenal-Infante Don Enrique. En esos años, Lisboa fue escenario de varios episodios importantes (la ceremonia de proclamación del Rey, la reunión de Cortes...). No obstante, cuando Don Sebastián asume el gobierno personalmente (1568-1578), un nuevo proyecto de poder empieza a perfilarse y el estatuto de Lisboa, donde el Rey pasa muy poco tiempo, vuelve a cambiar. La capitalidad de Lisboa todavía está lejos de ser indudable y no deja de ser algo irónico que haya sido justamente de Lisboa de donde Sebastián partiese hacia Alcazarquivir en el que sería su último viaje.

A la muerte de Don Sebastián, el Cardenal Don Enrique sube al Trono en circunstancias poco favorables. La inestabilidad política que se vive en el país se refleja en la elección de los lugares ceremoniales escogidos por el Cardenal. Después de recibir la noticia del desastre de Alcazarquivir, el Cardenal regresa a Lisboa -donde, por otra parte, ya se había instalado cuando había quedado como regente del Reino con ocasión de la primera jornada africana de Don Sebastián (1574)- y convoca Cortes que se reúnen, en abril de 1579, en el Paço da Ribeira. Lisboa vuelve a ser escenario de los más importantes acontecimientos de la vida política del país.

Era ésta, por lo tanto, la Lisboa a la que Felipe II tenía prisa por llegar para poder *tratar los asuntos de acá*, sede de un poder inestable cuya duración se adivinaba corta, ciudad marcada por el deseo centralizador de Don Manuel que sus sucesores inmediatos habían, sin gran éxito, intentado resistir. La decisión de Felipe II de hacer de Lisboa el centro de su estancia en Portugal (1581-1583), de localizar en ella el órgano de poder que lo representaría en su

ausencia y de realizar allí sus más significativos gestos de patronazgo (algo en lo que fue imitado por sus sucesores), contribuyeron de forma que se revelaría definitiva -si no la decisiva- para el establecimiento de la capitalidad -ahora sí- de Lisboa <sup>10</sup>.

## El Paço da Ribeira

A finales de 1580, el Duque de Alba que, en Lisboa, preparaba la venida del Monarca (ahora) ibérico, escribió a Felipe II, a la sazón en Badajoz, diciéndole:

Si V. M. ha de venir [a Lisboa], no creo le contentará mucho la casa de la ribera, porque es triste como una prisión, que apenas se vé la mar desde ella, y yo tengo por cierto que no podrá estar V. M. en ella ocho días sin congojarse <sup>11</sup>.

Por razones prácticas, está claro, era preciso alojar al Rey y a su séquito de forma adecuada. Pero la elección del lugar de residencia del Rey, aunque ésta fuese corta, encerraba mayores implicaciones que las de la mera comodidad. Se trataba de crear una nueva sede para un poder distante, un palacio que fuese capaz de representarlo durante su ausencia y que incorporase el nuevo proyecto político para el país, que ahora era parte de una nueva entidad política.

El Rey contaba con una planta del Palacio elaborada por Filippo Terzi (hoy perdida) y en ella veía un Palacio a la orilla del río desde donde era imposible que apenas se viese el mar y, sorprendido, respondía al Duque: «más alegre debe ser la de la ribera que las otras, por los corredores y barandas que tiene» <sup>12</sup>. A éstas siguieron otras misivas en las que el Rey manifestaba su extrañeza («no entiendo que la [casa] de la ribera sea tan triste» <sup>13</sup>), mien-

tras que el Duque insistía en el carácter lúgubre del Paço da Ribeira («las casas de la ribera son tan oscuras y tristes como he escrito a V. M.»<sup>14</sup>). Ante esta contradicción, Felipe II, incapaz de decidir en cuál de los palacios reales se alojaría durante su visita a la ciudad, finalmente opta por enviar a Lisboa a Juan de Herrera y a Filippo Terzi para que, *in loco*, los dos pudiesen tomar la decisión que fuese mejor.

La elección de estos dos arquitectos para el encargo es significativa. Filippo Terzi, arquitecto e ingeniero italiano, había ido a Lisboa durante el reinado de Don Sebastián y se benefició de la especial protección del Cardenal-Rey Don Enrique<sup>15</sup>. Se trata, por tanto, del elemento que asegura la continuidad, el arquitecto que ya había estado en Portugal, que ya conocía el país, su tradición arquitectónica y sus redes clientelares. Junto a otro italiano, Juan Bautista Antonelli, había realizado las plantas de los palacios portugueses encomendadas por el Duque de Alba y entregadas personalmente por Terzi a Felipe II. Más tarde, cuando el Rey regresa a Madrid, será Terzi, que se queda en Portugal, quien dirija los trabajos entonces iniciados.

Si la elección de Terzi puede ser interpretada como esencialmente práctica, la de Herrera revela, desde el principio, la importancia que el Rey concedía a las reformas con las que pretendía transformar el Paço da Ribeira en su más importante gesto arquitectónico en Lisboa. Herrera aparece asociado a Felipe II desde 1548, cuando acompaña al entonces Príncipe en su viaje a Flandes<sup>16</sup>. En 1561 figura ya como ayudante de Juan Bautista de Toledo en los trabajos de reformas del Alcázar de Madrid, como después en El Escorial. Durante la década de 1570, Herrera desarrolla una profusa actividad, frecuentemente en obras de iniciativa real, en Simancas, Toledo, Aranjuez o Valladolid. Al culminar la década y su carrera, es nombrado aposentador de Palacio, lo que le coloca directamente al servicio del Rey. Es en dicha condición como lo acompaña en su jornada portuguesa.

Se trata, por tanto, de un profesional dotado de una vasta cultura arquitectónica desarrollada siempre en la órbita de Felipe II, primero Príncipe y después Rey. En las vísperas del viaje a Portugal, Herrera es, quizá, el más importante arquitecto de España y el preferido por el Rey. Parece significativo, por tanto, que él haya sido el elegido por Felipe II para acompañarlo a Lisboa y a quien se le encomiende la obra de reforma del Palacio Real.

El Paço da Ribeira había sido mandado construir por Don Manuel a comienzos del siglo XVI<sup>17</sup>. Edificio de geometría compleja que, como hemos visto, sorprende a Felipe II y a toda la historiografía de la arquitectura hasta hace poco, el Palacio fue pensado para materializar las aspiraciones imperiales asiáticas del Rey *Venturoso* que incorporó en él la *Casa da Índia* y que puso su capilla bajo la advocación de Santo Tomé, el apóstol de la India. La presencia portu-

guesa en el Índico, claro está, sobrevivió en mucho a Don Manuel. No así la imagen real que sobre su base el Monarca se esforzó en construir, abandonada por su sucesor Juan III, quien moldeó la imagen de su poder a semejanza de la de su cuñado, Carlos V, centrándose en referentes clásicos. La idea asiática tampoco servía a Felipe II.

La extrañeza con la que Felipe II reacciona a los comentarios del Duque de Alba —si el Palacio se beneficiaba de una correctísima orientación este-oeste, estando, por tanto, generosamente iluminado, con sus dos fachadas hacia el río y terminando incluso en sus aguas, no era posible que lo comparasen con una prisión y menos aún que desde su interior *apenas se viese el mar*— se debe únicamente a una incorrecta lectura de la planta de la que disponía. En realidad, toda la zona residencial del Palacio no quedaba en el largo cuerpo que se extiende entre el Tajo y la antigua muralla fernandina, como Felipe (y toda la historiografía posterior) parece haber pensado, sino más bien al norte de ésta y allí, de hecho, la luz debía ser reducida y las vistas poco generosas.

Es muy curioso constatar que en este error en la lectura de la planta está el origen de la más importante de las decisiones relativas a las reformas promovidas por Felipe II en el Palacio: la de hacer construir, en las aguas del Tajo, un torreón al que la historiografía se refiere hoy como "el torreón de Terzi", y que constituirá, desde entonces, el centro de la vida palatina, transferido, por tanto, de la zona norte del Palacio a su extremo meridional.

De hecho, el origen de la idea de torreón no es filipina sino manuelina. Entre 1508 y 1511, Diogo de Arruda dirigirá los trabajos que llevaron a la construcción de lo que entonces se llamaba "el baluarte" del Paço da Ribeira, estructura cuadrangular, rematada en una plataforma con almenas y garitas, destinándose el piso bajo a las armas de fuego. Se trataba entonces de añadir un elemento militar a un edificio que era en todo lo demás civil. Pocos años más tarde, el baluarte crece en altura y recibe un programa decorativo que conlleva techos de madera esculpida y dorada, así como paneles de azulejos, perdiendo su aspecto militar y transformándose en una prolongación civil del Palacio. Aunque durante los reinados siguientes el baluarte se fuera arruinando y finalmente se demoliera, es aquí donde se encuentra el origen de la idea filipina y herreriana de mandar levantar, precisamente en el mismo lugar, un nuevo torreón que, como el manuelino, combinaba funciones militares y civiles.

La nueva construcción se organizaba en tres pisos. El primero, como su antecesor sumergido en las aguas del río, estaba destinado a alojar la artillería. Sobre él se levantaban dos pisos nobles: la biblioteca y la sala del trono o "de los embajadores". El conjunto era rematado por una cúpula central con pequeñas linternas en los ángulos. Se conocen dos dibujos relativos a esta construcción, guardados



Dirk Stoop, O Paço da Ribeira o Terreiro do Paço, óleo sobre tela, mediados del siglo XVII, Câmara Municipal de Lisboa, Museu da Cidade, Lisboa.

en Simancas, y que fueron identificados por Rafael Moreira, que los data en 1587-1588<sup>18</sup>. Paralelamente a la construcción del torreón, se procedió también a remozar la fachada del largo cuerpo que limita con el Terreiro do Paço a Poniente. Éste debía mantener todavía la definición manuelina con la que había sido originalmente construido, a la cual Felipe II hizo sobreponer una nueva fachada más conforme con los ideales clasicistas que entre tanto se habían convertido en regla. El nuevo edificio resultante de esta reforma se aproxima, así, a las soluciones españolas de fachada corrida con torre en el ángulo, aunque en Lisboa, pues de lo que se trataba era de transformar un edificio preexistente, no haya sido posible construir una segunda torre. La nueva fachada se organiza en una serie de vanos distribuidos regularmente, coronados por frontones alternativamente triangulares y semicirculares, cadenciados por pilastras con base, pero sin capitel.

Como sucede con las demás obras asociadas a Herrera en Lisboa, sigue sin resolver el problema de la autoría del torreón. Las dudas tienen su origen, ante todo, en el hecho de que Herrera permaneció en Lisboa durante menos de dos años, regresando después a Madrid, de forma que las obras que acaso iniciara o apenas diseñara tuvieron que ser continuadas por otros arquitectos que siguieron de cerca el avance de los trabajos. Las características menos herrerianas que se encuentran en estos edificios sugieren que la intervención de estos arquitectos consistió no en la

mera ejecución de un plano predefinido por Herrera, sino, más bien, en la adopción de soluciones que a veces se desviaban bastante de las intenciones originales. Tal parece haber sido el caso del torreón, cuya autoría la bibliografía se muestra más inclinada a atribuir a Filippo Terzi, aunque Herrera deba ser tenido por el autor de la idea original e incluso de los primeros diseños.

También falta por establecer con rigor la cronología de la obra. Es cierto que, cuando Felipe II llega a Lisboa, el Paço da Ribeira estaba ya, evidentemente, en condiciones de recibirlo y alojarlo. Desconocemos, sin embargo, la extensión exacta de las obras que habían sido realizadas hasta entonces. Considerando que ni las fuentes que describen la entrada de 1581 ni la carta en la que el Rey narra su primera visita al Palacio hacen referencia alguna al torreón, es de suponer que en esa altura la construcción no hubiese empezado todavía. Por otro lado, a partir de la leyenda de los dibujos de Simancas antes mencionados -"Planta de la torrezilla que está al cauo dela Galería del Palascio de Lisboa"-, y admitiendo la datación propuesta por Rafael Moreira, parece poder asumirse que en 1587 la obra ya estaría terminada. Una vista de Lisboa guardada en el Archivo General de Indias, localizada por Fernando Bouza y datada de 1596, constituye una variación del grabado publicado en las *Civitates Orbis Terrarum*, de Georgius Braunius, y es quizá la primera representación del torreón en su versión filipina<sup>19</sup>.

La decoración del torreón fue ejecutada más tarde. Se sabe también que la llamada sala de los embajadores estaba decorada con un programa heráldico iniciado durante el Virreinato del Archiduque Alberto de Austria (1583-1593). Ha sido, de nuevo, Rafael Moreira quien publicó el documento y reunió de forma convincente los argumentos que permiten atribuir esas pinturas a Tiburcio Spanochi, otro ingeniero italiano, y que estaba en Lisboa en 1590, donde realizaba "várias perspectivas e paisagens para o infante cardeal segundo ordens dadas pelo rei"<sup>20</sup>. El referido texto permite también atribuir a Leonardo Turriano, ingeniero mayor de Portugal, la creación de tres nuevas alegorías referentes a Felipe III, posiblemente datadas en 1605, y que deberían unirse a las ya existentes en la sala de los embajadores.

Por su parte, Fernando Bouza ha localizado y publicado otro documento, guardado en la Bibliothéque National de París, que permite conocer con mayor detalle este programa<sup>21</sup>. Así, podemos imaginar un techo en casetones, posiblemente de estructura semejante, como sugería Rafael Moreira, al que Don Manuel encargó para la Sala dos Brasões del Palacio de Sintra, centrado en la representación de las armas de Felipe II con las de Portugal sobrepuestas, en torno del cual se organizaban una serie de alegorías destinadas a enaltecer la dimensión planetaria que el Imperio filipino adquiriría con la incorporación de Portugal (mediante, por ejemplo, una representación del globo con la Península Ibérica en el centro, rodeado por una serpiente cuya cabeza correspondería a Lisboa) así como su vocación ultramarina (mediante, por ejemplo, la inclusión de Neptuno, o de una mujer con instrumentos de navegación en las manos).

Estamos, por tanto, ante un programa reformador lleno de significado. Al optar por instalarse en un Palacio ya existente, el más importante Palacio Real del país, recuperando incluso la idea del torreón, Felipe y sus sucesores (es también en la Ribeira donde se instala Felipe III cuando, en 1619, visita Lisboa) se insertan en la continuidad de los Reyes portugueses de quienes son (y quieren ser) descendientes. Era importante que se insistiese en la integración pactada de Portugal en la Monarquía Ibérica. Opciones de ruptura artística y ceremonial encerrarían significados de conflicto político entonces no deseados. La misma idea de continuidad queda patente en la opción por un programa heráldico que consagraba el nuevo poder, claro está, pero que tenía antecedentes en Portugal, ante todo en la referida Sala dos Brasões.

Asegurada esta idea, el poder que se hacía así representar era indudablemente nuevo como nuevo era su proyecto. Hacer clásico el viejo palacio manuelino permitía integrarlo en un discurso arquitectónico español, de alguna manera reconocible en todos los territorios bajo dominio filipino. Las opciones estéticas podían así unificar aquello que la diversidad jurídica y política de la Monarquía Católica tenía que mantener plural.

Por último, era preciso asegurar la visibilidad del nuevo edificio, metáfora arquitectónica del nuevo poder. La propia localización del Palacio ya la garantizaba de por sí, siendo el más preeminente elemento de la fachada ribereña de la ciudad y el más notorio de los que definían su principal plaza, el Terreiro do Paço. La utilización de la cúpula como remate del nuevo torreón también ayudó a crear ese efecto, pues tal elemento arquitectónico era desconocido en la ciudad. No será por azar que el único punto significativo en que la referida vista publicada por Fernando Bouza diverge de su modelo es, justamente, la inclusión del torreón coronado por su cúpula, la única que se vislumbra en el perfil de la ciudad.

## El monasterio de São Vicente de Fora

Al contrario que el Paço da Ribeira, del que no ha llegado a nuestros días ningún vestigio material, el monasterio de São Vicente de Fora se libró relativamente de los efectos del terremoto de 1755. El edificio que hoy se puede visitar es el resultado, por supuesto, de una serie de obras que en él se fueron haciendo a lo largo de los siglos, pero la iglesia es, en lo esencial, producto de lo que quedó definido en tiempos filipinos<sup>22</sup>.

Según la versión más o menos mítica que ha adoptado la historiografía (y la que circulaba a mediados del siglo XVI), la historia del monasterio de São Vicente se remonta a los tiempos de la Reconquista. En 1147, Don Afonso Henriques encabezó el cerco que tomó Lisboa. Por entonces, habría sentado los reales de su Ejército en un punto alto de los alrededores de la ciudad y habría hecho un voto de levantar en aquel lugar una casa de religiosos, caso de que el intento de conquista alcanzase el éxito. Así habría nacido el monasterio agustino llamado "de fora" por encontrarse en aquel momento fuera de la muralla que entonces limitaba la ciudad.

