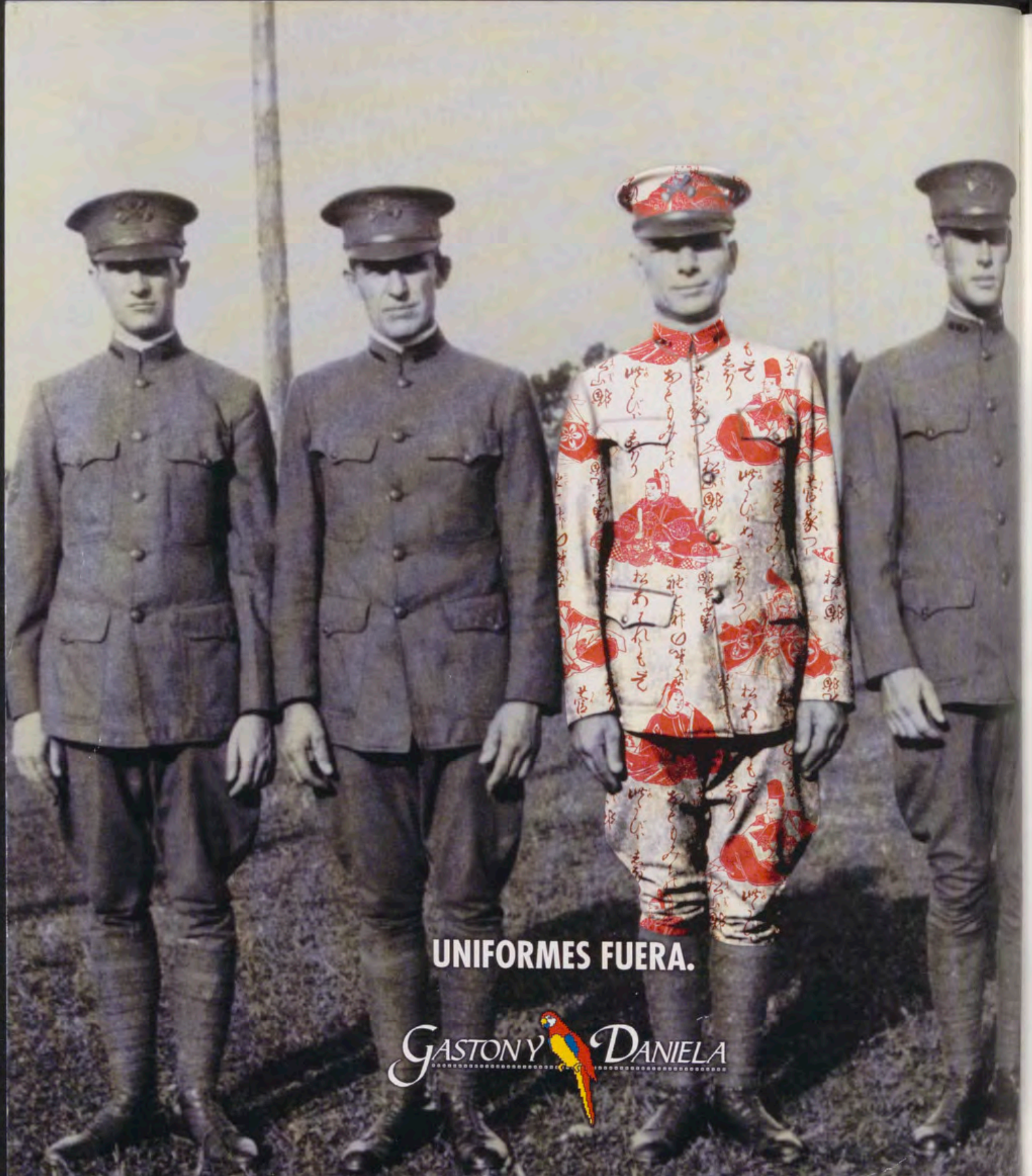


# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI N° 160 2º TRIMESTRE DE 2004 6€ (IVA INCLUIDO)



LABORABLES 10:00-13:30 / 16:00-18:30 DOMINGOS Y FESTIVOS 10:30-13:30 / 15:30-17:30  
VERANO (ABRIL-SEPTIEMBRE):  
LUNES CERRADO



UNIFORMES FUERA.

GASTON Y DANIELA  
DESDE 1876

Sobre gustos hay mucho escrito. Hasta 32.000 formas de decir quién eres. Las 32.000 referencias de Gastón y Daniela.  
Rompiendo esquemas desde hace 125 años.



GASTON Y DANIELA  
DESDE 1876  
Todo lo cambia una tela.

www.gastonydaniela.com



PATRIMONIO NACIONAL

4 2 1 6 7

# Reales Sitios

AÑO XLI N° 160

2° TRIMESTRE DE 2004

## Consejo de Administración

Presidente  
El Duque de San Carlos

Gerente  
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales  
María de las Mercedes Díez Sánchez,  
Luis Herrero Juan,  
María del Carmen Iglesias Cano,  
Nicolás Martínez-Fresno y Pavía,  
Julián Martínez García,  
Félix Montes Jort,  
Francisco Muñoz Ramírez,  
Luis Revertet Gelabert,  
José Manuel Romero Moreno,  
Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez,

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 Departamento  
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  
Agencia EFE: fotos pp. 72, 73, 74 (arriba  
izquierda y derecha) y 75 (arriba izquierda).

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.

DISEÑO: Grupo SVB. FOTOMECAÁNICA: Lucam. IMPRESIÓN: Brizzolis.  
PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros - Extranjero, 12 euros. PRECIO DE SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros - Extranjero, 38 euros.  
NIPD: 006-04-020-6. 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.

El Palacio de María de Molina  
y el Monasterio de las Huelgas de Valladolid:  
Un conjunto inédito de yeserías decorativas  
hispanomusulmanas

Por Antonio García Flores y Juan Carlos Ruiz Souza  
*Universidad Autónoma de Madrid*

En este artículo se da a conocer un conjunto de yeserías decorativas, de filiación andalusí, que proceden del Palacio de la Magdalena de Valladolid, cuya propietaria, la Reina María de Molina, donó a las madres cistercienses para fundar en él, el Monasterio que aún hoy pervive. Además se aborda minuciosamente, con documentación inédita, el proceso de fundación.

2

*Philippus, rex Hispaniae & Angliae:*  
La biblioteca inglesa de Felipe II

Por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero  
*Universidad Complutense de Madrid*

Durante el breve período en que fue rey consorte de Inglaterra (1554-1558), Felipe II reunió una interesante colección de libros que nos ofrecen un curioso testimonio de esta etapa de su vida. A través de ellos logramos conocer los anhelos políticos y culturales que le acompañaron en aquella "aventura", así como el impacto que este reinado ejerció no sólo en Inglaterra, sino también en España, los Países Bajos y Milán.

14

Un retrato del Cardenal Granvela  
en la Colección del Patrimonio Nacional

Por Almudena Pérez de Tudela  
*Patrimonio Nacional*

Se presenta un nuevo retrato del Cardenal Granvela, hasta el momento identificado como el Cardenal Espinosa, perteneciente a las series de retratos de hombres ilustres del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Asimismo, se analizan la mayoría de las imágenes de Antonio Perrenot desde 1561, cuando recibe el capelo cardenalicio, hasta su muerte en 1586, con el fin de contextualizar esta obra.