Cuando Felipe II llega a Lisboa, el monasterio de São Vicente era, por tanto, una antigua casa medieval dotada de algunas características que hacían de ella un objeto particularmente adecuado para la intervención reformadora del Rey. Ante todo, su advocación, pues San Vicente era un santo ligado a España, deán de Zaragoza y martirizado por Diocleciano en el año 304 d.C. Se prestaba, por tanto, a la atención de un Rey español. Además de eso, su historia se había asociado con el paso del tiempo a Lisboa, donde sus reliquias, reza la leyenda, habrían llegado en una nave pilotada por cuervos. Todavía hoy las armas de la ciudad ostentan la carabela de los restos vicentinos, velada por dos cuervos, uno a popa y el otro a proa. Las referencias española y lisboeta se asociaban así de forma ideal.

Felipe II ordena su total reconstrucción y para ello manda que se recurra a piedras destinadas a otra iglesia, la de San

Sebastián, cuya construcción decide abandonar. Esta iglesia había sido encargada varios años antes por el Rey portugués del mismo nombre, y sus cimientos, de los que nunca pasaría, eran ya visibles en el Terreiro do Paço. De hecho, las obras de este templo estaban paradas desde hacía tiempo por falta de financiación y voluntad política para llevarlas a cabo. Y es que su conclusión implicaría la ocupación del Terreiro, como ya se ha dicho el más importante espacio público de la ciudad, aquél en el que el poder se escenificaba públicamente con mayor frecuencia, e implicaría también la pérdida de sentido de las galerías del Paço da Ribeira, desde las cuales hacía ya más de ochenta años que la Monarquía se mostraba, en majestad, a la ciudad. Aún más, la orientación de esta iglesia suponía que se levantase con la fachada principal mirando al norte, esto es, de espaldas al Tajo, negando así toda la simbología de vocación marítima que el frente ribereño de la ciudad tenía desde los tiempos de Don Manuel.

La decisión de abandonar y demoler lo construido es, por tanto, un episodio mayor de la historia de Lisboa. La Praça do Comércio,alzada después del terremoto en el mismo lugar que su antecedente manuelino, sigue siendo la más monumental de las plazas de Lisboa, uno de los escenarios preferidos para la escenificación del poder, y sigue siendo llamada por muchos el... Terreiro do Paço.

La delicada cuestión de hacer demoler un templo en construcción, además dedicado a un santo con el mismo nombre que Don Sebastián el *Deseado*, se resolvió añadiendo el nombre de este mártir al de San Vicente en la advocación de la iglesia agustina que se iba a reconstruir. El tiempo se encargará de borrar esa memoria de la que hoy casi ya nadie se acuerda, quedando de ella apenas las saetas del martirio de Sebastián, representadas sobre las hojas de acanto de los capiteles de las pilastras dobles que ritman el interior de la nave de la iglesia.

El monasterio medieval fue completamente demolido y en su lugar se alzó el conjunto de edificios actual. Una vez más, las fuentes disponibles, así como el análisis morfológico del propio edificio, crean problemas relativos a su autoría. La existencia de planos originales trazados por Herrera, así como su importancia y la de las ideas arquitectónicas en ellos expresadas, parecen hoy indiscutibles. Sin embargo, como ya se ha dicho, Herrera estuvo muy poco tiempo en Lisboa y, aunque los trabajos del monasterio se llevaron a cabo con gran rapidez para una obra de aquellas dimensiones, la dirección de los trabajos sobre el terreno se debió a otros arquitectos, en primer lugar, de nuevo, a Filippo Terzi que dirigió la construcción en los años inmediatamente posteriores a la partida de Herrera y hasta su muerte en 1597.

Otros dos nombres han sido traídos a colación cuando se discute esta cuestión: el de Baltasar Álvares, que había sido nombrado ya por el Cardenal Don Enrique "mestre de

obras da comarca do Alentejo", y que obtuvo después otros cargos similares, sustituyendo a Terzi en la dirección de las obras vicentinas a la muerte de éste y hasta 1624, especialmente asociado a la definición de la fachada de la iglesia; y el de Francisco de Mora, discípulo de Herrera que estuvo con él en Lisboa en 1580 y que regresó, en 1605, para preparar la visita que Felipe III sólo realizaría más de una década después, siendo posible que haya tenido alguna intervención en los trabajos <sup>23</sup>.

La dirección de las obras fue encomendada a Pedro Nunes Tinoco al fallecimiento de Baltasar Álvares, pero su intervención corresponde ya a un momento de serias dificultades financieras y al consiguiente freno de la obra, por lo que hubo de ser de poca importancia. A la muerte de Baltasar Álvares, lo esencial de la iglesia ya estaba definido e incluso construido. El gran cuerpo de los otros espacios conventuales fue diseñado por João Nunes Tinoco, hijo del ya citado Pedro, y que le sucede en el cargo, pero sólo después de 1640, y por tanto ya bajo los auspicios de otros patronos y de otras intenciones políticas.

Es, por tanto, la iglesia la que aquí importa considerar. Su imponente interior (uno de los mayores de la ciudad y el mayor que había sido construido en Lisboa en los últimos cincuenta años) se organiza longitudinalmente, con transepto inscrito, abriéndose las capillas laterales intercomunicantes con la nave única, cubierta ésta por una bóveda de cuna en casetones. La capilla mayor muy profunda, y que se prolonga en el trascoro, está hoy ocupada por un baldaquino realizado más tarde bajo la dirección de Machado de Castro. La cúpula que se alza sobre el cruceiro es especialmente significativa, en primer lugar porque es rara en la obra de Herrera, pero sobre todo porque es inédita en el panorama de la arquitectura de la ciudad. Además de la novedad formal y del hecho técnico que representa, hace que la inmensa masa blanca de São Vicente se haga inevitable en el perfil de Lisboa.

También la fachada posee un especial interés en el contexto de la historia de la arquitectura portuguesa. La adopción de las dos torres no era nueva en Portugal, habiendo sido ya (y hacia poco) experimentada en las Catedrales de Portalegre, Setúbal y Angra. Con todo, tal solución es aquí conseguida con efecto de una unidad de masas y volúmenes que la literatura siempre ha destacado: "perde-se em ritmo", escribe Miguel Soromenho, "o que se ganha em integração das partes num todo coerente e plasticamente homogéneo". La repetición de frontones triangulares y semicirculares alternados, así como de pilastras con base y sin capitel, ensayados en el Paço da Ribeira por Terzi y aquí retomados por Baltasar Álvares, integran formalmente ambas obras en la misma "intenção programática", como también observó Soromenho <sup>24</sup>.

Es esta *intención programática* lo que me importa subrayar. Teniendo en cuenta la organización de la arquitectu-



Fachada de la iglesia del monasterio de São Vicente de Fora, Patriarcado de Lisboa, Lisboa.

ra de los poderes en el Antiguo Régimen ibérico, si el Paço da Ribeira renovado albergaba físicamente y representaba metafóricamente la nueva Corona, los órganos que la componen y el nuevo orden político que se inauguraba, São Vicente simbolizaba su asociación a la Iglesia, institución plural a la que la historiografía del poder en Portugal ha prestado poca atención, pero de cuya importancia era consciente Felipe II.

Además, Felipe II quiso establecer en São Vicente el panteón de la nueva dinastía, duplicación de aquel que había hecho levantar en El Escorial, donde nunca tuvo intención de hacerse enterrar ni a ninguno de sus descendientes directos. Se aseguraba, así, el mantenimiento simbólico de la autonomía portuguesa, cuyo centro, en breve abandonado, quedaba dotado de un espacio donde sus Monarcas ausentes podían ser glorificados después de su muerte. Muchos años más tarde, en 1855, allí sería instalado el panteón donde reposan los restos mortales de todos los Reyes de la dinastía de Braganza. La memoria filipina ya no formaba parte, naturalmente, del programa político de la Corona.

El 25 de agosto de 1582, día en que fue colocada la primera piedra del monasterio, en ceremonia presidida por el Cardenal Alberto de Austria, aquél gesto arquitectónico era, sin embargo, todavía relevante, y una década más tarde encontramos un documento que deja aun más claro el cuidado con el que el Rey seguía, incluso en la distancia, el progreso de la obra. En 1593, los religiosos de São Vicente se quejaban al Monarca de que Baltasar Álvares se negaba a entregarles "o padrão e debuxo original das ditas obras com as emendas que eu [el Rey] nelle fiz"<sup>25</sup>. El Monarca había, por tanto, analizado personalmente lo proyectado e, incluso, introducido alteraciones de su propia iniciativa.

Que el mantenimiento de la vinculación entre los sucesores de Felipe II y este monasterio fue juzgada importante también sale a relucir en el buen ritmo al que continuaron las obras hasta la década de 1620, cuando la iglesia ya estaba terminada en lo esencial. La historiografía también ha propuesto la hipótesis de que el *Apostolado* de Zurbarán, hoy en el Museo Nacional de Arte Antiga pero proveniente de São Vicente, hubiera sido encargado por iniciativa de Felipe IV. Tal hipótesis, sin embargo, no ha sido todavía documentada<sup>26</sup>.



Interior de la iglesia del monasterio de São Vicente de Fora, *Patriarcado de Lisboa, Lisboa.*

La inmensa mole blanca de São Vicente, rematada por una cúpula igualmente enorme, erguida en medio de la pendiente urbana, marca todavía hoy de forma indeleble el perfil de Lisboa. Con su reconstrucción, Felipe II repite un gesto del primer Rey de Portugal, Don Afonso Henriques, inscribiéndose así en su descendencia; se asocia, al mismo tiempo, a un santo de origen español y a otro que evoca al Rey muerto en Alcazarquivir y, por persona interpuesta, a toda la dinastía de los Avis-Beja; y crea además un espacio de glorificación para una dinastía – la suya – que permanecería ausente de la ciudad. Difícilmente se podría imaginar un acto de patronazgo más lleno de significados.

### Las entradas regias y la reformulación de la memoria nacional

En lo que respecta a la utilización de las artes en Lisboa por la nueva dinastía, también importa mencionar dos momentos en que éstas fueron llamadas a colaborar en la escenificación del poder para la construcción de impor-

tantes significados. Me refiero a los festejos con los que Felipe II, en 1581, y después Felipe III, en 1619, fueron recibidos en Lisboa <sup>27</sup>.

Cuando, el 27 de junio de 1581, Felipe II atraviesa el Tajo en barco, acompañado por un cortejo formado por once galeras y la abundancia de navíos que ya antes había encantado al Monarca, todo el programa de reordenación del frente riberiego de la ciudad pensado por Manuel I recuperó su pleno sentido. La cámara municipal organizó el primer concurso del que hay noticias para la decoración de los barcos que acompañarían al Rey en su travesía: como en tiempos del *Venturoso* Don Manuel, los festejos comenzaban en el río. Ya en tierra, el programa de las decoraciones fue organizado por Terzi y daba comienzo, naturalmente, en el Terreiro do Paço, donde desembarcó el Monarca para recorrer después un circuito definido también ya desde los tiempos de su abuelo, subiendo hasta la Catedral, regresando después al Paço da Ribeira. En 1619, Felipe III hará el mismo recorrido. En esta ocasión, la organización de los festejos parece haber correspondido en

un principio a Teodósio de Frias, aunque en último término se encargó de ella Leonardo Turriano. Existen numerosas fuentes literarias de las dos entradas, pero sólo disponemos de fuentes iconográficas para la segunda.

Concentremos nuestra atención en un tópico ya evocado a propósito de la decoración de la sala de los embajadores del Paço da Ribeira, que aparece también, aunque discretamente, en la entrada de Felipe II y recuperado, con mayor desarrollo, en la de Felipe III: la vocación marítima de Lisboa y su pasado imperial ligado al mar. La insistencia en este tópico se une a la aspiración que la ciudad alimentó durante varios años de que la Monarquía Católica trasladase su centro a Lisboa. Fernando Bouza ha analizado ya la forma en la que este tema fue tratado por la literatura<sup>28</sup>. Veamos ahora cómo se materializó en obras de arte efímero en las referidas entradas.

La primera construcción que recibió a Felipe II incluía estatuas que representaban a Jano, la Fama, Terminus, la Victoria, Neptuno y Astrea. Esta última se hacía acompañar de una inscripción en italiano en la que se leía "io ti do questa lance e questo regno / per che tu me sia Re, padre e sostegno". Declaración neutral, con la que la ciudad se coloca bajo la protección benevolente y paternal del nuevo Monarca. Por su parte, la estatua de Neptuno, dios de los mares, se completaba con la siguiente inscripción: "s'imperi in Oriente e in Occidenti, / Impera l'onde anchor con il mio tridente"<sup>29</sup>. Es una primera referencia al imperio ultramarino y al dominio de los mares. Antes de ser Rey de Portugal, Felipe reinaba ya, por supuesto, sobre un vasto dominio marítimo. Pero, ahora, la incorporación de Portugal a su Monarquía dotaba a ese imperio de una nueva dimensión, vastas posesiones esparcidas por los cuatro puntos cardinales que también tenían que ser integrados en el nuevo orden. La cuestión de la centralidad de Portugal y de su imperio en ese nuevo orden será abordada más tarde. Entonces se trataba sólo de evocar la dimensión marítima de la nación recién integrada.

En el primer arco bajo el cual pasa el Rey, el de los alemanes, vuelve a aparecer Neptuno, recordando a Felipe que con Lisboa se le entrega también el Imperio: "até agora guardei o Mar Oceano / agora, Filipe, vos entrego o ceptro"<sup>30</sup>. Y, para que quede clara la extensión real del Mar Océano cuya guarda Neptuno entregaba a Felipe, una serie de estatuas alegóricas dispuestas entre el arco de los alemanes y las puertas de la Ribeira representaba las siguientes entidades: la Orden de Cristo, a la que estaba encomendada, desde tiempos del Infante Don Enrique, la gestión espiritual de todos los territorios ultramarinos; la unión de las Indias Occidentales (de parte de las cuales Felipe era ya señor) con las Indias Orientales (sobre las que desde entonces reinaba también) representadas por dos mujeres que se abrazaban sobre el globo del mundo; y, finalmente, una serie de mujeres representando las pose-

siones extraeuropeas de Portugal: Goa, Cananor, Cochim, Chaul, Diu, Ceilán, Malaca, Ormuz, Etiopía y Brasil.

La leyenda que acompaña la representación de Goa la identifica como la "escala principal do mundo", e introduce así el tema de la centralidad portuguesa en el (posible, deseable para Portugal) nuevo proyecto imperial. Sobre las puertas de la Ribeira se podía leer "Nil Ultra", en un claro juego especular con la divisa que Carlos V trajo a la Monarquía española, "Plus Ultra": integrada Lisboa y su Imperio, nada queda por conquistar. Se deduciría de aquí, naturalmente, que Goa se debería constituir en el eje de la presencia ahora ibérica en el Índico, en cuanto Lisboa, a orillas del Atlántico, frente avanzado de la Península y de Europa, sería la también natural capital de la Iberia metropolitana.

Tales ideas apenas son sugeridas en esta entrada. Entre tanto, la literatura se encargó de desarrollarlas, fueron retomadas en el programa iconográfico del Paço da Ribeira y, en 1619, hay ya un cuerpo de textos e imágenes bastante más consistente para sustentarlas. Como su padre, Felipe III se aloja en Almada mientras aguarda que la ciudad se prepare para recibirlo. Atraviesa el río en fiesta y desembarca en el Terreiro do Paço a través de un puente decorado con seis estatuas. La que representa a Lisboa tiene un soneto inscrito en el que se podía leer: "de largas esperanças sustentada / (que hum ardente desejo não descansa) / vivi Principe Augusto na esperança / de vossa real presença desejada". Y continúa formulando el deseo de que "seja vossa demora dilatada"<sup>31</sup>. La ciudad se sentía abandonada, pero alimentaba la esperanza de que esta visita se prolongase y, por ventura, se eternizase.

Las estatuas, pinturas e inscripciones que seguían desarrollaban de forma curiosísima las ideas antes referidas. En el arco de los mercaderes, por ejemplo, además de una referencia a las cuatro partes del mundo -y por tanto a la dimensión imperial de la Monarquía Católica-, aparece un retrato pintado del Condestable Nuno Álvares Pereira. En la respectiva inscripción se puede leer: "o inclito conde não admitindo o legítimo, recebeo o natural, para que assi se conservasse a sua casa". Y dice también: "não he menos fortaleza adquirir que vencer, nem menos prudencia guardar, que prevenir"<sup>32</sup>. Para que no quedasen dudas interpretativas, Lavanha, cronista mayor del Reino, explica que el Condestable, uno de los hombres más ricos y poderosos de su tiempo, se negó a casar a su hija, Beatriz, heredera de todo su patrimonio, con el primogénito del Rey Juan I, optando en cambio por Don Afonso, hijo natural del Monarca, evitando así que su casa se fundiese con la real, dando origen a aquella que era la más importante casa nobiliaria del Portugal filipino, la de Braganza. El linaje que así creaba se atribuyó además la divisa "depois de vós", es decir, inmediateamente después de la Familia Real en la jerarquía del poder. En 1640, los Braganza subirían al trono de Portugal. La inscripción es ambigua, como

quizá no pudiese dejar de ser, y al tiempo que elogia a quien, en nombre de su propia supervivencia, no se dejó absorber por un poder mayor, prefiriendo mantenerse "depois de vós", no deja de asegurar la legitimidad de quien adquiere (incorporando pacíficamente) en vez de conquistar (por la fuerza).

El programa iconográfico revisita también otras figuras de la historia de Portugal, atribuyéndoles sentidos que las integran en una narrativa coherente y que reformulan la memoria nacional: Martim Moniz que dio la vida por la conquista; el Infante Santo, que dio la vida por lo conquistado, prefiriendo morir en el cautiverio de Tánger que trocar su libertad por la plaza de Ceuta; Don Constantino de Bragança, que despreció las riquezas asiáticas para que triunfara la religión; Don João de Castro que, a falta de mayor riqueza, dejó una mecha de su propia barba como garantía del préstamo que contrajo para la reconstrucción de las murallas de Diu. A esto hay que añadir que más tarde Felipe III asistió a la tragicomedia "D. Manuel, conquistador do Oriente", escrita por el padre jesuita António de Sousa.

El Portugal que así se reinventaba, en una y otra entradas, era una nación eminentemente marítima e imperial, constituida por hombres de moralidad irreprochable y coraje indómito, dispuestos a dar la vida por su Monarca y por su causa, imposibles de corromper y devotos del Imperio y de la religión hasta las últimas consecuencias. Señor del mar, de su *navegación, conquista y comercio*, en la figura de Neptuno este Portugal de semidioses se había entregado, y a sus posesiones, a Felipe II. A su hijo le recordaba la noble estirpe de la que descendía. Estaba descontento con el lugar que le había sido atribuido en el nuevo orden filipino; quería mostrarse en todo digno de otro mejor.

## Epílogo

Ni los textos ni las imágenes convencieron a la Monarquía Católica. Después de una corta estancia en Valladolid, la Corte regresaría a Madrid, el centro que el primer Felipe escogiera para España y que lo será hasta hoy. En las últimas décadas de que nos ocupamos, las condiciones económicas empeoraron, y aunque en Madrid se construyese y decorase con enorme lujo ese canto de cisne del mecenazgo de los Austrias que fue el Palacio del Buen Retiro, Lisboa dejó de constar en los derroteros del patronazgo artístico filipino. El primero de diciembre de 1640, por la ventana herreriana del Palacio que Felipe II había reformado, Miguel de Vasconcelos fue arrojado a una plaza que el mismo Felipe preservó al ordenar el abandono de los trabajos de la iglesia de San Sebastián y donde el pueblo de Lisboa celebró la independencia restaurada. Las mismas figuras glorificadas con las que la propaganda de finales de la década de 1610 no consiguieron convencer a Felipe III eran ahora integradas en una nueva narrativa con la que el Portugal Restaurado se reescribía una vez más. Sobre el

periodo que aquí se ha analizado caía una *dampnatio memoriae* que sólo recientemente, poco a poco, ha sido recuperada.

## Notas

- 1 Para un análisis más amplio de toda esta problemática, véase F. Bouza, *Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Felipe II, las Cortes de Tomar y la Génesis del Portugal Católico*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.
- 2 La primera había sido provocada doscientos años antes, en 1383, por la muerte del Rey Don Fernando, que abre un periodo de crisis de dos años, después del cual la Dinastía de Borgoña es sustituida por la de Avis.
- 3 F. Bouza, 1987 [op. cit. n. 1].
- 4 F. Bouza, "Introdução; Portugal nas cartas de D. Filipe I às suas filhas e o tempo de um príncipe moderno", en *Cartas para Duas Infantas Meninas. Portugal na Correspondência de D. Filipe I para as suas Filhas (1581-1583)*, D. Quixote, Lisboa, 1998, p. 27.
- 5 Un tratamiento muy completo de este principio se puede encontrar en F. Bouza, "Retórica da imagem real. Portugal e a memória figurada de Filipe I", en *Portugal no Tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Cosmos, Lisboa, 2000, pp. 61-108.
- 6 Carta de Almada, 26 de junio de 1581, en F. Bouza (ed.), *Cartas de Felipe II a sus Hijas*, Akal, Madrid, 1998, pp. 43-47.
- 7 Establecidos por Joaquim Veríssimo Serrão, *Itinerários de El-Rei D. João II (1481-1495)*, Academia Portuguesa da História, Lisboa, 1993.
- 8 Véase H. Carita, *Lisboa Manuelina e a Formação de Modelos Urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1999.
- 9 Cfr. N. Senos, *O Paço da Ribeira. 1501-1581*, Editorial Notícias, Lisboa, 2002, pp. 70 y ss. para la asociación entre el palacio y la Casa da Índia, y p. 218 para el arsenal.
- 10 Para una síntesis sobre las artes en Portugal en el periodo, véase el vol. VII (dir. Vitor Serrão) de *História da Arte em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1986, en especial el capítulo sobre arquitectura, de J. E. Horta Correia. Una síntesis más reciente sobre el periodo filipino puede encontrarse en M. Soromenho, "O ciclo filipino" in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, vol. II, pp. 377-403. Sobre las artes en Lisboa, véase V. Serrão, "Oito notas a propósito da imagem da cidade nos anos 1557-1668" en I. Moita (dir.), *O Livro de Lisboa*, Expo 98/L94/ Livros Horizonte, Lisboa, 1994.
- 11 Carta del Duque de Alba a Felipe II, Lisboa, 30 de noviembre de 1580 en M. Fernández Navarrete y otros, *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Imprenta de la Viuda de Calero, Madrid, 1842-1885, vol. 33, p. 277.
- 12 Carta de Felipe II al Duque de Alba, Badajoz, 4 de diciembre de 1580 en CODOIN, vol. 33, p. 291.
- 13 Carta de Felipe II al Duque de Alba, Badajoz, 11 de diciembre de 1580 en CODOIN, vol. 33, p. 328.
- 14 Carta del Duque de Alba a Felipe II, Lisboa, 8 de diciembre de 1580 en CODOIN, vol. 33, p. 312.
- 15 Véase la profusa documentación compilada por J. De Sousa Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses* (3 vols.), IN-CM, Lisboa, 1988, vol. III, pp. 93 y ss.
- 16 Estudios actualizados sobre la vida y obra de este arquitecto pueden encontrarse en *Juan de Herrera, Arquitecto Real* [cat. Exp.], Ed. Lunwerg, Madrid, 1997.
- 17 Cfr. N. Senos, 2002 [op. cit. n. 9].
- 18 R. Moreira, "O torrao do Paço da Ribeira", *Mundo da Arte*, 14, junio de 1983, Lisboa, pp. 43-48.
- 19 F. Bouza, 2000 [op. cit. n. 5].

20 R. Moreira, 1983, p. 45 ["varias perspectivas y paisajes para el Infante Cardenal, según órdenes dadas por el Rey"], [op. cit. n. 18].

21 F. Bouza, 2000, pp. 83 y ss [op. cit. n. 5], donde se puede encontrar un análisis preliminar de este programa.

22 Una buena síntesis sobre el monasterio de São Vicente se puede encontrar en M. Soromenho y N. Saldanha, "O mosteiro e a igreja de São Vicente de Fora" en I. Moita, 1994, pp. 207-218 [op. cit. n. 10].

23 Cfr. A. Bustamante y F. Marias, "Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa" en P. Dias (coord.), *As Relações Artísticas Entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos*, Minerva, Coimbra, 1987, pp. 277-318.

24 I. Moita, 1994, p. 213, para ambas citas [op. cit. n. 10], ["se pierde en ritmo lo que se gana en integración de las partes en un todo coherente y plásticamente homogéneo"].

25 Publicado en F. Bouza, 2000, p. 30 [op. cit. n. 5]. ["el patrón y dibujo original de las dichas obras con las enmiendas que yo hice en él"].

26 Véase, por todos, E. Valdivieso, "O apostolado de Zurbarán" en AA.VV., *Museu Nacional de Arte Antiga* [cat. Exp.], Inapa, Lisboa, 1999, pp. 200-202.

27 G. Kubler, *A Arquitectura Portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*, Vega, Lisboa, 1988, tiene un capítulo clásico sobre la entrada de Felipe III. Para una visión de conjunto sobre la tradición de las entradas regias en Portugal, véase A. M. Alves, *As Entradas Régias Portuguesas*, Livros Horizonte, s.a., Lisboa [1986].

28 F. Bouza, "Lisboa sozinha, quase viúva. A cidade e a mudança da corte no Portugal dos Filipes", en *Portugal...*, 2000, pp. 159-183 [op. cit. n. 5].

29 A. Guerreiro, *Relação das Festas que se Fizeram na Cidade de Lisboa na Entrada de El-Rei D. Felipe, Primeiro de Portugal*, segunda edición, Lisboa, 1950, p. 24 para ambas citas.

30 *Ibidem*, p. 29 ["hasta ahora guardé el Mar Océano/ahora, Felipe, os entrego el cetro"].

31 J. B. Lavanha, *Viagem da Cathólica Real Magestade del Rey D. Felipe II N.S. ao Reyno de Portugal...*, Thomas Iusti, Madrid, 1622, p. 8 ["de largas esperanzas sustentada/(que un ardiente deseo no descansa)/vivi, Príncipe Augusto, en la esperanza /de vuestra real presença deseada"; "sea vuestra residencia dilatada"].

32 *Ibidem*, p. 16 ["el inclito Conde no admitiendo al legitimo, recibió al natural, para que así se conservase su casa"; "no es menos fortaleza adquirir que vencer, ni menos prudencia guardar que prevenir"].



Francisco de Zurbarán, São Pedro, óleo sobre tela, 1633, Museu da Arte Antiga, Lisboa, Divisão de Documentação Fotográfica, Instituto Português de Museus; Fotografia: José Pessoa.



*B. van Orley (copia de taller) Las Cazas de Maximiliano. El mes de marzo, hacia 1555. A la izquierda, el ala principal del Palacio; a la derecha, el parque de la Warande, Louvre, D.A.G., Fotografía: RMN-J.B. Berizzi.*

# La Corte de Bruselas bajo los Duques de Borgoña y la Casa de Austria (siglos XV-XVII) <sup>1</sup>

Por Krista De Jonge  
Universidad Católica de Lovaina

El 4 de febrero de 1731, el ala principal del Palacio imperial sobre la colina del Coudenberg en Bruselas fue gravemente dañada por un incendio <sup>2</sup>. Cuatro decenios más tarde, las ruinas de la sala grande y de la capilla fueron finalmente derribadas para hacer sitio a la nueva Place Royale; al mismo tiempo, el antiguo coto de caza llamado *Warande*, que lindaba con el Palacio, se vio transformado en parque público urbano, lo que requirió grandes trabajos de desnivelación y terraplenado de la superficie que, en su origen, era una pronunciada cuesta <sup>3</sup>. Así desapareció la antigua residencia de los Duques de Borgoña y luego de los Príncipes de Habsburgo, que hasta el siglo XVIII basaba su celebridad en el hecho de que el Emperador Carlos V había pasado en ella frecuentes temporadas. Por lo menos desde el siglo XIV, el Palacio del Coudenberg y su complemento, el parque de la *Warande*, formaban parte de los lugares más frecuentados por el Duque de Brabante y sus herederos de la Casa de Borgoña (Valois) y de la Casa de Austria (Habsburgo), y constituían la base principal de las reivindicaciones de la ciudad de Bruselas <sup>4</sup>. Si bien ésta no era la más antigua ni, por tanto, la primera de las ciudades de Brabante, como lo era Lovaina, en cambio, puede decirse que era la preferida por la Corte y capital de hecho desde mediados del siglo XV <sup>5</sup>. En 1531, la instalación en Bruselas de María de Hungría, hermana del Emperador y Regente, así como de los "Conseils Collatéraux" que representaban a los órganos de gobierno más importantes de los antiguos Países Bajos, no hicieron sino confirmar una situación que se había ido estableciendo lentamente desde hacía más de un siglo <sup>6</sup>.

## Ciudad alta, ciudad baja

La lectura simbólica del espacio urbano estuvo determinada, del siglo XV al XVII, por la oposición de dos polos. La ciudad alta, apreciada por la nobleza, y que hacía de satélite de la Corte, se distinguía claramente de la ciudad baja, centro de la autoridad municipal junto con el Ayuntamiento y las casas de los gremios en la Grand-Place. Los dos polos se unían durante las ceremonias urbanas como la "Joyeuse Entrée" (Feliz Llegada), encuentro solemne del Soberano y la Ciudad, y durante el *Ommegang*, procesión en Honor de Nuestra Señora, a la que podríamos llamar el triunfo de las corporaciones de los gremios <sup>7</sup>. El recorrido tradicional de la "Joyeuse Entrée" consistía en que el Príncipe, en compañía de algunos insignes visitantes, penetraba en la ciudad al anochecer por la puerta de Lovaina, muy cerca de la Colegiata de Saints-Michel-et-Gudule, iglesia principal de la ciudad. Precedido por los representantes de las corporaciones y por los regidores, que llevaban antorchas, la comitiva bajaba hacia la Grand-Place, donde el visitante era recibido por los magistrados. Subían después hacia el Palacio del Coudenberg. A lo largo de este recorrido, la ciudad mostraba una decoración de fiesta según las tradiciones seculares: las fachadas se adornaban con lujosos tejidos, tapicerías y guirnalda de flores; se representaban cuadros vivientes sobre unos estrados ("teatros") acompañados de música y fuegos artificiales. La importancia política de la "Joyeuse Entrée" del Duque de Brabante y de sus sucesores Valois y Habsburgo merece subrayarse: desde 1356, a comienzos del reinado de Juana de Brabante y de Wenceslao de Luxemburgo, el objetivo esencial de esta ceremonia había sido el reconocimiento público de los derechos

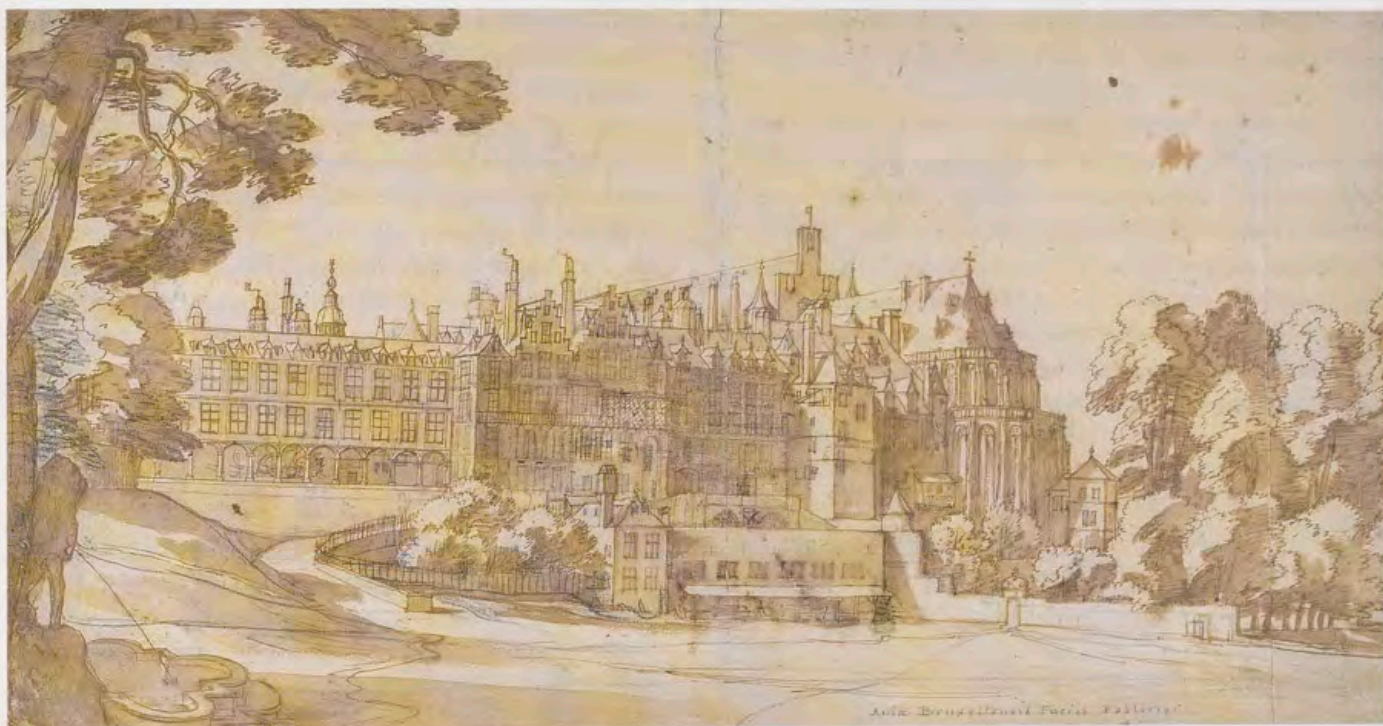


Antoon Sallaert, La Infanta Isabel tira al pájaro en 1615. En el centro, la casa de Mascarenhas; a la derecha, la casa de Transsylvanus; en alto, el palacio de Egmont, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Inv. Nr. 172, Fotografía: Speltdoorn.