34

El Real Sitio de La Isabela

Por María Larumbe Martín  
*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*

Los Baños de Sacedón, famosos por sus cualidades curativas, fueron incorporados a la Corona por la Reina María Ana de Austria, quien levantó sobre el manantial una magnífica fábrica. Pero los verdaderos protectores de este Real Sitio fueron el Infante Don Antonio, que reedificó en 1802 la ya ruinoso Casa de Baños, y Fernando VII, que construyó una nueva población a la que dio el nombre de *La Isabela*.

46

Notas y Documentos

La fachada norte del Alcázar de Madrid  
Por Bonaventura Bassegoda

Un lienzo inédito del *Bautismo de Cristo*  
de Gaspar de Crayer en las Descalzas Reales  
Por Matías Díaz-Padrón

64

Crónica Cultural

Resumen en inglés

72

80





Sepulchro de María de Molina, ca. 1410-1450, Iglesia del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.

# El Palacio de María de Molina y el Monasterio de las Huelgas de Valladolid: Un conjunto inédito de yeserías decorativas hispanomusulmanas

Por Antonio García Flores y  
Juan Carlos Ruiz Souza  
*Universidad Autónoma de Madrid*

En el Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Valladolid se conserva un importante conjunto de yeserías policromadas, realizadas en el periodo de tiempo comprendido entre fines del siglo XIII y las dos primeras décadas del XIV, que sin duda pertenecieron a los palacios utilizados por Sancho IV y María de Molina mientras residían en la ciudad del Pisuerga, y, posteriormente, durante la minoría de su hijo Fernando IV y su nieto Alfonso XI<sup>1</sup>.

El estudio de este conjunto permitirá conocer mejor el devenir de la yesería decorativa andalusí en territorios cristianos, donde la estética del arte hispanomusulmán llegó a gozar de una gran difusión en el ámbito de la arquitectura, principalmente de la civil. El efecto que se conseguía con un material tan barato como el yeso de los atauriques era equiparable al que se obtenía de las más ricas telas de seda, arquetas de marfil, o trabajos de taracea, lo que a la postre explica, en parte, el éxito de su utilización en los espacios más señalados de los palacios, como expresión de lo áulico y lo lujoso<sup>2</sup>.

Los restos conservados hoy en el deambulatorio que rodea el coro de las monjas pertenecen a un friso de yeserías articulado en tres bandas horizontales, de mayor anchura la central, frente a las extremas que sirven de remate superior e inferior de toda la composición.

En la banda central se despliega una labor de lacería originada por un sino que, en este caso, es una estrella de ocho puntas, y en la que las típicas cintas, con gruesa canaladura interior, se entrecruzan formalizando esquemas octogonales remarcados en su perímetro mediante decoración de palmetas digitadas. No todos los octógonos resultantes presentan un aspecto similar, pues junto a los que muestran sólo decoración geométrica, con palmetas en los zafates, se disponen unos cuyo sino se amplía para acoger en su centro, alternativamente, un león y un castillo -alusivos ambos a las armas de Castilla y de León-, mientras que en otros se crea una rueda octogonal con un león rampante y bordura de castillos -emblema de los Molina-; armas que sin duda se vinculan al Monarca cas-



Fragmentos de yeserías, final del siglo XIII o principio del XIV, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.

tellano leonés Sancho IV y a su esposa María de Molina, hija de Alfonso, Señor de Molina. En las fajas superior e inferior del friso se disponen una serie de cartuchos de inscripciones en cuyo interior se repiten jaculatorias en árabe cursivo, leídas por el Doctor Juan Castilla Brazales <sup>3</sup>. Aquéllas realizadas con mayor finura y destreza dicen "La gloria permanente. El reino perpetuo", mientras que otras, ejecutadas con cierto grado de tosquedad, presentan dos variantes: por un lado, "La gloria permanente. El reino perpetuo y permanente", y por otro, "La gloria permanente. El reino perpetuo y permanente. El reino [...]" <sup>4</sup>. Entre cartucho y cartucho, animando la composición, aparece una preciosa roseta o estrella de lacería dentro de un medallón de ocho lóbulos. Todo el conjunto conserva restos de policromía original rojo, verde y negro.

Las características de estos fragmentos, junto a los datos que gentilmente nos ha brindado la comunidad de monjas cistercienses que habitan el cenobio, invitan a pensar que formaron parte del friso que remataba la parte superior de un gran salón, bajo el arrocabe de la cubierta de madera que lo cubriría <sup>5</sup>.

Merece especial mención la utilización de la heráldica, ya que posiblemente nos hallemos ante uno de los primeros ejemplos en los que los emblemas del propietario formen parte de una composición de evidente raíz andalusí. En el mundo cristiano bajomedieval era muy habitual la aparición de los escudos y armas de linajes e importantes personajes en la arquitectura, de la que eran responsables o a la que estaban vinculados de alguna manera (dueños, promotores, donación testamentaria para un proyecto que se realizará tiempo después, espacio adquirido para enterramiento, etc.) <sup>6</sup>; pero en el marco andalusí ésta es tímida y no es posible verla antes del propio siglo XIV, al utilizarse el método de la inscripción como medio único de hacer presente al promotor de una determinada obra. En efecto, en Al-Andalus habrá que esperar a la Granada nazari, y en particular al reinado de Muhammad V, para ver de forma sistemática la inclusión en paramentos de yeserías, techumbres, alicatados, y en objetos áulicos (telas, espadas, etc.), la aparición de un escudo, en este caso el de la Banda, con el lema nazari en su interior "Solo Dios es vencedor" <sup>7</sup>.

Se han conservado buen número de ejemplos de salones medievales en la Corona de Castilla con un friso parecido al que ahora comentamos, e incluso en muchos casos también son utilizados para disponer en ellos las armas de la familia a la que pertenece el palacio en que se inserta. Del siglo XIV podríamos citar el caso del vestíbulo, perteneciente a uno de los palacios sobre el que se fundó ya en la segunda mitad del XV el convento cordobés de Santa Marta <sup>8</sup>, o los restos del salón de un antiguo palacio de Toledo sobre el que se fundó el convento de dominicas de Jesús y María, hoy Archivo Histórico Provincial <sup>9</sup>. Igualmente se podrían citar otros conjuntos en los que la heráldica aparece en los frisos superiores de yeserías, caso del Taller del Moro en Toledo, o el maltratado alcázar de los Velasco en Medina de Pomar, entre otros.

Como es lógico, la aparición de la heráldica no era algo exclusivo de los frisos superiores de los salones, ya que también era muy normal que se utilizasen las albanegas de los grandes arcos de entrada a las estancias palatinas, así como sus intradoses para disponer las armas del señor de la casa <sup>10</sup>.

Tampoco es extraña la aparición de fajas rematando un friso central, en las que se disponen inscripciones en árabe, generalmente jaculatorias muy repetitivas, similares a las de Santa Marta de Córdoba, o de inscripciones de caracteres latinos en las que, junto a una oración, puede aparecer igualmente la fecha de ejecución de la sala e incluso el nombre de su promotor, como sucede en el caso del salón palatino, luego capitulo, del Patio de los Laureles del convento toledano de Santa Isabel, en cuya inscripción se lee que Diego Gómez lo mandó construir, seguramente refiriéndose a todo el palacio, en 1361 <sup>11</sup>.

Respecto a otros conjuntos conservados de cronología temprana es obligado citar las yeserías, casualmente conservadas en otro cenobio de idéntico nombre al que estudiamos, y habitado por religiosas de la misma Orden: Las Huelgas Reales de Burgos. Nada tiene de extraordinario la proliferación de la heráldica, alusiva principalmente a los Reyes fundadores -Alfonso VIII de Castilla y Leonor Plantagenet-, desplegada en la escultura y arquitectura del edificio. Más curiosa es, en cambio, la que se presenta en



Armas de Castilla y León, detalle de las yeserías, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.