y privilegios de la ciudad otorgados por el Soberano<sup>8</sup>. Con ocasión del "Ommegang" de Bruselas, la situación se invirtió completamente: el Soberano desempeñaba el papel de espectador, claro que privilegiado, mientras que los representantes de las instituciones de la ciudad desempeñaban el papel principal. Esta procesión dedicada a Nuestra Señora adquirió, a partir de 1421, la forma de una marcha triunfal, durante la cual la elite urbana -el clero de las diversas parroquias, las cofradías religiosas, las corporaciones, los mandos militares, el patriciado y los magistrados- desfilaba por la ciudad, desde la iglesia de "Notre-Dame du Sablon", en la ciudad alta, hasta la Grand-Place de la ciudad baja<sup>9</sup>. Las carrozas presentaban sus cuadros vivientes que, en su origen, eran misterios religiosos, pero que más adelante representaron temas alegóricos e históricos más cercanos al decorado efímero de las "Joyeuses Entrées" y fueron a veces reutilizados. En 1563, se observó incluso la presencia de un elefante, regalo de los portugueses a Maximiliano II<sup>10</sup>. El Soberano no desdeñaba participar en los festejos de la ciudad, como, por ejemplo, en el tiro anual al pájaro en la iglesia del Sablon, durante la fiesta del "Grand Serment de l'Arbalète" (Gran Juramento de la Ballesta) que tenía lugar dos semanas antes del "Ommegang". Carlos el Temerario, Duque de Borgoña, asistía a los mismos en 1471. Maximiliano I de Austria en 1510, Carlos V en 1512, y la Infanta Isabel en 1615, de lo que da testimonio un cuadro de Antoon Sallaert<sup>11</sup>. Lo mismo que en las numerosas vistas de la ciudad donde el Palacio del Coudenberg ocupa un lugar privilegiado, esta imagen perpetúa el encuentro entre la ciudad y su Príncipe, los lazos especiales existentes entre la Corte y la ciudad<sup>12</sup>.

## La propiedad ducal sobre el Coudenberg

Cuando los Duques de Borgoña, descendientes de la Casa de Valois, heredaron el Ducado de Brabante, parte del Sacro Imperio Romano, la propiedad ducal del Coudenberg poseía ya la estructura característica que conservaría a lo largo de los siglos siguientes<sup>13</sup>. Situada sobre una colina de arena que se elevaba 30 metros por encima del valle de la Senne, su antiguo núcleo estaba formado por dos alodios feudales: en la cumbre de la colina, en el lugar llamado *Borgendael*, propiedad de los castellanos hereditarios de Bruselas, de los Señores de Aa que ostentaban el mando militar de la ciudad para el Duque, y más abajo sobre la cuesta, la propiedad de los Clutinc, senescales hereditarios del Duque, que eran asimismo los mayordomos del Palacio. El recinto construido a principios del siglo XIII encerraba un paraje cuya importancia estratégica era bien conocida. El *Borgendael* comprendía, tras de la demolición de los restos del castillo fortificado medieval (Oudenborch) en los años 1530, las habitaciones de los servidores y de los artesanos que subvenían a las necesidades de la Corte, así como el priorato agustiniano de Santiago, donde se instalaría, en 1596, la cofradía de San Ildefonso, de la que se hablará más adelante. A partir del siglo XIII, se indica la presencia de un coto de caza llamado *Warande*, en el pequeño valle detrás del Coudenberg. Fue encerrado dentro del nuevo recinto construido en 1357. De este modo, todo el territorio comprendido entre el primer y segundo recinto, desde la puerta de Lovaina hasta la



Jan Wildens (atribuido), El Palacio del Coudenberg, hacia 1630-1635, Collection Frits Lugt, Institut Néerlandais, París, Fotografía: Pascal Faligot.

puerta de Namur, constituía un coto de caza privado, reservado a la caza menor, con jardines "secretos" decorados con fuentes y pabellones, un parque con ciervos, un viñedo y un estanque llamado *Clutinc*, como la familia mencionada anteriormente<sup>14</sup>. Los posteriores ocupantes agrandarian aún más el parque. Felipe el Bueno y Carlos V compraron una serie de parcelas vecinas, lo mismo que Alberto, Archiduque de Austria, y su esposa, la Infanta Isabel, lo harán a comienzos del siglo XVII, para preservar su intimidad.

Este conjunto constituía, evidentemente, uno de los principales atractivos de la residencia bruselense, tanto más cuanto que estaba unido por el Bois de la Cambre a la *Fôret de Soignes*, mucho más extensa, al sureste de la ciudad. Este bosque era también coto de caza particular, bien delimitado por empalizadas, y en donde los habitantes -al contrario de lo autorizado por las tradiciones seculares brabanzonas- no tenían derecho a cazar con libertad: la caza y la madera del bosque de *Soignes* servían únicamente para aprovisionamiento de la Corte ducal, al igual que los pabellones de caza (*Boitsfort*) y las casas de huéspedes de los principales prioratos (*Rouge Cloître*, *Groenendael*) que le eran asimismo reservados<sup>15</sup>. El célebre tapiz de las *Chasses de Maximilien*, conservado en el Museo del Louvre, ofrece la imagen más antigua de esta propiedad ducal, y luego real e imperial, situada al interior y al exterior de los muros de la ciudad; por lo demás, los doce tapices inspiraron numerosas representaciones posteriores nacidas en el contexto de la Corte (siglos XVII-XVIII)<sup>16</sup>.

El conjunto de la *Warande* se hallaba sometido únicamente a la jurisdicción del Duque. Hacia el lado de la ciudad, la cerca de piedra que rodeaba la *Place des Bailles* (de *baelgie*, muralla o empalizada) marcaba simbólicamente el límite de la autoridad municipal<sup>17</sup>. Los habitantes de *Borgendael* se hallaban igualmente sometidos, desde hacia tiempo immemorial, a la jurisdicción ducal, así como los miembros de la Corte. Los Archiducos Alberto de Austria y la Infanta Isabel albergaron a la cofradía de San Ildefonso -los cortesanos estaban obligados a afiliarse a la misma- en la iglesia de Santiago en 1603, y construyeron una galería de madera que, partiendo de la galería de honor del Palacio, y pasando después por los desvanes de algunas casas del *Borgendael*, aseguraba de este modo un acceso privado al coro<sup>18</sup>. Más arriba, cerca del antiguo paso del Coudenberg en el recinto del siglo XIII, ordenaron edificar, sobre un terreno perteneciente a la Corte, la iglesia y el convento de las carmelitas descalzas (1607-1615)<sup>19</sup>. Mandaron asimismo arreglar un camino directo que llevaba del Palacio a la Colegiata de *Saints-Michel-et-Gudule*, atravesando el jardín del "Grand Serment de l'Arbalète" (1607-1625)<sup>20</sup>. De esta manera, la propiedad de la Corte se extendió prácticamente hasta la iglesia principal de la ciudad. La necesidad de esta vía de acceso ya se había hecho sentir medio siglo atrás, los 28 y 29 de diciembre de 1558, durante las ceremonias fúnebres en honor de Carlos V: la comitiva fúnebre tuvo que dar, en efecto, un largo rodeo, desde el Palacio a la iglesia, donde habían levantado el catafalco<sup>21</sup>. La orden promulgada en 1570 por el Duque de Alba no se realizó, sin embargo, hasta la llegada de los Archiducos; la nueva calle tomó el nombre

de *rue Isabelle* <sup>22</sup>. Las dinastías reinantes frecuentaron ampliamente la Colegiata de Saints-Michel-et-Gudule a partir del siglo XV <sup>23</sup>. Bajo Felipe el Bueno, la capilla del Santísimo Sacramento fue erigida sobre la parte norte del coro (1436-1438) y después, reconstruida a mayor escala, en época de Carlos V (1533-1542). Siguiendo el ejemplo de su predecesor Ernesto, inhumado en el coro, el Archiduque Alberto mandó que lo enterrasen, en 1622, en la capilla del Santísimo Sacramento. La equivalente a esta capilla, en la parte sur del coro, llamada capilla de Notre Dame, fue concebida en su origen como una capilla funeraria para Isabel, pero no se terminó hasta 1647.

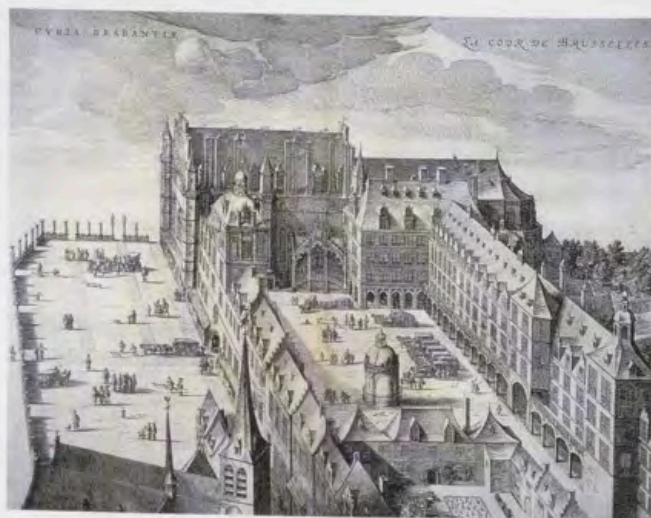
## El Palacio

En 1431, poco después de su "Joyeuse Entrée" en Bruselas, Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, mandó renovar el cuerpo del edificio del Palacio del Coudenberg. La nueva ala se extendía a lo largo de la muralla de comienzos del siglo XIII, desde la *Ingelantstraete* (que después se prolongó con la *rue Isabelle* antes mencionada) hasta los restos de la fortaleza de los castellanos de Bruselas (*Oudenborch*). La fachada que da al parque es muy conocida gracias al primer tapiz de las *Cazas de Maximiliano*, *El mes de marzo*, y por una serie de fuentes más tardías, al contrario que la fachada que daba al patio, de la que sólo conocemos parcialmente el aspecto en los siglos XV y XVI <sup>24</sup>. La disposición de esta ala se hubiera podido reconstruir gracias a las cuentas sobre los gastos de la construcción, que aún se conservan <sup>25</sup>. La nueva sala grande implantada a lo largo del *Ingelantstraete* (1451-1461) constituía un símbolo arcaico de prestigio, que recordaba a la gran sala del antiguo castillo ducal de Tervuren, en la *Fôret de Soignes* <sup>26</sup>. Felipe el Bueno había conseguido que la ciudad de Bruselas la financiase enteramente, como también lo había conseguido en Mons, Valenciennes y Lille <sup>27</sup>. Su sucesor, Carlos el Temerario, añadió una serie de espacios en el extremo oriental del edificio, cerca del *Oudenborch*, y mandó hacer, en 1468-1469, una nueva torre de entrada con escalera de caracol en medio de la fachada que daba al patio. La flecha calada de piedra, que recuerda a la del Ayuntamiento, apenas más antigua (1449-1455) domina, junto con la sala grande, las vistas de la ciudad alta de los siglos XVI-XVII.

Ninguno de los ocupantes posteriores osó, en el transcurso de los siglos siguientes, modificar radicalmente el Palacio, pero hubo que hacer numerosos trabajos de renovación, de restauración y de extensión. Carlos V mandó restaurar el cerco, más simbólico que funcional, de la Place des Bailles; mandó colocar unas estatuas de los Duques de Brabante y de animales heráldicos sobre los pilares de la muralla de piedra esculpida (1509-1521) <sup>28</sup>. Conforme a las disposiciones testamentarias de Felipe el Bueno, sustituyó la antigua capilla del siglo XIV por un edificio monumental dedicado a los santos patronos de sus padres Felipe el

Hermoso y Juana de Castilla y Aragón (1522-1538 y 1548-1553), dibujado por el arquitecto imperial Rombout II Keldermans <sup>29</sup>. Su hermana María de Hungría, Regente de los Países Bajos de 1531 a 1555, agrandó el cuerpo del edificio del siglo XV añadiendo un apartamento, una nueva escalera y una larga galería de honor ornada con puertas "a la manera antigua" (1533-1537) <sup>30</sup>. Una nueva grada, con arco de triunfo de estilo Renacimiento sobre el descansillo, fue diseñada por el arquitecto Louis van Boghem bajo la torre de Carlos el Temerario (1538-1539) <sup>31</sup>. La disposición del cuerpo del edificio apenas se modificó, y esto es asimismo válido para el parque de la Warande, que se vio además embellecido con nuevas fuentes -tales como la de *Venus y el Amor*- y con pabellones y pérgolas <sup>32</sup>. Uno de esos pabellones, conocido únicamente por el dibujo del *Mes de marzo* que se conserva en el Louvre fue construido con elementos de madera realizados en España por artesanos árabes.

En la época de los Archiducos, la renovación dio, no obstante, un giro más radical <sup>33</sup>. A partir de 1598, Alberto de Austria mandó añadir al ala residencial una serie de espacios, situados delante de la antigua fachada, según el proyecto del ingeniero francés Jérôme Hardouin. El edificio de la entrada fue coronado por una cúpula con un reloj (1606-1607). Se elevó la galería de honor de María de Hungría con un segundo piso, bajo la dirección de Wensel Cobergher (1608-1609); de la misma manera, se levantó el antiguo edificio del siglo XV junto al parque, dotándole de un nuevo tejado. Esta ampliación se hacía necesaria debido a la evolución del ceremonial borgoñón en la Corte de España: su complejidad requería una serie de aposentos y de salas más amplias y diferenciadas. No obstante, el núcleo de los siglos XV y XVI permaneció intacto duran-



J. Van de Velde, La corte de Bruselas. En alto, la sala grande del siglo XV; a la derecha, los nuevos aposentos del siglo XVII; a la izquierda, la Place des Bailles, grabado publicado en J. Blaeu, *Novum ac magnum Theatrum urbiū Belgicae foederate*, Amsterdam 1649, II, s. Fol., Inv. K60393, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas.

te estos trabajos de ampliación. Se renovaron también los jardines: un nuevo sistema de traída de aguas, obra de Pietro Sardi y otros ingenieros, permitió instalar fantásticas fuentes, juegos de agua adornados con autómatas, grutas y jardines acuáticos debidos a Salomon de Caus<sup>34</sup>. Estas instalaciones no volverían a modificarse de manera significativa hasta su abandono a mediados del siglo XVIII.

Estas sucesivas campañas de construcción acabaron -como ilustran las numerosas vistas estereotipadas del Palacio que se tomaron desde el parque en los siglos XVII y XVIII- en una acumulación pintoresca de fragmentos de diversas épocas. Sólo la fachada que daba al patio presentaba una mayor unidad, a condición de no mirar hacia el oeste, donde la sala grande, con su grada (siglo XV) y la gran capilla (siglo XVI) formaban dos entidades distintas. Entre 1554 y 1559, el gran Rey constructor Felipe II estuvo considerando, al parecer, derribar todo el complejo y levantar un nuevo Palacio, según un proyecto más adaptado a un Príncipe del Renacimiento<sup>35</sup>. Los planos se confiarían a Francesco Paciotti d'Urbino -por entonces ingeniero militar al servicio del Rey en Flandes-, y el Cardenal Granvela se encargaría de vigilar las obras. Sin embargo, abandonaron esta idea y Felipe II llamó a Paciotti a España para que trabajase en la iglesia de San Lorenzo de El Escorial. Alberto de Austria y la Infanta Isabel prefirieron no modificar radicalmente las antiguas residencias ducales del país, para poner en evidencia la continuidad dinástica y su glorioso pasado brabantón, borgoñón e imperial. El Palacio de Bruselas poseía un valor casi emblemático como sede del poder: su estructura estratificada expresaba su continuidad, de una manera que no podía ser más clara, en la fachada que daba al parque, preferida por los pintores. Hasta mediados del siglo XVII, la admiración de los visitantes iba dirigida esencialmente al parque de la Warande, descrito por Alberto Durero en 1520 como un paraíso con numerosas maravillas<sup>36</sup>. Las descripciones más tardías insisten, sobre todo, en el carácter histórico, digno de respeto, del conjunto, a pesar de su estado deteriorado<sup>37</sup>. En la época de Versalles, el Palacio del Coudenberg parecía, en efecto, anticuado, lo mismo que el antiguo Louvre de París, el Alcázar de Madrid o el Whitehall de Londres.