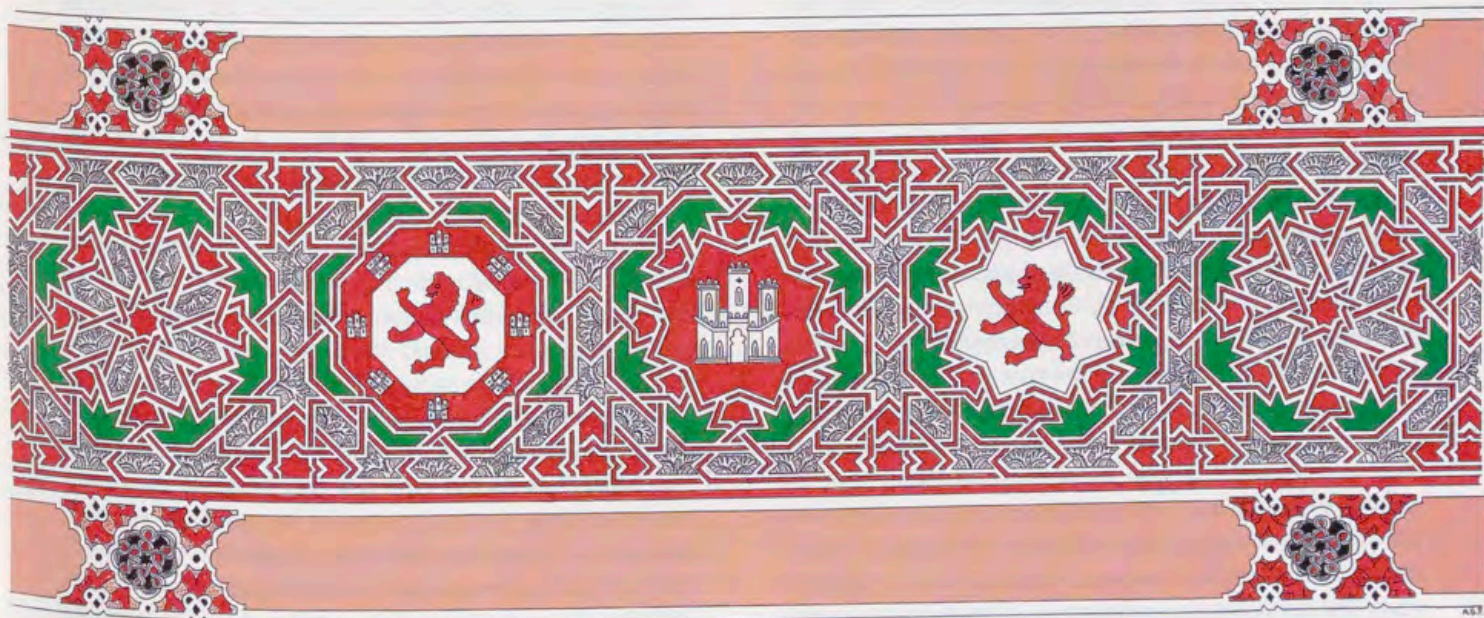
las cubiertas del llamado Locutorio, así como la del pasillo que une el claustro de San Fernando con las Claustillas. En ambos casos una gran banda central se remata longitudinalmente por inscripciones árabes.

En el Locutorio, donde se halla la cubierta más rica, observamos una decoración de yesería organizada mediante cintas que configuran motivos de lacería a partir de estrellas de ocho puntas. Destaca la disposición de grandes ruedas de ocho castillos insertos en octógonos en torno a una estrella central con un disco gallonado en su interior, alternada con otra en la que un gran castillo central, realizado con sentido de perspectiva para acentuar su volumen, está inserto en un octógono remarcado por una rueda de ocho discos de gallones. Este conjunto se fecharía ca. 1275, según reza la inscripción que se conserva en este ámbito.

En el otro paso observamos una decoración semejante, pero mucho más pobre, en cuyo eje central aparecen cas-

tillos, más sencillos, alternados con piñas pinjantes con decoración geométrica, y en los lados extremos de nuevo se representan medallones gallonados. Este segundo conjunto es más simple y mucho menos delicado, y aunque carecemos de datos para otorgarle una cronología aproximada, todo hace pensar que es posterior al visto, ya avanzado el siglo XIV, y posiblemente vinculado con la decoración de la capilla de Santiago, recinto que se encuentra en su mismo eje, y al que se accede también por este mismo paso.

Es complejo hacer un análisis tipológico y cronológico del mundo de la yesería andalusí. Faltan grandes y señeros monumentos, y además no siempre las calidades de los conjuntos preservados o el grado de conservación con el que han llegado hasta nosotros son comparables. Parece lógico pensar que, dependiendo del promotor y de los artesanos existentes detrás de los trabajos, estos podrían presentar sus peculiaridades propias y sin duda diferencias considerables de calidad. No puede ser lo mismo enfren-



Reconstrucción del friso de yeserías de los palacios de María de Molina, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.



Yeserías, mediados del siglo XIV, Archivo Histórico Provincial de Toledo, Fotografía: Eurofoto 2.

tarse a los conjuntos decorativos de un gran palacio que a los realizados en una sencilla casa. Incluso llama la atención en este mismo conjunto de yeserías vallisoletanas que ahora nos ocupa la gran diferencia entre el acabado de unos fragmentos respecto a otros. ¿Denuncia ello la existencia de varios artifices? ¿Las partes peor terminadas ocupaban un lugar menos visible e importante en la disposición general del salón?

Si hiciésemos un recorrido muy general por el mundo de la yesería andalusí -sin duda comprometido y parcial debido a lo apuntado en el párrafo anterior-, desde los restos taifas y almorávides de los siglos XI y XII a los nazaries del XIII-XV, pasando por los almohades del XII-XIII, veríamos cómo se producen cambios importantes con el paso de los años <sup>12</sup>. A medida que avanzamos en el tiempo se observa una pérdida gradual de volumen y alejamiento paulatino del naturalismo antiguo, tan presentes en el mundo decorativo omeya.

En los conjuntos de los siglos XI y XII (la Aljafería, Pinohermoso -Játiva-, Santa Clara de Murcia, Castillejo de Monteagudo -Murcia-, etc.), destaca la vegetación delicada y de profundo volumen que llena todo el espacio, yeserías en las que las piñas, palmetas y largos tallos, entre los que incluso vemos animales, se recortan sobre un fondo vacío de aire. En la yesería de época almohade de los Alcázares de Sevilla o de los ejemplos murcianos bien conocidos de Santa Clara <sup>13</sup>, de Siyasa (Cieza) <sup>14</sup> o de la Casa de Onda <sup>15</sup> (Castellón), observamos composiciones con motivos vegetales mucho más planos y sencillos, entre los que no faltan las palmetas dobles y digitadas, las piñas, etc. Estas yeserías comienzan a aparecer organizadas o encorsetadas por variados esquemas geométricos, entre los que destaca el motivo romboidal de la *sebqa*, que puede presentar diseños más o menos complejos, y la decoración de lazo que inicia ahora su aparición en este medio <sup>16</sup>.



Detalle de las yeserías, ca. 1275, Locutorio del Monasterio de Las Huelgas Reales, Burgos, Patrimonio Nacional.