### Espacios nobles de la ciudad

El cuerpo del edificio erigido por Felipe el Bueno resistió, por tanto, más de un siglo, sin cambios fundamentales. No obstante, su profundidad no era más que de ocho metros y sólo comportaba cuatro niveles de construcción<sup>38</sup>. Dentro de ese volumen limitado faltaba sitio, evidentemente, para todos los cortesanos y servidores enumerados en las disposiciones de la Corte de Borgoña y de Austria, aun teniendo en cuenta una utilización muy intensiva del espacio y el hecho de que no todos estaban de servicio al

mismo tiempo<sup>39</sup>. Debido a esta falta de sitio, la propiedad de la Corte tuvo que invadir, por consiguiente, una parte del territorio de la ciudad e incluso mezclarse con ella. Como ocurrió en otras ciudades donde también residía la Corte, los dignatarios de un rango inferior eran alojados en cualquier parte de la ciudad, en posadas y casas particulares. Únicamente los de más elevada alcurnia poseían su propio palacio.

Desde los tiempos más remotos, los oficiales de la Corte tendían a establecerse en los alrededores inmediatos al Coudenberg. Sobre la pendiente más abajo del Palacio, emplazamiento del antiguo barrio judío, se encontraban las altas casas con torres de piedra de la antigua nobleza de Brabante, como los Meldert y Duvenvoorde<sup>40</sup>. En el siglo XV y en el XVI, ésta fue sustituida por la nueva nobleza borgoñona favorecida por Felipe el Bueno y sus sucesores, quienes, también ellos, se instalaban en la parte alta de la ciudad<sup>41</sup>. De ahí que el espacio urbano preferido por la nobleza se extendiera, a partir del siglo XIV, hacia el barrio de Ter Arken situado entre el Palacio del Coudenberg y Saints-Michel-et-Gudule, hasta el barrio de Notre-Dame du Sablon<sup>42</sup>. En la época de Carlos V y de Felipe II, las casas de Lalaing de Hoogstraten, Cleve de Ravenstein<sup>43</sup>, Haller de Hallerstein y Croÿ confinaban con el Palacio ducal. Un poco más abajo, sobre la pendiente, se encontraban los Ursel<sup>44</sup>, Granvelle, y Nassau. Alrededor del Sablon se hallaban situadas las casas de los Tours y Taxis, Egmont, Culemborg, Transsylvanus, Mascarenhas y Bournonville-Merode<sup>45</sup>. Mal conocidas y poco estudiadas a causa de su desaparición precoz, estas casas se hallan, sin embargo, representadas en los mapas y vistas de la ciudad de los siglos XVI y XVII<sup>46</sup>.



Anónimo, Mapa de Bruselas, hacia 1760. (1) Palacio del Coudenberg; (2) Casa de Hoogstraten-Lalaing; (3) Casa de Rubempré; (4) Casa de Croÿ; (5) Palacios de Egmont; (6) Casa de Tour y Taxis; (7) Casa de Maximilianus Transsylvanus; (8) Casa de Bournonville-Merode; (9) Palacio de Nassau. Archives de la Ville de Bruxelles, Fotografía: J.J. Rousseau.

Los nombres citados representan la elite de la época. Por ejemplo, Antoine de Lalaing fue el favorito y el jefe de finanzas de Margarita de Austria, Regente de los antiguos Países Bajos durante la minoría de Carlos V hasta 1531; de su casa quedan aún hoy varios espacios, como el pórtico -abierto en su origen- que daba al jardín <sup>47</sup>. Los Croÿ, cuya residencia se elevaba frente a la Place des Bailles, provenían de la nueva nobleza de Artois y habían hecho carrera rápidamente con Felipe el Bueno (Antoine de Croÿ) y con Carlos V (Guillaume de Croÿ, Señor de Chièvres, primer chambelán, y Philippe, primer Duque de Croÿ en 1549) <sup>48</sup>. Su vecino Wolf Haller de Hallerstein era tesorero general de las finanzas de María de Hungría; en 1533 reconstruyó la casa, que seguidamente acogía a varios Gobernadores generales, tales como Pedro Enriquez de Azevedo, Conde de Fuentes y cuñado del Duque de Alba, y que acabará perteneciendo a los Príncipes de Rubempré <sup>49</sup>. El Cardenal Granvelle, que desempeñó un papel muy importante en la Corte de Felipe II, había comprado el "Hôtel des Goux", Señores de Gaasbeck (mediados del siglo XV), ya ampliado por el canciller Jean Micault (1514) y le añadió una nueva galería y una nueva ala que daba al patio a partir de 1551 <sup>50</sup>. Englebert II de Nassau había conseguido que la ciudad de Bruselas le pagara mil florines en 1484 para la construcción de su palacio, que rivalizaba por su tamaño con el Palacio ducal <sup>51</sup>. Su alta torre con escalera de caracol, coronada por un bulbo, signo de la dignidad nobiliaria del propietario, aparece en numerosas vistas de la ciudad como un elemento tan dominante como la gran sala del Palacio ducal. El Palacio de Nassau era conocido por los visitantes extranjeros sobre todo por la imponente cama -que podía acoger a cincuenta personas- en la que Englebert de Nassau acostumbraba a instalar a sus huéspedes cuando habían bebido con exceso <sup>52</sup>. Hoy, sólo subsiste la capilla, dedicada a San Jorge e integrada en los edificios de la Biblioteca Real. Los nombres de los Egmont y de los Culembourg están estrechamente unidos a la época de la Rebelión de los Países Bajos. La grande y la pequeña residencia de Egmont, frente al cementerio del hospital Saint-Jean más arriba del Sablon, acababan de verse adornadas con una nueva galería de estilo Renacimiento cuando su propietario fue ejecutado por traición, el 4 de junio de 1568 <sup>53</sup>. El "Hôtel Culembourg", situado un poco más lejos, fue arrasado por el Duque de Alba en aquel mismo año, como represalia por la conjura en la que su dueño había participado <sup>54</sup>. Los Tour y Taxis fueron los célebres maestros de postas del Imperio hasta 1794 <sup>55</sup>. Su vecino, el consejero imperial Maximiliano Transsylvanus, había publicado, en 1522, uno de los primeros informes sobre el viaje de Fernando Magallanes alrededor del mundo; entre 1529 y 1532, dotó a su casa de una fachada de estilo Renacimiento, cantada por el poeta Janus Secundus <sup>56</sup>. Por la misma época, en diciembre de 1531, su vecino, el Embajador portugués Don Pedro de Mascarenhas, acogió al poeta Gil Vicente -cuyo *Jubileu de Amor* produjo escándalo- y al humanista Damiao de Góis, durante una fiesta celebrada en honor del nacimiento del Príncipe Emmanuel, heredero del trono portugués; en esta ocasión, mandó transformar la Place du Sablon con dos arcos de triunfo a la manera antigua <sup>57</sup>.

## La Corte en las afueras

Estos ejemplos recalcan hasta qué punto la presencia de la Corte podía ser provechosa para la economía de una ciudad, sobre todo en lo referente al consumo y los servicios, sin olvidar la industria de la construcción y el mercado del arte. Pero esta presencia se manifestaba igualmente de una manera muy clara en los alrededores inmediatos de la ciudad. Desde hacía ya siglos, la empresa institucional, económica y fiscal de Bruselas sobre la campaña que la rodeaba era muy grande. En el transcurso del siglo XIV, la ciudad había incorporado a su territorio varios pueblos situados a sus puertas, tales como Saint-Gilles, Schaarbeek, Laken, Anderlecht y Forest, formando así la franquicia (*vriheit*) de Bruselas. A partir de 1295, empezó a englobar asimismo un territorio cada vez mayor en la zona de percepción de diferentes impuestos sobre el consumo, como la tasa de la cerveza. De este modo, se constituía un extrarradio en realidad más extenso que la franquicia: a mediados del siglo XV, su extensión fue aumentada hasta llegar a cuatro leguas (22 km) <sup>58</sup>. Gracias a la presencia en Bruselas de la Corte y de los órganos de gobierno, las relaciones entre la ciudad y el campo se intensificaron todavía más, sobre todo a partir de 1455, cuando Felipe el Bueno, Duque de Borgoña, habitaba de manera casi continua su Palacio del Coudenberg. La elite política del país, obligada a permanecer mucho tiempo en Bruselas, trataba de adquirir bienes en la región. Compraba y ampliaba viviendas señoriales secundarias en las afueras, para utilizarlas como casas de recreo, complemento necesario a la residencia en la ciudad <sup>59</sup>. Una de las zonas residenciales así favorecidas, muy atractiva debido a la presencia de un gran número de estanques, era Saint-Josse ten Noode, que limitaba con Schaerbeek hacia el norte y con Etterbeek hacia el sur, accesible desde la ciudad por la puerta de Lovaina <sup>60</sup>. Cerca del "Gran vivero del molino", Felipe el Bueno había mandado construir, en 1464-1465, una casa de recreo con un viñedo, donde recibía, se distraía, cenaba y se bañaba. Después de haber pertenecido a Englebert de Nassau (en 1515), pasó a ser propiedad, a finales del siglo XVI, de Charles, Duque de Croÿ. Éste la unió a su propiedad de La Fontaine, sita al otro lado de la calzada de Lovaina, y construyó en ella una nueva casa de recreo, con magníficos jardines y fuentes <sup>61</sup>. Al otro lado del Gran vivero se encontraba otra propiedad, también llamada La Fontaine, que pertenecía al Cardenal Antoine Perrenot de Granvelle desde 1560. Incluso después de su destierro, sobrevenido el 13 de marzo de 1564, Granvelle continuó arreglando los jardines, de lo que dan testimonio sus cartas <sup>62</sup>. Por el lado oeste había una tercera casa de recreo llamada "de Toulouse", por su propietario Jan Marnix, hermano de Philippe de Saint-Aldegonde y Señor de Toulouse <sup>63</sup>. Cerca de los viveros, el poeta y retórico Jan Baptiste Houwaert, miembro de la "Chambre des Comptes" de Brabante, poseía igualmente una casa de veraneo (*somerhuys*) en 1574, a la que cantó en términos idílicos <sup>64</sup>. Estos ejemplos pueden servir para ilustrar la estrecha simbiosis entre la ciudad, su extrarradio y la Corte, tan característica de Bruselas hasta el siglo XIX.

## Notas

- <sup>1</sup> Este artículo se basa, en gran parte, en K. De Jonge, "La Cour dans la Ville" en *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Catálogo de la exposición, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 2000, pp. 162-171; y en "Residenzen. C.7. Brüssel", en W. Paravicini, ed., *Fürstliche Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich. Ein dynamisch-topographisches Handbuch* (Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Residenzenforschung, 15), Ostfildern, 2003, tomo I, pp. 90-94.
- <sup>2</sup> P. Saintenoy, "La gouvernance générale de l'Archiduchesse Marie-Elisabeth d'Autriche et l'incendie du Palais de Charles-Quint à Bruxelles en 1731", *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, XXX, 1921, pp. 24-29; Idem, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles. I. Leur rôle dans la construction du Château Ducal de Brabant sur le Coudenberg de 1120 à 1400 et dans la formation du Parc de Bruxelles. II. Le Palais des Ducs de Bourgogne sur le Coudenberg à Bruxelles du règne d'Antoine de Bourgogne à celui de Charles-Quint. III. Le Palais Royal du Coudenberg du règne s'Albert et Isabelle à celui d'Albert I, Roi des Belges* (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, collection in-4°, II, 3; V, 1; VI, 2) Bruselas, 1932, 1934, 1935, tomo III, pp. 138-397.
- <sup>3</sup> G. Des Marez, *La place royale à Bruxelles. Genèse de l'oeuvre, sa conception et ses auteurs* (Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, collection in-4°, 2<sup>e</sup> série, I, 3), Bruselas, 1923; B. D'Hainaut-Svény, "L'édification d'une allégorie politique néo-classique", en A. Smolar-Meynard y A. Vanrie, ed., *Le quartier royal*, Waterloo, 1998, pp. 154-187, con bibliografía más antigua.
- <sup>4</sup> P. Avonds, "Lovene, die beste stat van Brabant. Stedelijk zelfbewustzijn in de late middeleeuwen", en *De Brabantse stad/La ville en Brabant*, 7<sup>e</sup> coloquio, *Bijdragen tot de Geschiedenis*, LXVIII, 1985, 1-4, pp. 5-23; A. Smolar-Meynard, "Bruxelles. L'élaboration de son image de capitale en politique et en droit au moyen âge", en *De Brabantse stad/La ville en Brabant*, 7<sup>e</sup> coloquio, *Bijdragen tot de Geschiedenis*, LXVIII, 1985, 1-4, pp. 25-46; A. Uyttebrouck, "Les résidences des ducs de Brabant, 1355-1430", en W. Paravicini, H. Pätze, ed., *Fürstliche Residenzen im spätmittelalterlichen Europa* (Vorträge und Forschungen. Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, XXXVI), Sigmaringen, 1991, pp. 194-195; W. Paravicini, "Die Residenzen der Herzöge von Burgund, 1363-1477", en W. Paravicini, H. Pätze, 1991, p. 237, *op. cit.* A. Smolar-Meynard y A. Vanrie, ed., *Le palais de Bruxelles. Huit siècles d'art et d'histoire*, Bruselas, 1991, pp. 18-20.
- <sup>5</sup> A. Smolar-Meynard, "L'installation de la cour de Philippe le Bon et des institutions de gouvernement à Bruxelles: une capitale en devenir", en *Rogier van der Weyden/Rogier de la Pasture, peintre officiel de la Ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*, Catálogo de la exposición, Musée communal de Bruxelles, Maison du roi, Bruselas, 1979, pp. 15-23.
- <sup>6</sup> R. Van Uytven, "Bruxelles en Brabant. L'essor d'une capitale", en *Le peintre et l'arpenteur. Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Catálogo de la exposición, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 2000, p. 131.
- <sup>7</sup> A. Van Elslander, "Les chambres de rhétorique et les fêtes du règne de Charles Quint", en J. Jacquot, ed., *Les fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, IIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance, Paris, 1960, pp. 281-285; H. Soly, "Openbare feesten in Brabantse en Vlaamse steden 16de-18de eeuw", en *L'initiative publique des communes en Belgique. Fondements historiques (Ancien Régime)/ Het openbaar initiatief van de gemeenten in België. Historische grondslagen (Ancien Régime)* 11<sup>e</sup>. colloque international/11 de international colloquium, Bruselas, 1984 (1), pp. 605-631; idem, "Plechtige intochten in de steden van de Zuidelijke Nederlanden tijdens de overgang van Middeleeuwen naar Nieuwe Tijd. Communicatie, propaganda, spektakel", *Tijdschrift voor Geschiedenis*, XCVII, 1984 (2), pp. 341-361; J.M. Depluvrez, "Fêtes, cortèges et réjouissances aux Pays-Bas méridionaux. Cérémonial de cour et traditions urbaines", en *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*, Catálogo de la exposición, Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1985, I, pp. 181-192; M. Soenen, "Fêtes et cérémonies publiques à Bruxelles aux Temps Modernes", en: *De Brabantse stad/La ville en Brabant*, 7<sup>e</sup> coloquio, *Bijdragen tot de Geschiedenis*, LXVIII, 1985, 1-4, pp. 47-102; idem, "Fêtes, cortèges et cérémonies publiques à Bruxelles à la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle", en A. Smolar-Meynard, ed., *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695. Desastre et relèvement*, *Bulletin du Crédit Communal*, LI, 1997, 199, pp. 95-105.
- <sup>8</sup> H. Soly, 1984 (1) [*op.cit.* n.7]; idem, 1984 (2).
- <sup>9</sup> V. Baesten, "L'Ommegang de Bruxelles en 1615, d'après les tableaux de Denis van Alsloot", *Précis historiques. Mélanges religieux, littéraires et scientifiques*, XXXVIII, 1889, pp. 5-19, 49-70, 193-218, 337-361, 437-456, 533-553, XXXIX, 1890, pp. 153-176.
- <sup>10</sup> A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, *Histoire de la ville de Bruxelles*, Bruselas, 1975, tomo I, p. 324; D. F. Lach, *Asia in the Making of Europe. II. A Century of Wonder. I. The Visual Arts*, Chicago-Londres, 1970, pp. 150 y ss.
- <sup>11</sup> M. Thofner, "The Court in the City, The City in the Court. Denis van Alsloot's Depictions of the 1615 Brussels 'Ommegang'", en R. Falkenburg, y otros, ed., *Hof-Staats en Court, State and City Ceremonies, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook for History of Art*, XLIX, 1998, pp. 185-207, con bibliografía más antigua.
- <sup>12</sup> Véase en general *Le peintre et l'arpenteur*, 2000 [*op. cit.* n. 1].
- <sup>13</sup> G. Des Marez, *L'origine et le développement de la ville de Bruxelles. Le quartier Isabelle et Terarken*, Paris-Bruselas, 1927, pp. 8-30; P. Saintenoy, 1932, 1934, 1935, tomo I, p. 19 y ss. [*op. cit.* n. 2]; A. Smolar-Meynard y A. Vanrie, ed., 1991, pp. 15-18 [*op. cit.* n. 4].
- <sup>14</sup> A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, 4, tomo III, pp. 382-388 [*op. cit.* n. 10]; A. Smolar-Meynard, "L'évolution du paysage urbain", en A. Smolar-Meynard, J. Stengers, ed., *La Région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* (Collection Histoire, série in-4°, Crédit Communal de Belgique, 16), Bruselas, 1989, pp. 69-70; A. Smolar-Meynard y A. Vanrie, 1991, pp. 20, 33-40 [*op. cit.* n. 4].
- <sup>15</sup> A.-L. Galesloot, *Recherches historiques sur la maison de chasse des ducs de Brabant et de l'ancienne cour de Bruxelles*, Bruselas-Leipzig, 1854; S. Pierron, *Histoire illustrée de la forêt de Soignes*, Bruselas, 1935-1938, *Les Prieurés en forêt de soignes. Val-Duchesse, Groenendal, Rouge-Cloître, Sept-Fontaines et Ter Cluysen* (Archives Générales du Royaume et Archives de l'Etat dans les provinces, 84), Bruselas, 1987; A. Smolar-Meynard, "La gestión de Soignes. 1. Soignes: Domaine forestier et réserve de chasse des souverains", en *La forêt de Soignes. Art et histoire des origines au XVIIIème siècle*. Catálogo de la Exposición, Royale Belge, Watermael-Boitsfort: Château de Trois-Fontaines, Auderghem, 1987, pp. 87-94.
- <sup>16</sup> K. De Jonge, "Sites et monuments", en Arnout Balis y otros, *Les Chasses de Maximilien*, Paris, 1993, pp. 80-101; véase en general *Le peintre et l'arpenteur*, 2000 [*op. cit.* n. 1].
- <sup>17</sup> P. Saintenoy, 1932, 1934, 1935, tomo I, pp. 40-47; A. Vanrie, "La Place des Bailles hacia la Porte de Namur", en A. Smolar-Meynard y A. Vanrie, ed., 1998, pp. 42-61 [*op. cit.* n. 3].
- <sup>18</sup> A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, tomo I, p. 38 [*op. cit.* n. 10]; L. Duerloo, "Archiducal Piety and Habsburg Power", en W. Thomas y L. Duerloo, ed., *Albert & Isabella, 1598-1621. Essays*, Bruselas-Turnhout, 1998, p. 268.
- <sup>19</sup> T. Meganck, *De kerkelijke architectuur van Wensel Cobergher (1557/1634) in het licht van zijn verblijf te Rome* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, LX, 64), Bruselas, 1998, pp. 32-51.
- <sup>20</sup> A. De Vos, "Jacques Francquart (1583-1651), Architect to the Court, and the Rue Isabelle in Brussels", en K. De Jonge, coord., "Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes: the Court and its Architects", en W. Thomas y L. Duerloo, ed., *Albert & Isabella, 1598-1621, Essays*, Bruselas-Turnhout, 1998, pp. 210-213.
- <sup>21</sup> S. Schrader, "Greater than Ever He Was. Ritual and Power in Charles V's 1558 Funeral Procession", en R. Falkenburg, y otros, ed., *Hof- staats -en stadsceremonies/Court, State and City Ceremonies, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek/Netherlands Yearbook for History of Art*, XLIX, 1998, pp. 68-93.
- <sup>22</sup> G. Des Marez, 1927, pp. 102-103 [*op. cit.* n. 13]; L. Danckaert, *Bruxelles. Cinq siècles de cartographie*, Knokke-Tielt, 1989, p. 14.
- <sup>23</sup> J. H. Plantenga, *L'architecture religieuse dans l'ancien duché de Brabant depuis le règne des archiducs jusqu'au gouvernement autrichien (1598-1713)*, La Haya, 1926, pp. 54-55; A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, tomo III, pp. 288-239 [*op. cit.* n. 10]; J. Helbig, Y. Vandembenden, *Les vitraux de la première moitié du XVIe siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique III), Ledeborg, 1974, pp. 13-169; *Sainte-Gudule, histoire d'une cathédrale*, Catálogo de la exposición, Archives générales du Royaume, Bruselas, 1988-1989, pp. 44-45; B. Van Den Boogert, "Habsburgs imperialisme en de verspreiding van renaissance-vormen in de Nederlanden: de veusters van Michel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel", *Oud Holland*, CVI, 1992, pp. 57-79.
- <sup>24</sup> Iconografía en A. Smolar-Meynard y A. Vanrie, 1991 [*op. cit.* n.4].
- <sup>25</sup> K. De Jonge, "Het paleis op de Coudenberg te Brussel in de vijftiende eeuw. De verdwenen hertogelijke residenties in de Zuidelijke Nederlanden in een

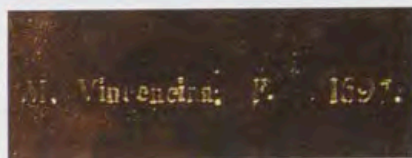
- nieuw licht geplaatst", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art/Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LX, 1991, pp. 5-38.
- 26 P. P. Bonenfant, "Les restes tangibles de l'Aula Magna de Philippe le Bon", en A. Smolar-Meynart y A. Vanrie, ed., 1998, pp. 97-113 [op. cit. n. 3].
- 27 W. Paravicini, "Die Residenzen der Herzöge von Burgund, 1363-1477", 1991, pp. 239-242 [op. cit. n. 4].
- 28 R. Meischke y F. Van Tyghem, "Huizen en hoven, gebouwd onder leiding van Anthonis I en Rombout II", en H. Janse, ed., *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, La Haya, 1987, pp. 148-150.
- 29 P. Saintenoy, 1932, 1934, 1935, tomo II, p. 235-267 [op. cit. n. 2]; R. Meischke y F. Van Tyghem, 1987, pp. 150-153 [op. cit. n. 28]; M. Celis, "Les sous-sols de la chapelle de Charles-Quint", en A. Smolar-Meynart y A. Vanrie, ed., 1998, pp. 115-131 [op. cit. n. 3].
- 30 K. De Jonge, "Le palais de Charles Quint à Bruxelles. Ses dispositions intérieures aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles et le cérémonial de Bourgogne", en J. Guillaume, ed., *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance* (De Architectura), Paris, 1994, pp. 111-114.
- 31 E. D'Hont, *Extraits des comptes du domaine de Bruxelles des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles concernant les artistes de la Cour* (Miscellanea Archivistica. Studia. Archives générales du Royaume et archives de l'Etat dans les Provinces, 4) Bruselas, 1989, pp. 66-68.
- 32 P. Saintenoy, 1932, 1934, 1935, tomo I, pp. 65 y ss. [op. cit. n. 2]; A. Smolar-Meynart y A. Vanrie, 1991, pp. 109-121 [op. cit. n. 4]; K. De Jonge, "L'environnement des châteaux dans les anciens Pays-Bas méridionaux au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle", en J. Guillaume, ed., *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la villa aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (De Architectura), Paris, 1999, pp. 189-194.
- 33 K. De Jonge, "Hof van Brabant als symbool van de Spaanse hofhouding in de Lage Landen", *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, XCVIII, 1999, 5-6, pp. 183-198.
- 34 P. Lombaerde, "Pietro Sardi, Georg Müller, Salomon de Caus und die Wasserkünste des Coudenberg-Gartens in Brüssel", *Die Gartenkunst*, III, 1991, 2, pp. 159-173; K. De Jonge, "Ein Netz von Grotten und Springbrunnen- Die Warande zu Brüssel um 1600", en U. Härting, ed., *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*, München, 2000, pp. 89-105.
- 35 B. Adorni, *L'architettura farnesiana a Piacenza, 1545-1600*, Parma, 1982, pp. 256-257.
- 36 F. Anzelewski, "À propos de la topographie du parc de Bruxelles et du quai de l'Escaut à Anvers de Dürer", *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, VI, 1957, 2, pp. 87-107.
- 37 A. Smolar-Meynart y A. Vanrie, 1991, pp. 121-145 [op. cit. n. 4].
- 38 K. De Jonge, 1991, pp. 9-16 [op. cit. n. 25].
- 39 W. Paravicini, "Soziale Schichtung und soziale Mobilität am Hofe der Herzöge von Burgund", *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, V, 1977, pp. 127-182; H. Kruse, "Die Hofordnungen Herzog Philipps des Guten von Burgund", en H. Kruse, W. Paravicini, ed., *Höfe und Hofordnungen 1200-1600*, 5. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Sigmaringen, 1999, pp. 141-145; K. De Jonge, 1999, pp. 186-188 [op. cit. n. 33]; R. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los reyes católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993, pp. 547-653.
- 40 G. Des Marez, 1927, pp. 40-42 [op. cit. n. 13]; A. Henne, A. Wauters, ed. Martens, 1975, tomo III, pp. 363-364 [op. cit. n. 10].
- 41 P. de Win, "De adel in het hertogdom Brabant van vijftiende eeuw. Een terreinverkenning", *Tijdschrift voor geschiedenis*, XCIII, 1980, pp. 391-409; W. Paravicini, "Expansion et intégration. La noblesse des Pays-Bas à la cour de Philippe le Bon", *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, XCV, 1980, pp. 298-314; H. Cools (1), "Équilibres ou déséquilibres régionaux au sein de l'aristocratie des Pays-Bas (1477-1530)", en J.M. Cauchies, ed., *Les élites nobiliaires dans les Pays-Bas au seuil des temps modernes. Mobilité sociale et service du pouvoir* (Centre de recherches en histoire du droit et des institutions. Cahier n° 16), Bruselas, 2001, pp. 63-82; H. Cools (2), *Mannen met macht. Edellieden en de Moderne Staat in de Bourgondisch-Habsburgse landen (1475-1530)*, Zutphen, 2001.
- 42 A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, tomo III, pp. 436-438 [op. cit. n. 10]; A. Smolar-Meynart, 1989, pp. 69-72 [op. cit. n. 14].
- 43 G. Des Marez, 1927, pp. 58 y 78 [op. cit. n. 13].
- 44 T. Coomans de Brachène, C. D'Ursel, "L'ancien hôtel d'Ursel à Bruxelles", *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 1995, 105, pp. 2-19.
- 45 Ch. De Maegd, "Een zeventiende-eeuws huis met tuinen op de Wollendries te Brussel", *M&L. Monumenten en Landschappen*, XVI, 1997, 1, pp. 8-48.
- 46 L. Danckaert, 1989, pp. 35, 38-39 [op. cit. n. 22].
- 47 H. Cools (2), 2001, pp. 243-245 [op. cit. n. 41]; D. Van Eenooog y M. Celis, "Het Hof van Hoogstraten", de Brusselse verblijfplaats van Antoine de Lalaing", *M&L. Monumenten en Landschappen*, VII, 1998, 4, pp. 36-63; M. Celis, "L'hôtel d'Antoine de Lalaing, comte d'Hoogstraten", en A. Smolar-Meynart y A. Vanrie, ed., 1998, pp. 81-95 [op. cit. n. 3].
- 48 H. Cools (2), 2001, pp. 191-201 [op. cit. n. 41]; J.-M. Duvosquel, "Le côté occidental de la place des Bailles" en A. Smolar-Meynart y A. Vanrie, ed., 1998, pp. 64-75 [op. cit. n. 3].
- 49 J.-M. Duvosquel, 1998, pp. 75-76 [op. cit. n. 48].
- 50 K. De Jonge, "Le palais Granvelle à Bruxelles. Le premier exemple de la Renaissance romaine dans les anciens Pays-Bas?", en K. De Jonge, G. Janssens, ed., *Les Granvelle et les anciens Pays-Bas* (Symbolae Litterarum Lovaniensis, B, 17), Lovaina, 2000, pp. 341-387.
- 51 A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, tomo III, pp. 418-420 [op. cit. n. 10].
- 52 Según el relato de viaje (*Itinerario*) de Antonio de Beatis, Secretario del Cardenal Louis Aragon (1517) y según el diario de Alberto Durero (1520). A. Chastel, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Roma-Barí, 1987, pp. 41-42.
- 53 E. Laloire, *Histoire des deux hôtels d'Egmont et du Palais d'Arenberg (1383-1910)*, Bruselas, 1952; W. D'Hoore, *Het Egmont-Arenbergpaleis te Brussel*, Tiel, 1991; L. Vandenheede, "Architecture de la Haute Renaissance romaine. L'aile orientale du Palais d'Egmont", *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, XXIX, 1996, pp. 55-64.
- 54 A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, tomo IV, p. 8 [op. cit. n. 10]; *De Brusselse Hofwijk. Archiefbewaarplassen in een uniek kader*, Catálogo de la exposición, Archives générales du Royaume, Bruselas, 1996, pp. 62-63.
- 55 A. Henne, A. Wauters, ed. M. Martens, 1975, tomo IV, pp. 16-17 [op. cit. n. 10]; M. Dallmeier, "Die Thurn und Taxis in den spanisch österreichischen Niederlanden (Belgien). Herkunft-Aufstieg-Repräsentation und Besetzungen", en L. Janssens, M. Meurrens, ed. *De post van Thurn und Taxis, 1489-1794* [La poste des Tour et Tassis, 1489-1794] (Dossiers. Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën. Educatieve Dienst. 3de reeks, 1), Bruselas, 1992, pp. 57-60; *De Brusselse Hofwijk*, 1996, pp. 36-38 [op. cit. n. 54].
- 56 *De Brusselse Hofwijk*, 1996, p. 38 [op. cit. n. 54]; K. De Jonge, "Une oeuvre disparue de la Renaissance flamande dans un album de du Cerceau. Le portail d'entrée de l'hôtel de Maximilien Transsylvanus à Bruxelles", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art/Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LXVI, 1997, pp. 75-105.
- 57 K. De Jonge, "Rencontres portugaises. L'art de la fête au Portugal et aux Pays-Bas méridionaux au XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle", en *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)*, Catálogo de la exposición, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 1991, pp. 84-101.
- 58 P. Godding, "La ville et ses alentours: rapports juridiques", en A. Smolar-Meynart, J. Stengers, ed., *La région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* (Collection Histoire, série in-4<sup>e</sup>. Crédit Communal de Belgique, 16), Bruselas, 1989, pp. 110-117.
- 59 M. De Waha, "La vie rurale", en A. Smolar-Meynart, J. Stengers, ed., *La Région de Bruxelles. Des villages d'autrefois à la ville d'aujourd'hui* (Collection Histoire, série in-4<sup>e</sup>. Crédit Communal de Belgique, 16), Bruselas, 1989, pp. 80-109.
- 60 A. Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles ou Description historique des localités qui formaient autrefois l'ammunie de cette ville*, Bruselas, 1855, tomo III, pp. 5 y ss.
- 61 Ch. De Maegd, "En ung sien jardin de plaisance au faubourgs de ceste ville. La maison de plaisance de Charles de Croÿ à Saint-Josse-ten-Noode vers 1600", *Bulletin de Dexia Banque*, LV, 2001, 218, pp. 45-68.
- 62 K. De Jonge, "Les jardins du cardinal Granvelle à Bruxelles et Saint-ten-Noode", *Bulletin de Dexia Banque*, LV, 2001, 218, pp. 69-78.
- 63 A. Wauters, 1855, tomo III, p. 24 [op. cit. n. 60].
- 64 *Ibidem*, pp. 33-35.

# Notas y Documentos



Peirano Genovese, Naturaleza muerta con flores y busto, Inv. nº 10007053, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

Peirano Genovese, Detalle de la firma, Inv. nº 10007053.



## Cuatro nuevas pinturas de flores de Peirano Genovese en la Colección del Patrimonio Nacional

Por Carmen García-Frias Checa

Los trabajos de restauración de cuatro pinturas de *naturalezas muertas de flores* de la Colección del Patrimonio Nacional (O/L, 190 x 226 cm. 10007053, 10007054, 10025644 y 10025645) <sup>1</sup>, no sólo les han devuelto su frescura y viveza de color, sino que además han permitido desvelar a su verdadero autor, frente a la atribución tradicional a Margherita Caffi, al haber aparecido en una de ellas, concretamente en la 10007053, y tras un oscuro repinte sobre una piedra de la parte inferior, su firma original -"Peirano Genovese. F."-. Se trata de un pintor casi desconocido, probablemente de origen genovés, pero activo fuera de su ciudad, del cual no se saben hasta el momento datos sobre su vida, ni de su obra, tan sólo la existencia de un grupo de cuadros registrados bajo este nombre. Su descubrimiento supone poder acrecentar el reducido catálogo de su producción, compuesto en la actualidad por sólo seis

composiciones florales, las cuales han conseguido ser identificadas, bien gracias a la base de su frecuente modo de firmar en cuatro de ellas, o a la peculiaridad de su estilo puesto en relación con las obras seguras del artista, en las otras dos <sup>2</sup>.