En la yesería nazari del emirato de Granada predominan también los esquemas geométricos articulando la composición general, y aunque el motivo de la *sebqa* continúa mostrando un gran protagonismo, también se produce un gran desarrollo de la decoración estrellada de lazo, que aunque en parte también se vio en lo almohade ahora alcanza una mayor complejidad y diversidad de diseños, si bien quedará con el tiempo desbordada por el resto de la decoración. Es relativamente normal que se disponga en dos planos, y resulta común la aparición de un fondo o lecho de palmetas sobre el que se desarrolla la decoración principal (geométrica, vegetal, inscripciones, etc.). También se ven bellas composiciones realizadas con motivos vegetales, caso de las palmetas entrelazadas con piñas, "pimientos" o vainas rellenas de florecillas, etc., siguiendo estrictos ejes de simetría y diseños repetitivos <sup>17</sup>. Vuelve a aparecer el naturalismo de ciertos elementos decorativos (hojas y flores principalmente) incluidos en composiciones nada naturalistas <sup>18</sup>. Aunque hoy todos estos conjuntos de yeserías se presentan por lo general desprovistos de policromía, en origen todos ellos contarían con ricos colores que ayudarían a animar y a clarificar su composición.

Las yeserías de las Huelgas de Valladolid, al igual que las comentadas de Burgos, deben incluirse en el marco de la primera influencia de la yesería del emirato nazarí en la Corona castellano leonesa, de la que aquél era vasallo. Respecto a la cronología de las vallisoletanas, por lo que ya hemos apuntado y más adelante veremos, ante los datos históricos con los que contamos, debieron ser realizadas entre los últimos años del siglo XIII y las dos primeras décadas del siglo XIV, si hacemos caso a los escudos ya comentados alusivos a la Monarquía castellano leonesa y a María de Molina. Pero también existen otros elementos de carácter formal que aconsejan dar esa misma cronología.

Toda la decoración aparece dispuesta en un mismo plano, y aunque no sea un elemento determinante en sí mismo, todavía no se ven esos dos niveles característicos y bien diferenciados, tan típicos en obras posteriores realizadas en la Corona de Castilla desde las décadas centrales del siglo XIV<sup>19</sup>.

Es igualmente interesante la unión de los distintos cartuchos de inscripción entre sí. En los fragmentos de las Huelgas de Valladolid aparece un medallón polilobulado en cuyo interior se dispone una preciosa roseta o estrella de seis puntas realizada con cintas entrelazadas, cuyo desarrollo se puede seguir con máxima claridad, como si de cordones se tratase. No volvemos a encontrar este elemento en obras posteriores del siglo XIV<sup>20</sup>, y la estrella de lazo evolucionará hacia círculos con decoración geométrica en su interior, más o menos compleja<sup>21</sup>.

Otro elemento a tener en cuenta para incidir en esa temprana cronología es la forma en que aparece la heráldica de los promotores del palacio. Tanto en Las Huelgas de Burgos como en las Huelgas de Valladolid, los castillos y leones aparecen insertos en los frisos de yesería, dentro de los huecos configurados por la decoración de lazo, y nunca vemos un escudo en sí, a diferencia de lo que se observa casi siempre desde mediados del siglo XIV y durante las centurias siguientes<sup>22</sup>.

Los fragmentos de yeserías que estudiamos pertenecieron al antiguo capítulo monástico. Derribado en la segunda mitad del siglo XX, era una amplia y alta sala rectangular paralela a la panda norte del claustro regular, flanqueada por dos cuerpos torreados de planta cuadrada. Al interior, en uno de los lados menores se disponía un monumental pabellón con labores renacentistas en yeso, del estilo de Jerónimo del Corral, dividido en tres tramos cubiertos con bóvedas de crucerías con terceletes y combados, y que albergaba el Calvario<sup>23</sup>; en el suelo se disponían los enterramientos de Don Nuño Pérez, Canciller de María de Molina, trasladado hasta aquí desde el antiguo Hospital de San Juan en 1579<sup>24</sup>, y de algunas abadesas. Por el exterior se apreciaba su rudimentaria fábrica de tapial con algunos parches intermitentes de ladrillo, elevada sobre un

zócalo compuesto por grandes sillares irregulares y recorrida en lo alto por ventanales de forma rectangular. Las torres destacaban considerablemente sobre el salón central, abriéndose en el costado oriental de la del Oeste un amplio rosetón de tracería gótica. En la actualidad sólo se ha conservado *in situ* y muy transformado el torreón occidental, que ha sido reconstruido en ladrillo, pero manteniendo el gran óculo; nada queda de la "ventana con celosía, que cierra un sencillo recuadro" que viera García Chico<sup>25</sup>.

La tradición del monasterio ha vinculado este espacio con los Palacios Reales de Sancho IV y su esposa, al considerarlo "el oratorio de la reina Doña María de Molina"<sup>26</sup>.

Las primeras noticias conocidas sobre esta residencia real datan de enero de 1287, cuando el citado Monarca concede a Don Lope Díaz de Haro un elevado número de títulos y poderes, los cuales fueron hechos públicos "en las casas del Rey que son cerca de Santa María Magdalena de Valladolid"<sup>27</sup>. Gracias a un documento fechado dos años más tarde sabemos que estas *casas* habían pertenecido anteriormente al escribano Gil Pérez<sup>28</sup>. Posteriormente, en 1307, la crónica de Fernando IV hablará de "las casas de la Madalena" y de su "palacio" como escenario de celebración de las Cortes de ese mismo año<sup>29</sup>, repitiéndose de nuevo el sustantivo *casas* en 1313<sup>30</sup>. Años más tarde, el 28 y 29 de diciembre de 1317, el testamento y codicilos de Urraca Martínez, camarera de María de Molina, serían redactados "en los palacios de nuestra señora la Reyna", aunque en esta ocasión no se menciona su exacta ubicación en la villa<sup>31</sup>.

Aunque la fundación oficial de Las Huelgas no se produce hasta 1320, ya a finales de la primera década del siglo XIV María de Molina había puesto en marcha el proyecto de erigir un monasterio en la villa que le había entregado su marido, como lo demuestran las sucesivas donaciones que recibe de personas de la Casa Real desde fechas tempranas<sup>32</sup>. En efecto, el 1 de agosto de 1309, estando Fernando IV en Valladolid, concedía a su madre 50.000 maravedís de renta anual situados en diversos lugares del reino "para mantenimiento del abbadesa e monjas del monesterio de santa maria la Real que ella façia e edificava en valladolit". Y lo entregaba al "dicho monesterio de santa maria la Real de las huelgas de valladolit que la dicha sennora Reyna nuestra madre façe e manda façer çerca de la dicha villa", para que la comunidad rogase por su alma, la de sus padres y la de los reyes venideros<sup>33</sup>. También se acuerda de este Monasterio Urraca Martínez, camarera de la Reina, en su testamento de 28 de diciembre de 1317, por el cual mandaba "a la Reyna mi señora paral su monesterio de valladolid la casa fuerte que yo he en mandayona con su aldea con todo el señorio (...) e mandol mas a esta mi señora la torre e toda la otra heredit e bienes que yo he en este dicho lugar de mayadona (...) e mandogelo paral monesterio sobredicho"<sup>34</sup>. Y no podía olvidarse de él Don Nuño



La Reina entrega a las monjas el acta fundacional del Monasterio, detalle del sepulcro de María de Molina, ca. 1410-1450, Iglesia del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.

Pérez, Canciller de la Reina, quien, en su testamento, firmado el 23 de mayo de 1318 en Valladolid, legaba 50.000 maravedís “para la labor de la egleſia del monesterio que la Reyna façe agora en valladolit”<sup>35</sup>.

La ubicación del naciente Monasterio con respecto al palacio de los reyes se nos descubre el 9 de marzo de 1319, cuando Juan, Obispo de Palencia, concede a la Reina licencia para fundar un “monasterius monialium cisterciensis ordinis in Vallisoleti propre palacia sua regalia (...) in honorem et reverenciorum beatissime Marie Semper virginis dedicatum”<sup>36</sup>, la cual sería ratificada por él mismo justo un año después, indicando su instalación “cerca del su palacio real que diçen el alcaçar de la Magdalena”<sup>37</sup>. Finalmente, el 9 de febrero de 1320 María de Molina firmaba en Valladolid la que se debe considerar carta de fundación del Monasterio<sup>38</sup>. Por ella entrega a la que sería primera abadesa, María Fernández de Valverde, el “mio monesterio que yo edifique a servicio de dios et a honrra de la bien aventurada virgen gloriosa sancta maria su madre en la mi villa de Valladolid (...) el qual monesterio es çerca de los palaçios del Rey e mios que son cabo de la Egleſia de Sancta Maria magdalena Et es de la Orden de

Cistel, e a que yo puse nonbre el monesterio de Sancta Maria la Real”. También en su testamento, expedido el 29 de junio de 1321, indicaba que el Monasterio se localizaba “çerca de los Palaçios de la Madalena”<sup>39</sup>.

Aunque en estos documentos, y en un privilegio otorgado el 20 de enero de 1326 por Alfonso XI en favor del Monasterio, se utiliza siempre el “cerca” para indicar su situación con respecto a las casas de los Reyes<sup>40</sup>, una frase del testamento de Don Nuño Pérez, redactado ese mismo año, sugiere que monjas y monarcas pudieron compartir desde un principio estos palacios de la Magdalena, mientras las obras del Monasterio no estaban rematadas:

Otrosi, mando que fagan luego en el monesterio do yaçe la reyna enterrada una egleſsia de tapias e cubierta de madera para labrar çerca del cabillo, porque muden el cuerpo de la reyna en el cabillo e que digan y las oras e muden los coros en que estan las monjas assí como esta agora en el palaçio fasta que la egleſia sea acavado o a do seer<sup>41</sup>.

Esta situación de convivencia perduraría hasta el asalto a la ciudad de 1328 por orden de Alvar Núñez de Osorio, Conde de Trastámara, perdiendo entonces las casas de la Magdalena su carácter de residencia regia<sup>42</sup>.

Sin embargo, podría plantearse otra posibilidad: que el Monasterio sólo ocupase los palacios de la Magdalena tras el suceso de 1328. De este modo, a la tradición, que habla de un cambio de asentamiento del primitivo cenobio a las casas de la Reina tras un cruento incendio<sup>43</sup>, se unía el hecho de que después del mencionado desastre desaparecen de la documentación estos palacios de la Magdalena<sup>44</sup>, debiendo además interpretarse el término "palacio" que aparece en las crónicas y documentos relativos al mencionado desastre no como alusivo a la casa de los Reyes<sup>45</sup>, sino a un simple salón diáfano de forma alargada perteneciente al Monasterio, tal y como era habitual denominar a esos espacios en la Baja Edad Media<sup>46</sup>. No obstante, el hecho de que en diciembre de 1327 la Infanta Leonor, hermana de Alfonso XI, mandaba leer "en el alcaçar de valladolid que es çerca de la iglesia de sant Jullian" el testamento otorgado sólo un mes antes por María Juan, camarera de la Reina<sup>47</sup>, permite pensar que ya para entonces habían quedado las casas de la Magdalena para uso exclusivo de la comunidad cisterciense<sup>48</sup>.

La conversión del palacio en Monasterio conllevaría un lógico proceso de transformación encaminado a la adaptación de las diferentes estancias que lo componían para su nuevo uso. De la configuración exacta de este palacio, o incluso de la nueva distribución aplicada por las monjas, apenas tenemos datos. Únicamente se ha conservado de aquél, además del conjunto de yeserías que venimos estudiando, la famosa puerta monumental que, seguramente formando parte de la segunda cerca medieval de la ciudad, constituía la entrada al recinto fortificado que protegía las casas de los Reyes<sup>49</sup>.

Por nuestra parte, creemos que el salón vallisoletano al que pertenecieron esas yeserías debería estudiarse dentro del conjunto de arquitecturas civiles de carácter polifuncional, muchas de ellas vinculadas a la Monarquía, solamente comprensibles por el impacto que tuvieron, entre las capas más elevadas de la población, las construcciones hispanomusulmanas, y muy especialmente para los siglos XIV y XV, la que se había desarrollado en la zona del Levante peninsular, y de forma singular en el área de Murcia (XII-XIII) y en el emirato nazarí de Granada (XIII-XV). En ambas zonas pueden rastrearse la mayor parte de los elementos tipológicos y decorativos que configuran estas arquitecturas, e incluso parece muy evidente que muchos de los artífices que trabajaron en los edificios cristianos procedían de Al-Andalus.

Podemos distinguir tres fórmulas de salones áulicos en la España andalusí: aquéllos de planta basilical, como los de Madinat al-Zahra (Salón Rico y Salón Grande); los de tipo *qubba* o planta centralizada, cuyo máximo exponente es el gran Salón de Comares de La Alhambra<sup>50</sup>; y los grandes salones de planta rectangular, generalmente rematados por alcobas cuadradas, y a los que se accede por el propio centro de la estancia, fórmula esta última que es la que tuvo

en origen el gran salón del palacio de Sancho IV y María de Molina<sup>51</sup>.

En la Corona de Castilla encontramos, al igual que sucedía en el desaparecido ejemplo vallisoletano, enormes estancias en ocasiones rematadas en sus lados cortos con alcobas cuadradas (Salón del Aljibe de Santa Clara de Tordesillas<sup>52</sup>, sala del palacio de Ruy López Dávalos de Toledo, hoy Seminario Menor de Santo Tomas de Villanueva<sup>53</sup>, o el Taller del Moro de esa misma ciudad), todos ellos importantes exponentes de la arquitectura palatina del siglo XIV<sup>54</sup>, pero sin embargo posteriores al palacio de Sancho IV y María de Molina. Grandes salones oblongos rematados por alcobas ya se vieron en el siglo X en Madinat al-Zahra (*Dar al-Mulk*), en el siglo XI en la Aljafería de Zaragoza, en el siglo XII en el Alcázar de Sevilla y en el XIII en el palacio protonazarí *Al-Qasr al-Sagir* de Murcia<sup>55</sup>, etc., esquema que se seguirá repitiendo en la Granada nazarí<sup>56</sup>.

Las casas reales musulmanas de Sevilla o Murcia debieron ser, sin lugar a dudas, la fuente de inspiración del palacio de Sancho IV y María de Molina en Valladolid, fórmula que, como hemos visto, llegaría a tener un gran éxito en la arquitectura palatina posterior de la Corona de Castilla y de León. Los palacios realizados en este último reino entre los siglos XIV y XV (por ejemplo, en Medina de Pomar, Tordesillas, León, Astudillo, Medina del Campo, Segovia, Guadalajara, Sigüenza, etc.), muestran con mayor o menor riqueza, la asimilación de los esquemas andalusíes tanto planimétricos como decorativos<sup>57</sup>. Poco a poco podemos ir vislumbrando las fases de esa asimilación en los Palacios Reales de los Soberanos castellanos, y fijar un salto cualitativo entre Alfonso X y Sancho IV. La intervención del Rey sabio en el Alcázar sevillano, en el tercer cuarto del siglo XIII, se va a caracterizar por la introducción, en el denominado "Patio de Crucero", de unas estructuras arquitectónicas góticas, aunque su planimetría sí parece recordar soluciones andalusíes previas, posiblemente marcadas por el propio palacio almohade preexistente<sup>58</sup>; en cambio, en el palacio de su hijo en Valladolid, frente al arte gótico de las grandes construcciones de los alrededores inmediatos, se hace ya eco de la estética andalusí. Entre ambos puntos debió haber un ambiente favorable para que dicha asimilación fuera posible, así como de la existencia de peldaños intermedios en el último tercio del siglo XIII, caso de las propias yeserías y estructuras andalusíes del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, o de construcciones pertenecientes a la más alta nobleza, como es el palacio sobre el que se funda el Convento de Santa Clara de Toledo, exponente pionero de la asimilación de la yesería andalusí en tierras castellanas, y no de un estilo nuevo<sup>59</sup>. Asimilación que no sólo hay que entenderla por la relación que pudiera establecerse entre la estética de las yeserías y aquellos objetos lujosos codiciados por los cristianos (telas, arquetas), pues también en estas decoraciones andalusíes los Monarcas pudieron estar mostrando la sugestión que sintieron en última instancia por el poder