Al hallazgo de la firma original del autor se une el hecho de que aparezca por primera vez en una obra de Peirano, y junto a su firma, el año de ejecución, 1695, lo que nos permite establecer una más exacta lectura crítica de su producción, y confirmar las hipótesis dadas por los dos grandes especialistas que han estudiado más a fondo al pintor, Mina Gregori y Anna Orlando, quienes ya venían situando estilísticamente al artista en el último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII. Gregori fue la primera en dar a conocer en 1965 una obra firmada del artista con el acostumbrado "Peirano Genovese F.", situándola en el último tercio del siglo XVII y que hoy se encuentra en colección privada genovesa <sup>3</sup>. Esta datación cronológica coincidiría con la establecida para la *naturaleza muerta con flores* de la colección Rizzoli

de Milán <sup>4</sup>, así como para la firmada de colección privada madrileña <sup>5</sup>, e incluso para la que apareció en el mercado anticuario romano con atribución a Andrea Belvedere, que muestra todas las características singulares de Peirano <sup>6</sup>. En cambio, para la pareja de cuadros del Museo del Hermitage de San Petersburgo, que aparecía atribuida en un principio a Jean-Baptiste Monnoyer hasta que una restauración desveló también la firma de "Peirano Genovese F." <sup>7</sup>, se retrasa un tanto la fecha a principios del siglo XVIII, al presentar una refinada paleta de tonos más delicados y tenues a base de rosas y azules, que señalan el nuevo gusto rococó, muy afín a la pintura de su compatriota Domenico Guidobono (1668-1746), y a determinadas obras tardías del gran pintor de flores napolitano Andrea Belvedere (1652-1732), como la del Museo Stibbert de Florencia.

El nombre de Peirano no aparece hasta el momento en las fuentes documentales genovesas, ni tampoco en ninguna de las italianas, pero sus obras testimonian una personalidad relevante en la pintura de flores de la Italia Septentrional de finales

# Notas y Documentos

del Seicento y principios del Settecento. El autocalificarse "genovese" lleva a pensar que su actividad artística se desarrolló fuera de su patria, de donde se marcharía bastante joven para hacer mejor fortuna, y ésta sería la razón por la que un biógrafo tan metódico como Ratti, lo olvidara en su trabajo de recopilación de las *Vite* de Soprani<sup>8</sup>. Pero un análisis exhaustivo de sus pinturas nos va a permitir establecer una serie de hipótesis sobre su formación y actividad artística.

Las composiciones florales de Peirano presentan una misma libertad de disposición de formas y colores, que definen el estilo decorativo de nuestro pintor. Los grupos de flores aparecen holgados y naturales, de una manera casi sensual, en un lánguido abandono, mayor que el de otros artistas contemporáneos. La sensación de frescura y plenitud de sus arreglos florales en ramos, cascadas o festones, viene dada por la representación más espontánea y menos detallada de las flores que ocupan los planos más lejanos al espectador y en tonos más oscuros que las del primer término. Numerosas flores trepadoras irrumpen de forma muy sugerente en el espacio que rodea los floreros y escapan de cualquier simetría. Las gotas de rocío suspendidas con gran ligereza sobre algunas flores, hojas y suelo, logran un efecto de mágica transparencia, recurso bastante utilizado por los pintores de flores italianos. Sus obras de una limitada gama cromática, donde predominan los rojos brillantes de origen rubeniano-vandyckiano<sup>9</sup>, y el modo de elaborar la capa de preparación de sus cuadros a base de un color pardo-rojizo, confirmado también en estos cuatro cuadros del Patrimonio Nacional tras su restauración, demuestran su formación inicial en el ambiente artístico de Génova entre los años setenta y ochenta del siglo XVII<sup>10</sup>.

Sus flores están realizadas con una pincelada muy suelta y empastada de forma muy espontánea, utilizando siempre las mismas transiciones de tonalidades para sus flores. Esta libertad de ejecución obliga al artista a sacrificar el valor des-



Peirano Genovese, Naturaleza muerta con flores y putto, Inv. nº 10025644, Reales Alcázares, Sevilla, Patrimonio Nacional.

criptivo de sus flores; se pueden distinguir sólo de forma precisa los claveles rojos de rizados bordes y los tulipanes jaspeados en blanco y rojo, mientras que el resto sólo parece intuirse dentro de una generalidad floral: las más jugosas y de pétalos más regulares parecen peonías; las blancas, de pequeño tamaño y en elevados tallos, alhelies dobles o mirto, y las más diminutas, jazmines; las más simples, anémonas; y las de tallos espinosos, rosas. Esta técnica tan pictoricista encuentra parangón con las composiciones de algunos pintores italianos de flores de su generación, como con las de Margherita Caffi (1650/1651-1710). La evidente relación compositiva, estilística y técnica, de estas monumentales composiciones florales de Peirano con las de la fase más avanzada de la actividad de Margherita Caffi, como son los magníficos ejemplares de la Real Academia de San Fernando o los de la Fundación Santamarca de Madrid, aunque los fondos de composición de Peirano resulten siempre de una tonalidad bastante más luminosa que los tremendamente oscuros de la pintora, puede justificar el error

de atribución de estas pinturas de flores del Patrimonio Nacional a Caffi, desde que entraron en las Colecciones Reales españolas en 1848, cuando fueron adquiridos por Isabel II de la colección del Marqués de Salamanca<sup>11</sup>. A ello también ha contribuido, sin lugar a dudas, la presencia de una firma falsa, posterior a la pintura, con el nombre de la artista y la fecha de ejecución en las cuatro composiciones florales: la 10007054 y la 10025645 presentan, en letras negras, la inscripción casi ilegible "MARGT./T.F. 1787" y "MARGt./T. F. 1780", retrasando en un siglo su actividad, mientras que la 10007053 y la 10025644, en llamativas letras mayúsculas blancas, la leyenda "M. VINCENCINA. F. 1697"<sup>12</sup>. Posiblemente fueron debidas a la mano intrépida de un conocedor de la popularidad de las pinturas de Margherita Caffi, entre los coleccionistas españoles desde finales del siglo XVII<sup>13</sup>.

La presencia constante de restos arqueológicos y elementos decorativos de la antigüedad clásica, como vasos de todo tipo, hermas, bustos, etc., de cierto

# Notas y Documentos



Peirano Genovese, Naturaleza muerta con flores y escultura, Inv. nº 10025645, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

recuerdo del manierismo internacional, en esos fantasiosos jardines que sirven de marco a todas las composiciones florales de Peirano, le confiere una gran sensación de espacio ambiental y atmosférico a sus obras, todavía más acrecentada en estos cuatro lienzos por su tamaño descomunal. En copas y fragmentos de arquitectura suelen aparecer relieves historiados con figuras del repertorio clásico relacionadas con el mundo voluptuoso de la naturaleza, como putti con cestos de fruta, diosas de la naturaleza (Flora, Pomona o Ceres), pequeños Bacos con racimos de uva, mascarones, sátiros con sus acostumbradas patas de cabra, algunos de ellos maliciosamente sonrientes, pero la mayoría de estas imágenes son vagas e indefinidas, sin poderse identificar claramente los temas. Este gusto por todo lo antiguo revela contactos con Roma, bien a través de una más que posible estancia en esta ciudad, o quizá simplemente por el conocimiento de las obras del genovés Giovanni

Benedetto Castiglione, llamado el Grechetto (1609-1644), a quien debe considerarse como el precedente inmediato en Génova de este tipo de montajes de naturalezas muertas realizados al aire libre, de clara evocación clasicista, tan vinculados al ambiente de Poussin o al del joven Dughet.

La manera de componer sus grandes flores introducidos en jarrones clásicos, como los que aparecen en el centro de la escena del 10025644, o a la derecha del 10007053, o caído sobre el suelo del 10025645, evidencia el conocimiento de las pinturas de flores del gran pintor napolitano del género pictórico, Andrea Belvedere, lo que ha supuesto un posible traslado del pintor al sur de la Península<sup>14</sup>. De él también debe tomar sus características flores de cardo, tan empleadas por Peirano y por algunos de los discípulos de Belvedere, como Nicola Casissa o Nicola Malinconico, con los que presenta algunas concomitancias.

La común procedencia española de dos de estas obras recogidas bajo el nombre de Peirano -la de la colección privada genovesa, que se encontraba en España en los años 60 del siglo XX, y la de colección madrileña- ha hecho considerar a algunos<sup>15</sup> la posible venida del artista a España, al igual que lo hicieron otros muchos compatriotas suyos, como Giuseppe Recco (aunque muere en Alicante durante el viaje), Andrea Belvedere o el famoso Luca Giordano. Pero asimismo es bien conocido el éxito de las naturalezas muertas napolitanas, entre los coleccionistas españoles de la segunda mitad del siglo XVII, y su constante envío desde Roma y Nápoles<sup>16</sup>. La proveniencia perfectamente documentada de estos cuatro cuadros de flores de la colección del Marqués de Salamanca vendría a corroborar la teoría de ese supuesto periplo español del artista, pero la trayectoria de estas pinturas sólo es bien conocida a partir del año de su venta a Isabel II en 1848, ignorándose todavía su anterior procedencia, que bien podría ser española o italiana<sup>17</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> El Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional abordó su restauración entre los años 1991-1992. En la actualidad, la serie se encuentra repartida entre el Palacio Real de Madrid -el 10007053 y 10025645-, y los Reales Alcázares de Sevilla -el 10007054 y 10025644-.

<sup>2</sup> A. Orlando, "Il barocco floreale di Peirano Genovese", en *Paragone*, 1997, XLVIII, N. 569, pp. 46-60, a quien se debe el trabajo de recopilación de su obra y el estudio más interesante sobre su hipotética formación y actividad; y también *ibidem*, "Le nature morte animate del Seicento genovese", en *Fausto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, Milán, 2000, p. 20.

<sup>3</sup> M. Gregori, "Nuove schede per la natura morta italiana", *Antichità Viva*, IV, 1, 1965, pp. 12 y 16-18. La pintura, de unos 72 x 86,5 cm, procedente de España, se encontraba en el anti-

# Notas y Documentos

cuario Gasparrini de Roma; reaparece en 1992 en una subasta de Sotheby's de Nueva York (lote 259), para pasar después a su actual ubicación en Génova. Y posteriormente también la mencionan L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1815*, Roma, 1984, p. 416; y N. Righi, *Peirano*, en *Pittura italiana antica. Artisti e opere del Seicento e del Settecento*, Milán, 1995, p. 218.

<sup>4</sup> *Ibidem*, 1965, p. 18, adjudicó por analogía estilística esta tela de 60 x 57 cm., de la antigua colección de Castro en Roma, a nuestro pintor, ya que aparecía atribuida a Antonio Guardi, en A. Morassi, "Guardi, Peintre de fleurs", *Connaissance des arts*, noviembre, 1962, pp. 65-66, fig. 1.

<sup>5</sup> Según Orlando, 1997, p. 48 [op. cit. n. 2], esta composición de flores de 89 x 72 cm., firmada con el habitual anagrama, aunque con el

"Peirano" ya semiborrado, se conoce exclusivamente gracias a una imagen fotográfica que Gregori recibió de un coleccionista madrileño.

<sup>6</sup> *Ibidem*, 1997, p. 49.

<sup>7</sup> N. 8456 y 8457, O/L, 127,5 x 106 cm. *Ermitage, Italienische Malerie 13. bis 18. Jahrhundert*, Leningrado, 1982, p. 294, N. 175-176; y también Salerno, 1984, p. 416, y Righi, 1995, p. 218 [op. cit. n. 3].

<sup>8</sup> Como bien indica Orlando, 1997, pp. 50-51 [op. cit. n. 2], el gran biógrafo de artistas genoveses, R. Soprani, en *Le vite de pittori, scultori et architetti genovesi*, no menciona seguramente a Peirano, porque debía ser demasiado joven a la fecha de su publicación, 1674; y tampoco C.G. Ratti, en *Le vite de pittori, scultori et architetti genovesi*, Génova, 1768 y 1769, al ser tan escrupuloso con el texto de su predecesor.

<sup>9</sup> La presencia de Rubens en Génova entre 1607-1608 y 1620 y de su discípulo Antón van Dyck, entre 1621-1627, fue determinante, para comprender el nacimiento de la naturaleza muerta de la Liguria. Para el tema, ver G. de Lugo, *Natura morta italiana*, Bérgamo, 1962, pp. 42-50 y 154-158; L. Salerno, 1984, pp. 198-199 [op. cit. n. 3]; y A. Orlando, *Il secolo d'oro della "natura morta animata" genovese*, Milán, 2001, pp. 298-301.

<sup>10</sup> A. Orlando, 1997, pp. 51 y 53 [op. cit. n. 2], apunta la posibilidad de que pudiera haberse formado en el taller de Bartolomeo Guidobono (1654-1709), el gran pintor de naturaleza muerta genovesa, junto al hermano de éste, Doménico, con el que tendrá relación en sus últimas obras.

<sup>11</sup> En el documento de tasación, en AGP, Serie Administrativa, Leg. 39, *Tasación de los cuadros pertenecientes al Excmo. Sr. D. José de Salamanca, de los cuales los pintores de cámara no tienen duda de su originalidad; firmada por los Sres. Vicente Lopez, Juan de Ribera, Francisco Cerdá y Manuel Brun*. 31 de enero de 1848, vienen atribuidos a "Vincencina" y su elevada valoración en 14.000 reales de vellón refleja su importante estimación.

<sup>12</sup> Curiosamente la palabra "vincencina" está correctamente escrita, y no como en otras obras originales de la artista que aparece como "vicentina", ya que este atributo se refería a los orígenes familiares de la artista, hija de Francesco Volò, pariente del misterioso pintor Vincenzo Volò, y no a su equivocado lugar de nacimiento en la ciudad de Vicenza, ya que los documentos certifican su origen milanés. Más datos sobre ella, en A. Morandotti, *La natura morta in Italia*, dir. por F. Zerì, Milán, 1989, T. I, pp. 254-255; y Salerno, 1984, pp. 312-313 [op. cit. n. 3].

<sup>13</sup> A.E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 343-347, estudia el tema del coleccionismo español.

<sup>14</sup> A. Orlando, 1997, p. 52 [op. cit. n. 2].

<sup>15</sup> *Ibidem*, 1997, p. 55, llega incluso a establecer afinidades estilísticas entre las composiciones florales de Juan de Arellano y nuestro pintor.

<sup>16</sup> A.E. Pérez Sánchez, "El apogeo del bodegón barroco", en *Pintura española de bodegones y flores de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, pp. 93-141.

<sup>17</sup> Según investigaciones de J. J. Zapata Vaquerizo, *Colección pictórica madrileña en la época isabelina. El Marqués de Salamanca*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, el citado Marqués realizó compras tanto a coleccionistas españoles -Condes de Altamira (antigua colección del Marqués de Leganés), Bernardo de Iriarte, Pedro Jiménez de Haro, Conde de Oñate, Andrés del Peral, como a italianos, entre otras, a las Casas Borghese y Colonna. Únicamente sabemos con seguridad que no proceden de la colección de la Duquesa de San Fernando, María Luisa de Borbón, hija y heredera de una gran parte de la Colección del Infante Don Luis, que fue comprada por el Marqués en 1845, y cuyo listado de obras se recoge íntegramente en A.H.P.M., Prot. 25239, fols. 169 a 181.



Peirano Genovese, Naturaleza muerta con flores y busto, The St. Hermitage Museum, St. Petersburg.

# Crónica Cultural



## Exposiciones

### *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*

En los Palacios Reales de Madrid y Aranjuez se ha celebrado la Exposición *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, que fue inaugurada por Sus Majestades los Reyes.

La Exposición, organizada por el Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, ha contado con Don Fernando Checa como comisario.

Han colaborado en este ambicioso proyecto el Museo Nacional del Prado; la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; la Biblioteca Nacional de Madrid; el Kunsthistorisches Museum de Viena; el Metropolitan Museum de Nueva York; varios museos romanos, entre los que destacan el Museo Nacional del Palazzo Venecia, la Galleria Corsini y el Museo Nacional de Palazzo Barberini; el Museo Civico de Bassano del Grappa; el Museo Nacional de Estocolmo; la Biblio-

teca Nacional y Châteaux de Versailles et de Trianon de Francia; además de coleccionistas privados.