absoluto y despótico de los soberanos hispanomusulmanes. Asimilación iconográfica e iconológica que verá su culminación en el palacio que el Rey Don Pedro I erigirá en el corazón de los alcázares islámicos de Sevilla. Este Monarca fue abanderado en el denominado proceso de la "génesis del estado moderno", o, si se prefiere, de fortalecimiento del poder real frente a las pretensiones de una nobleza celosa de sus privilegios consuetudinarios y, sin duda, supo comprender el mensaje de poder de las arquitecturas nazaries palatinas coetáneas.

## Notas

<sup>1</sup> M. Gaibrois de Ballesteros, *María de Molina, tres veces reina*, Madrid, 1967, p. 248, comenta cómo vio restos de las yeserías de los antiguos palacios, pero sin describirlas ni ubicarlas: "Algún arco truncado, unas filigranas de yeso y polvorientas", así como "unos ajimeces empotrados en el muro vetusto". Este dato es recogido, entre otros, por F. Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Valladolid, 1997, p. 53; ídem, "Los palacios de la Magdalena. Contribución al estudio de las residencias reales de Valladolid", en *Valladolid: historia de una ciudad. Congreso Internacional. I. Arte. Edad Media*, Valladolid, 1999, pp. 71-83, en particular, p.77, quien comenta que el único resto que se mantiene de los palacios es la puerta del recinto amurallado que los protegía y separaba de la ciudad (más abajo volveremos sobre este particular). También P. J. Lavado Paradinas, "Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León", en *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo. Teruel, 13-15 septiembre de 1990*, Teruel, 1991, pp. 399-440, en concreto p. 409, hace alusión a unas yeserías del monasterio, pero sin entrar en detalles. Igualmente T. Pérez Higuera, "Los alcázares y palacios hispano-musulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana", *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, M. A. Castillo Oreja (ed.), Madrid, 2001, pp. 37-57, especialmente p. 39, llama la atención sobre su existencia y carácter inédito.

<sup>2</sup> Bajo el apelativo "moriscas", como en tantas ocasiones nos refiere la documentación literaria, inventarios, testamentos y otros documentos de archivo de la Edad Media, los cristianos definían la estética de esa serie de objetos y realizaciones procedentes del mundo andalusí, como por ejemplo en el caso de la pintura, tal como lo ha estudiado C. Rallo Gruss, *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Madrid, 2002. En la novela de caballería *El Caballero Zifar*, J. González Muela (ed.), Madrid, 1990, p. 427, obra del primer cuarto del siglo XIV, y por lo tanto coetánea a las yeserías que ahora nos ocupan, se nos habla de labor morisca al describirse la sala utilizada por el Monarca: "E otro día en la grant mañana, levaron al enperador a un vergel que tenía cercado de alto muro dentro en la villa, en que estava labrada una alcoba muy alta a bóveda, e la bóveda era toda labrada de obra morisca...".

<sup>3</sup> Queremos dar las gracias a Juan Castilla Brazales, científico titular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en la Escuela de Estudios Árabes de Granada, por su gran amabilidad en la lectura realizada de dichas inscripciones.

<sup>4</sup> Desgraciadamente la conservación de los distintos trozos y sus respectivas inscripciones ha sido parcial y desigual.

<sup>5</sup> Más adelante nos centraremos en la tipología de este edificio.

<sup>6</sup> La proliferación de la heráldica y emblemática, como medio de glorificación de la nobleza y poder del linaje durante la Baja Edad Media ha sido destacada, entre otros, por I. G. Bango Torviso, "Arquitectura gótica", en *Historia de la arquitectura española*, Zaragoza, 1985, II, pp. 408-687, en concreto p. 601; y J. Yarza, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV", en A. Rucquoi (coord.), *Realidad e imágenes de poder: España a fines de la Edad Media*, Valladolid, 1988, pp. 267-291, en particular p. 286; e ídem, *Baja Edad Media: los siglos del gótico*, Madrid, 1992, p. 156. Hay que señalar, no obstante, que cada caso debe estudiarse de forma particular, pues aun-

que suele haber una vinculación cronológica directa entre la construcción de un edificio y la heráldica que presenta, no hay que olvidar que se pueden producir diferentes posibilidades, caso de la realización de un proyecto por parte de los descendientes de un personaje que dejó todo dispuesto para ello, apareciendo las armas de este último y no las de los primeros. Así, por ejemplo, el Rey Don Pedro utiliza de forma sistemática el escudo de la Orden de la Banda, fundada por su padre Alfonso XI, a partir del momento en que su hermanastro Enrique de Trastámara comience los conflictos civiles que terminarán por alzarle al trono, como medio de marcar su legitimidad frente a la del bastardo; en la Cartuja de Miraflores aparece el emblema del "ristre" alusivo a Juan II, fundador del cenobio, en obras realizadas en tiempos de su hija Isabel I, etc.

<sup>7</sup> La presencia del escudo de la Orden militar de la Banda, creada en 1331 por Alfonso XI, se explica como una influencia cristiana sobre el mundo granadino ante las buenas relaciones mantenidas por el hijo de éste, Pedro I de Castilla (1350-1369) con su vasallo Muhammad V de Granada (1354-1359 y 1362-1391). Véase B. Pavón Maldonado, "Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra", *Al-Andalus*, 1970, XXXV, pp. 179-197; e ídem, "Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de D. Pedro y de Muhammad V", *Al-Andalus*, 1972, XXXVII, pp. 229-232.

<sup>8</sup> Allí se conserva, bajo el alfarje que lo cubre, un friso muy deteriorado de yesería rematado inferiormente por inscripciones repetitivas en árabe cursivo que dicen "El imperio perpetuo para Dios" y "El poderío permanente para Dios", y en cuya banda central una decoración de lazo desarrollada sobre estrellas de ocho puntas va formalizando una red de octógonos, disponiéndose en la parte central de algunos de ellos el escudo de la familia de los Angulo, antiguos propietarios del palacio; la techumbre de madera de esta sala repite análogos motivos decorativos. Como introducción a la historia de este palacio-convento véase M. A. Jordano Barbudo, *Arquitectura Medieval Cristiana en Córdoba: desde la Reconquista al inicio del Renacimiento*, Córdoba, 1996, pp. 210-220.

<sup>9</sup> En la parte superior de la sala, utilizada desde la conversión en cenobio como capítulo, observamos un interesante friso de yeserías policromado, rematado inferiormente por cartuchos de inscripción con jaculatorias a Alá en árabe cursivo, separados por rosetas. La parte central del friso es la más interesante: se articula en rectángulos separados por grandes ménsulas, decoradas igualmente con yeserías, que sirven de apoyo a las vigas del alfarje; dichos rectángulos muestran decoración de estrellas de lacería de 9 y 12 puntas sobre fondo de palmetas, y algunos de ellos alteran su composición de lazo para crear medallones polilobulados sobre los que disponer la heráldica, perteneciente a los antiguos dueños del palacio. Una vez más la decoración debía completarse con la que se desplegaría en el alfarje, hoy día prácticamente encalado, pero con catas que descubren inscripciones árabes y decoración pintada. Véase sobre este edificio B. Martínez Caviro, *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980, pp. 307-310. Queremos agradecer a Don Carlos Flores, Director del Archivo Histórico Provincial de Toledo, las facilidades ofrecidas en todo momento para el estudio de este conjunto.

<sup>10</sup> En el convento de Santa Isabel de Toledo, por ejemplo, observamos ambos casos: en el gran arco de entrada a la "Sala de la fundadora" vemos escudos en su intradós, mientras que en el "Patio de la enfermería" se disponen en las albanegas de los arcos de acceso a las distintas salas. En Santa Clara de Tordesillas también descubrimos heráldica en el intradós del arco de acceso al Salón del Aljibe, y en Santa Inés de Sevilla en las albanegas.

<sup>11</sup> B. Martínez Caviro, 1980, p. 118 [op. cit. n. 9].

<sup>12</sup> Para el tema de la yesería debe destacarse *Casas y palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*, J. Navarro Palazón (ed.), Barcelona, 1995. Este trabajo contiene diversos artículos en los que se despliega una amplísima información sobre los conjuntos de yeserías conservados de Onda, Pinohermoso (Játiva), Castillejo de Monteagudo, Santa Clara de Murcia en sus diferentes etapas, *Siyasa* (Cieza), etc. Es muy importante, no sólo la documentación fotográfica, sino también el gran número de dibujos explicativos de los diferentes conjuntos. A partir de esta publicación, temas tan controvertidos como el origen de la yesería nazari, o de tantos y tantos elementos decorativos que aparecen en los conjuntos de yeserías realizados en la España cristiana, han quedado resueltos, al descubrimos la importancia de lo que fue *Sarq al-Andalus* y, en palabras del mismo autor, ese mundo "protonazari".

<sup>13</sup> Sobre Santa Clara la Real de Murcia véase principalmente: J. Navarro Palazón, "Un palacio protonazari en la Murcia del siglo XIII: Al Qasr al Sagir", 1995, pp. 177-205 [op. cit. n. 12]; ídem, "La Dar As-Sugra de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII", en R.-P. Gayraud, (ed.), *Colloque international d'archéologie islamique*, IFAO, Le Caire, 3-7 février 1993, *Textes Arabes et Études Islamiques*, 36, 1998, pp. 97-139.