La Exposición *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano* se ha centrado fundamentalmente en los temas histórico-artísticos vinculados con el mundo cortesano, con la intención de explicar de forma exhaustiva un momento tan peculiar como es el último barroco;



por otro lado, tanto el planteamiento general de la Exposición como algunas de sus peculiaridades han llenado un vacío en la historiografía histórica española, hasta el punto de que el conjunto de obras de Bernini se ha configurado casi como una verdadera exposición monográfica del maestro, y la posibilidad de exponer por primera vez juntos los tres bocetos de Carlo Maratti ha permitido inéditas reflexiones sobre el desarrollo creativo del pintor italiano, que podrán llevar hacia nuevas investigaciones.

Los artistas españoles activos en la Corte de Carlos II, entre ellos Claudio Coello y Carreño de Miranda, han sido propuestos como alternativa al modelo de las artes del sistema académico franco-romano. Una alternativa que, como en el célebre retrato del Rey con el hábito de Gran Maestre del Toisón de Oro, fundaba su propia naturaleza en la repetición de los motivos iconográficos y en una clara toma de posición a favor del color como instrumento príncipe de la pintura.

Durante los tres meses en que la Muestra ha permanecido abierta al público, ha recibido un total de 130.000 visitantes.

La Exposición se presentará en Le Scuderie del Quirinale, en Roma, a partir del 12 de febrero.

# Crónica Cultural

## Premios

### Entrega del XII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana

Su Majestad la Reina Doña Sofía entregó el XII Premio de Poesía Iberoamericana a Doña Sophia de Mello Breyner, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Sophia de Mello nació en Oporto en 1919. Estudió Filología Clásica en la Facultad de Letras de Lisboa. Es autora de varios libros de cuentos para niños, antologías, ensayos y obras de ficción, y ha ejercido como traductora. En 1944 editó *Poesía*. Más tarde, *O dia do mar*, *Coral*, *No tempo dividido*, *Mar novo*, *Musa*, *O búzio de Cós* o *Placa...*

El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana está organizado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca. Dotado con más de 42.000 euros, su objetivo es el reconocimiento a la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio común de Iberoamérica y España.

## Música

### XIX Ciclo de Música de Cámara

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, y con los Stradivarius de la Colección palatina, se celebró un concierto de música de Cámara en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

Lotus String Quartet, uno de los mejores cuartetos surgidos en Japón en los últimos años, interpretó *Gran Cuarteto*, de Niccolò Paganini; *Antiguas Danzas y Arias para Laúd (Suite nº III)*, de Ottorino Respighi; "Crisantemi" para cuarteto de cuerda, de Giacomo Puccini; y *Cuarteto de cuerda en Mi menor*, de Giuseppe Verdi.

### XVIII Ciclo de Música en Navidad

#### Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Casa de las Flores

El Coro y Orquesta Valdeluz, dirigidos por José Enrique Martín, ofrecieron un

concierto en la Casa de las Flores de La Granja de San Ildefonso. Interpretaron *A Belén a ver al Niño* y *Cazadores*, del Padre Antonio Soler; *Desvelado dueño mío*, de Tomás de Torrejón y Velasco; *Si el amor se quedare dormido*, de Juan de Araujo; y *Convidando está la noche*, de Juan G. de Céspedes, en la primera parte. En la segunda, el *Gloria*, RV 589, de Antonio Vivaldi.

#### Palacio Real de Aranjuez

El Trío Acalantide actuó en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez. Ángeles Tey, soprano, Vicente Parrilla, Flauta de pico, y Bernardo García Huidobro, Guitarra, interpretaron *Geistliche Lieder*, de J. S. Bach; *Sonata Opus 1 en La menor para flauta y bajo continuo*, de G.F. Haendel; *Tres Arias de las Geistliche Cantaten*, de Telemann; *Cantata "Coridon"*, de Pepusch; y *Cantata "Nell Dolce dell'Oblio"*, de Haendel.

En este mismo lugar, el Coro de la Escuela de Música Joaquín Rodrigo, *Real Capilla de Aranjuez*, con la Directora invitada Judyth Borrás Rodees, interpretó: *Ave Maris Stella*, de Esteban Salas; *Puer Natus*, de Demyen Dezsö; *La peregrinación*, de M. Ariel; *Christmas Lullaby*, de John Rutter; y *Joy to the world*, de Haendel, entre otras obras.

#### Palacio Real de El Pardo

El Coro Audite y la Camerata de Madrid ofrecieron un concierto en la Capilla del Palacio.

#### Palacio Real de Madrid

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, El Coro de la Generalitat Valenciana, dirigido por Francesc Perales, ofreció un concierto en la Capilla del Palacio Real de Madrid. Interpretaron una selecta muestra de villancicos populares, verdadero tesoro de nuestro patrimonio cultural: *En Belén tocan a fuego*, de E. Cervera; *Esta noche, caballeros*, de B. Lauret; *Chiquirritín*, de O. Martí; *San José al Niño Jesús*, de Pérez Moya; *¡Oi betlehem!*, de Guridi; y *Sant Joseph es fa vellet*, de Blanes, entre otros.



# Crónica Cultural

## Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

El Ciclo de *Música en Navidad* finalizó con un concierto de la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, en la Basílica de San Lorenzo.

## VIII Ciclo Los Siglos de Oro

Palacio Real de El Pardo. Capilla  
Dentro del VIII Ciclo *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid, se celebró un concierto en la Capilla del Palacio Real de El Pardo. En él actuaron la Escolanía del Real Monasterio de El Escorial, La Real Capilla Escorialense y Lyra Baroque Orchestra, que interpretaron *Villancicos de Navidad* de Antonio Soler.



## Nuevas adquisiciones

### Archivo "Kaulak" de la Familia Real Española

La Real Colección de Fotografía ha visto incrementados sus fondos con la incorporación del Archivo "Kaulak", dedicado a la Familia Real Española. Está formado por una selecta parte de sus registros fotográficos, ya que el resto fue adquirido en 1989 por la Biblioteca Nacional.

El conjunto de fotografías se compone de positivos de papel y negativos en plástico, así como un gran número de placas de cristal, pertenecientes al Estudio fotográfico "Kaulak", que fue creado en Madrid, en 1904, por Don Antonio Cánovas del Castillo (1822-1934).

Kaulak, amante de las artes, pintor y escritor, fue cofundador de la Sociedad Fotográfica madrileña, y uno de los grandes profesionales de la fotografía durante el reinado de Alfonso XIII, además de ser el fotógrafo preferido por la Casa Real para la retratística regia.



# Crónica Cultural



Tras su muerte en 1934, el Estudio pasó por diferentes fotógrafos, y volvió a la familia después de la guerra, bajo la dirección de su sobrino Juan María Ardizzone Cánovas del Castillo, que lo mantuvo en activo hasta el 31 de mayo de 1989, fecha en que se clausuró definitivamente.

En conjunto se encuentra en buen estado de conservación e incluye numerosos retratos, en álbumes y sueltos en carpetas, de la Familia Real, sobre todo de Alfonso XIII, la Reina Victoria Eugenia, los Infantes, la Infanta Isabel de Borbón, los Infantes de Baviera, los Condes de Barcelona e hijos, Reyes de Suecia y Portugal, así como algunos de la infancia de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I.

También forman parte del lote 61 negativos de cristal de 24 X 30 cm, que se acompañan, en su mayoría, de sus respectivos positivos en papel. Tiene un gran valor documental, ya que muestran los interiores del Palacio Real de Madrid, con la disposición ornamental de principios de siglo, la Cripta de la Almudena y el proceso de construcción de esta Catedral.

## Consola de época de Fernando VII

El Patrimonio Nacional ha adquirido recientemente una consola de época de

Fernando VII, que pasa a formar parte de la Colección de Muebles de este Organismo.

Tanto los materiales empleados, como su técnica constructiva y decorativa, relacionan esta obra con los trabajos de ebanistería de los artistas que trabajaron al servicio de la Real Casa. Se puede fechar hacia 1820. Tipológicamente la consola se inspira en los modelos a la antigua del Directorio y, sobre todo, del Imperio.

En el interior del faldón y en el travesaño de unión con la trasera figuran tres veces marcadas a fuego las iniciales CMF, entrelazadas y surmontadas por corona abierta de infante o corona ducal, marca de propiedad vinculada con la Real Casa o con algún miembro de la Familia Real.

En las Colecciones del Patrimonio Nacional se conservan diversos muebles con las mismas cifras: sillas y bancos en



# Crónica Cultural

los Palacios de El Escorial, Aranjuez y Moncloa, dos cómodas en el Real Sitio de El Pardo o una cama en Ríofrío, cuya cronología corresponde a la época de Fernando VII, incluso a la Regencia de María Cristina de Borbón.

## Busto de Alfonso XIII, obra de Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962)

Otra reciente adquisición llevada a cabo por el Patrimonio Nacional es el busto en bronce del Rey Alfonso XIII, efectuado en Roma en 1914 por el escultor Moisés de Huerta y Ayuso. Obra ejecutada con gran maestría, pone de manifiesto un aspecto característico de este escultor al realizar bustos a la manera clásica, ya que, en opinión del artista, daban más fuerza a la figura.

El retrato fue encargado por el Ministerio del Estado con destino a la Embajada de España en Roma y no está realizado del natural, ya que el Rey no posó para el escultor hasta 1917.



Moisés Huerta formó parte de la generación de artistas que con el siglo procedieron a una superación de los modos escultóricos del siglo XIX, y se cuenta también entre los primeros escultores que incorporaron a España las líneas estilísticas europeas predominantes en los primeros quince años del siglo.

## Bote de la Antigua Botica del Monasterio de El Escorial

El Patrimonio Nacional ha adquirido un bote de farmacia perteneciente a la antigua Botica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La compra de esta pieza permite incrementar así la Colección de uno de los botámenes cerámicos más importantes de España.

La pieza adquirida (Inv. nº 10199611) guarda un estrecho paralelismo decorativo con el bote (Inv. nº 10014539). Se trata de un recipiente de barro cilíndrico con paredes gruesas, estrangulado en el centro con el fin de poder asirse con facilidad, hecho a torno y carente de marca. Está decorado mediante la técnica del jaspeado o esponjado, que consiste en extender uniformemente por la superficie de la pieza los tonos azul y amarillo con una esponja o paño, de forma que se produzca un punteado irregular que resalte sobre el fondo blanco.

En el anverso del bote se abren sendas reservas para los escudos de armas: en la parte superior el blasón del Monasterio de El Escorial, la parrilla en azul sobre campo blanco, símbolo del santo, rematada por una corona amarilla; y en la parte inferior, el emblema de la Orden Jerónima, león rampante en gris sobre campo blanco flanqueado por las seis borlas eclesiásticas y el capelo en amarillo. El espacio existente entre ambos escudos está ocupado por una banda diagonal que muestra la inscripción del producto farmacéutico, en azul: R. Gentiana (*radix gentiana*), que es raíz de genciana, utilizado como febrífugo.

## Adquisición de dos tapices

Se han adquirido dos piezas muy significativas para el Patrimonio Nacional: una que formaba parte de la colgadura del Dormitorio de Carlos III, *La Fortaleza*, y otra, *El Árbol de Jesé*, correspondiente a la producción flamenca de finales del siglo XV, escasamente representada en la Colección Real, y que posee el yugo y las flechas, divisa adoptada por los Reyes Católicos tras la Concordia de Segovia de 1475.

La cortina de la colgadura del Dormitorio de Carlos III está compuesta por roleos con guirnaldas y animales en torno a un emblema oval con un roble, símbolo de la Fortaleza. Su fondo es de color venturina, y las cenefas de conchas, tanto como las medidas y el tipo de fibras metálicas empleadas en su trama, se correspondían con las características materiales y estilísticas del resto de los paños conservados en el Patrimonio Nacional.

La densidad del tejido de ocho hilos de urdimbre por centímetro, el singular empleo de hilos de plata sobredorada en su trama y, en general, el buen estado de conservación de la cortina, fueron determinantes para decidir su adquisición y completar así la tapicería encargada por Carlos III para vestir su dormitorio en el Palacio Nuevo de Madrid.

El tapiz bíblico *El Árbol de Jesé*, de seda y lana, es el fragmento superior de una composición mayor sobre la genealogía de Cristo. Su densidad es de sólo cinco o seis hilos de urdimbre por centímetro, y la trama presenta mayor abundancia de lana que de seda. La semejanza compositiva del paño con los custodiados en la Catedral de Reims y en la Colección Perkins de Asís, así como la presentación heráldica de la divisa de los Reyes Católicos, permiten considerar este fragmento como una obra de manufactura flamenca, realizada entre 1475 y 1503.

Begoña Mardones Gómez  
Julia López de la Torre

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XL Nº 158 4º TRIMESTRE DE 2003

## Capital and Court in Spanish Naples

By Giovanni Muto  
*University of Naples Federico II*

Of the *viceregal cities* of imperial Spain, Naples boasted particular characteristics of its own: it was the third largest European city by population and had been the capital of a kingdom conquered after a long war waged against the French. The crown's wish to secure control of the territory and a broad social consensus was in keeping with the desire of the elite to undertake a process of political and cultural self-promotion of the former capital. The aim, pursued by the representatives of the crown and the Neapolitan ruling classes alike, was to make up for the deprivation of the city's status of capital by shaping a vigorous image of its historical identity. For this purpose the organisation of viceregal court (the construction of a new royal palace, court correspondence, etiquette, the development of aristocratic social practices and iconographic schemes) revolved around emphasising the role of the city. The cultivation of descriptive literature capable of disseminating the image of Naples in society and in European culture was an essential feature of this strategy.

## The viceregal court of the Duke of Calabria in Valencia

By Josep Martí Ferrando  
*Biblioteca Valenciana*

Alfonso the Magnanimous made it possible for the first Royal Court to be established in Valencia: the markedly medieval, bourgeois and religious court governed by his wife, Maria of Castile. After the revolt of the *Germanías*, Germaine de Foix, the Catholic king's widow, returned to Valencia as vicereine and introduced unknown courtly practices and customs among the nobility. During her third marriage, to the Duke of Calabria, the viceregal court enjoyed a heyday. The emperor's visit in 1528 was a landmark in the splendour of this court of writers, musicians, artists and jesters eager to entertain a nobility thirsty for enjoyment. The death of Germaine, the duke's second marriage to Mencia de Mendoza and the defection of part of the nobility brought about a change in the viceregal court.

## The Royal Palace of Valencia through architectural images

By Mercedes Gómez-Ferrer and Joaquín Bérchez  
*Universidad de Valencia*

Through a series of images, drawings, views, engravings from various periods and documentary analyses, this article reconstructs the history of the Royal Palace of Valencia, which was demolished in 1810 and has been largely overlooked by historiography. It was located outside the city walls and from the conquest onwards was

used as a residence by the kings of Aragon when in Valencia. Its architecture was constantly renewed and the building and its gardens were extended, particularly in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries. In the modern period it continued to be used as a viceregal residence and underwent various alterations, which are examined through the accompanying literary and graphic documentation.

## "Na esperança de vossa real presença desejada".

### Art and an absent power in Philippine Lisbon, 1580-1640

By Nuno Senos  
*Doctoral student, Institute of Fine Arts (NYU)*

In 1580, Philip II of Spain ascended to the Portuguese throne, leading to the reshaping of the kingdom's power structure. Absent from the country, the Crown sought to be represented in the centre, Lisbon, by two buildings that embodied its dominion over the territory from a distance: the royal palace, Paço da Ribeira, and the monastery of Sao Vicente, a symbolic pantheon of the recently enthroned dynasty. For this purpose Philip enlisted the services of his favourite architect, Juan de Herrera, and personally supervised (as his successors did after him) the progress of the works. The country's authorities took the opportunity of the monarchs' arrival in the city (1581 and 1619) to construct an image of the country that would persuade the Catholic monarch to move his headquarters to Lisbon and to grant a prominent position to Portugal's overseas empire, which had then been incorporated into the Spanish Habsburgs' other dominions.

## The Brussels Court under the Dukes of Burgundy and the House of Austria (15<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries)

By Krista De Jonge  
*Catholic University of Louvain*

This article describes the close symbiosis between the town of Brussels, its immediate surroundings and the ducal and imperial court in the 15<sup>th</sup>, 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. At least since the mid-15<sup>th</sup> century, the palace on the Coudenberg, together with its enclosed hunting grounds (*Warande*), counted among the most popular residences of the Burgundian and Habsburg court. High officials also congregated "uptown", in close vicinity to the palace, thus polarizing urban space. "Court" space not only extended from the main collegiate church to the palace, but also from the palace to the Sablon square, and outside the town towards the Soignes forest with its ducal hunting lodges; it also included numerous suburban residences belonging to the court elite scattered within the Brussels *banlieue*. Brussels thus became, even before it hosted the main government bodies, the *de facto* capital of the Low Countries.