- 14 J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo, "La decoración almohade en la arquitectura doméstica: la casa nº 10 de Siyasa", 1995, pp. 117-137 [op. cit. n. 12].
- 15 J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo, "La decoración protonazari en la arquitectura doméstica: la casa de Onda", 1995, pp. 207-223 [op. cit. n. 12].
- 16 La decoración de lazo había alcanzado un gran desarrollo en los zócalos decorativos de pintura mural, como de hecho se vio en los desaparecidos del Castillejo de Monteagudo. Véanse sus diseños en J. Navarro Palazón y P. Jiménez Castillo, "El Castillejo de Monteagudo: Qasr Ibn Sa'd", 1995, pp. 63-103 [op. cit. n. 12].
- 17 Las inscripciones, siempre presentes en todo tipo de decoración, independientemente del material en que estén realizadas, también experimentan sus propios cambios a lo largo de los años.
- 18 Es complejo el tema de la tan citada decoración naturalista, cuya profusión a partir de mediados del siglo XIV se ha querido interpretar como influencia de la decoración gótica. A veces los procesos pueden ser convergentes, y si es cierto que en el gótico se ve esa flora naturalista, no se debe olvidar que el naturalismo no es patrimonio de ningún estilo, y de la misma manera que se observan preciosos pámpanos, hojas de roble, álamo o cardo, etc., en el gótico final, no debemos por ello obviar el naturalismo que alcanzan otras especies en el arte andalusí coetáneo, caso del jazmín, lirio y arracán, etc., en los palacios de La Alhambra, o en el arte cerámico, como se observa en el "Azulejo Fortuny" del Instituto Valencia de Don Juan. Representaciones como las que hoy vemos en el arco de entrada a la Sala de la Barca del Palacio de Comares, donde se presentan unos árboles movidos por el aire y sus ramas entrelazadas formando roleos muy poco naturalistas, son difícilmente observables en el arte gótico.
- 19 Si estudiamos, por ejemplo, las yeserías del Palacio del Rey Pedro I, sobre el que se fundó el Convento de Santa Clara de Tordesillas (ca. 1360), u otras coetáneas o de la segunda mitad del siglo XIV (Sinagoga del Tránsito, Seminario Menor de Santo Tomás de Villanueva de Toledo, casos cordobeses de Santa Marta, las Capuchinas o la Capilla Real de la mezquita, ejemplos sevillanos de la Casa Olea, Palacio de Altamira, de Santa Inés o del propio Alcázar, así como tantos otros de la propia ciudad de Granada tanto dentro como fuera de La Alhambra) veremos como denominador común la comentada utilización de un fondo claramente destacado de palmetas sobre las que se dispone la decoración principal (de lazo, geométrica o figurada).
- 20 Este tipo de roseta entrelazada si la vemos por ejemplo en la puerta de entrada de la Capilla del Salvador de Las Huelgas de Burgos, o en vigas de madera, como en una de las conservadas en el Taller del Moro de Toledo.
- 21 Así los vemos entre los cartuchos de inscripciones del vestíbulo conservado tras la fachada de Santa Clara de Tordesillas, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, en el Taller del Moro de la misma ciudad o en otros ejemplos granadinos y sevillanos. En ocasiones estos medallones tienen una bellísima decoración geométrica, como se observa en la Torre de las Infantas de La Alhambra, en la Casa Olea de Sevilla o en la Capilla Real de Córdoba. En el Alcázar de Sevilla o en la Capilla Real de Córdoba es común la disposición de escudos en los medallones que separan los cartuchos, o de preciosas inscripciones en los palacios nazaríes de La Alhambra.
- 22 Acceso a la Capilla Dorada en Santa Clara de Tordesillas, Sinagoga del Tránsito, Archivo Histórico Provincial de Toledo, Taller del Moro, Santa Inés de Sevilla, Palacio de Altamira de Sevilla, arcos conservados en el museo diocesano de Sigüenza, Castillo-palacio de los Velasco en Medina de Pomar, ejemplos cordobeses de las Capuchinas, Santa Marta, Capilla Real, Capilla de los Orozco en Santa Marina, etc.
- 23 Según el *Tumbo* de 1596, fol. 2v, conservado en el archivo del monasterio, la remodelación de este espacio se debe a la munificencia de Doña Aldonza de Navarra, monja de este cenobio documentada en 1564; A. Masoliver, *El monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, de Valladolid: notas de historia, arte, vida*, Valladolid, 1990, p. 60; el *Tumbo* de 1721, fol. 2r -también custodiado en el monasterio- recoge esta noticia, que transcriben, aunque incompleta y con algunos errores; J. J. Martín González y F. J. de la Plaza Santiago, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. XIV (parte segunda). Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid, 1987, p. 124. Pueden verse un par de fotografías de este elemento en esta misma obra: láms. CXXIV, 377 y CXXV, 378. Asimismo, en la fototeca del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid se conservan fotografías antiguas del monasterio que muy amablemente nos fueron facilitadas.
- 24 M. Canesi Azebedo, *Historia secular y eclesiástica de la muy antigua, augusta, coronada, muy ilustre, muy noble, rica y muy leal ciudad de Valladolid (1750)*, II, Valladolid, 1996, p. 186.
- 25 E. García Chico, "El monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVIII/2, 1960, pp. 761-780, en concreto p. 766.
- 26 Así lo recoge J. Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, 1898-1901, ed. facsimil, Valladolid, 1992, p. 396. Por su parte, E. García Chico, 1960, p. 766 [op. cit. n. 25] y A. Masoliver, 1990, p. 33 [op. cit. n. 23]. Consideraban también al torreón que hoy vemos como un vestigio de las casas regias.
- 27 C. Rosell (comp.), *Crónicas de los Reyes de Castilla*, I, Madrid, 1953, p. 74.
- 28 M. Mañueco Villalobos y J. Zurita Nieto, *Documentos de la Iglesia Colegial de Santa María la Mayor (hoy Metropolitana) de Valladolid: siglo XIII (1281-1300)*, Valladolid, 1920, doc. CVII, p. 187.
- 29 C. Rosell, 1953, I, p. 151 [op. cit. n. 27].
- 30 *Ibidem*, 168. Esta noticia y las anteriores son citadas por F. Gutiérrez Baños, 1997, pp. 44-45 y pp. 50-51 [op. cit. n. 1]; idem, 1999, pp. 72-73 y p. 75 [op. cit. n. 1].
- 31 Archivo del Monasterio de las Huelgas de Valladolid, desde ahora AMHV, cajón 1, doc. 1, fols. 17r-25v.
- 32 F. Gutiérrez Baños, 1997, 50 [op. cit. n. 1]; idem, 1999, p. 75 [op. cit. n. 1], señala que "a juzgar por los detalles que se dan en el testamento [de la Reina], retrotrae el proyecto de fundación del monasterio hasta, por lo menos, 1312", basándose en la mención de una renta que había prometido Fernando IV a la Reina para su monasterio, e identifica de forma correcta el monasterio que la Reyna *façe agora en valladolit* que aparece en el primer testamento del Canciller de María de Molina, Don Nuño Pérez (1318), con éste de Las Huelgas.
- 33 AMHV, arca 1, doc. 10, copia autorizada y realizada por Juan Álvarez, escribano público de Valladolid, en 2 de julio de 1387; *Tumbo* de 1596, fol. 31v.
- 34 Traslado de 12 de mayo de 1334, por el escribano Pedro Sánchez, de Valladolid en AMHV, cajón 1, doc. 1, fols. 17r-23r, en concreto, fol. 18v.
- 35 AMHV, arca 2, doc. 63.
- 36 AMHV, cajón 1, doc. 3; en *Tumbo* de 1596, fol. 1v y *Becerro*, fol. 2.
- 37 AMHV, cajón 1, doc. 2; en *Tumbo* de 1596, fol. 1v y *Becerro*, fol. 2, publicado por A. Masoliver, 1990, pp. 73-75 [op. cit. n. 23]. En ella señalaba cómo la Reina pensó e quiso comenzar e faer a honrra de santa Maria un monesterio de dueñas de la Orden de Çistel en la su villa de Valladolid, çerca del su palacio real que diçen el alcaçar de la Magdalena; F. Gutiérrez Baños, 1997, p. 48 [op. cit. n. 1]; idem, 1999, p. 82, nota 22 [op. cit. n. 1], cita esta versión en castellano, para lo cual *Damosle liçentia e otorgamiento, que pueda en el dicho logar faer e poblar el dicho monesterio e poner y monjas de la Orden de Çistel, segunt dicho es. E otrossi, que pueda edifficar e faer en el dicho monesterio Iglesia e capiellas*.
- 38 Inserto en confirmación de Alfonso XI de 12 de febrero de 1320, AMHV, cajón 3, doc. 3; en *Tumbo* de 1596, fols. 1v-2r; *Tumbo* de 1721, fol. 1; Biblioteca de la Real Academia de la Historia, desde ahora BRAH, Col. Salazar y Castro, D-16, fols. 101-102; A. García Flores, *Arquitectura de la Orden del Cister en la provincia de Valladolid (1147-1515)*, Madrid, 2003, pp. 834-837.
- 39 AMHV, cajón 1, doc. 1, fols. 1r-11r (traslado de 12 de mayo de 1334 ante Pedro Sánchez, escribano, y en presencia de Alfonso García, Alcalde de Valladolid; *Tumbo* de 1596, fols. 5r-8v; *Tumbo* de 1721, fols. 4r-7v; A. Masoliver, 1990, pp. 77-88 [op. cit. n. 23]; M. Larriva Baciero, "El testamento de María de Molina", *Signo: Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 2, 1995, pp. 201-211, en concreto, pp. 205-211.
- 40 AMHV, arca 1, doc. 19, ... çerca de los nuestros palacios que son cabo de la iglesia de sancta maria Magdalena.
- 41 AMHV, cajón 1, doc. 1, fols. 13v-16r; G. Velo Nieto, "Don Nuño Pérez de Monroy, Abad de Santander", *Hispania Sacra*, 6, 1950, pp. 319-360, en particular, p. 358. Autores como M. T. Pérez Higuera, *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993, pp. 81-82; F. Gutiérrez Baños, 1997, pp. 50-51 [op. cit. n. 1]; idem, 1999, p. 75 [op. cit. n. 1]; o A. Belado Pachón, "Elementos de influencia andalusí en las fortificaciones medievales de Valladolid", en *La fortificación medieval en la Península Ibérica. IV Curso de*



Anónimo, Retrato de Sancho IV, siglo XVII, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.

*Cultura Material*. Aguilar de Campoo, 21-26 de septiembre de 1992, Aguilar de Campoo, 2001, pp. 255-261, en concreto, p. 259, ya sugirieron la coexistencia en los mismos espacios de monasterio y palacio.

42 F. Gutiérrez Baños, 1997, p. 52 [*op. cit.* n. 1]; ídem, 1999, p. 76 [*op. cit.* n. 1].

43 Este acontecimiento tendría lugar, según los que erróneamente llevan la fundación del monasterio a época de Alfonso VII, en 1282, mientras que para los que situaban también equivocadamente la erección del cenobio en 1282, este incendio tendría lugar en 1320. Ambas narraciones constituyen un reflejo velado y algo fantástico del episodio verídico de 1328, A. García Flores, 2003, pp. 819 y ss. [*op. cit.* n. 38].

44 *Ibidem*, pp. 802-803.

45 La *Gran Crónica de Alfonso XI* cuenta cómo cuando el Monarca quiso entrar en Valladolid en busca de su hermana, la Infanta Leonor para llevarla a su boda con el Rey de Portugal, algunos ciudadanos de la villa le negaron la entrada porque creían que en realidad la quería casar con el odiado Alvar Núñez de Osorio, Conde de Trastámara; por ello, comenzó a asediar la ciudad, "et así como el monesterio de las Huelgas que fizo la Reyna, está muy cerca de la villa, la gente del Conde venia por cima del monesterio para entrar la villa: et por esto Pero Rodriguez de Zamora puso fuego al monesterio, et comenzó de arder primeramente en el palacio do la Reyna yacia enterrada. Et el Rey desque vio aquello, mandó sacar dende el cuerpo de la Reyna, ca el fuego era tan grande que todo el monesterio quemó, sino fue tan soliamente el cabildo et un palacio cerca del", D. Catalán, (ed.), *Gran crónica de Alfonso XI*, I. Madrid, 1976, p. 445. Por otro lado, un privilegio concedido a favor del Concejo de Valladolid por Alfonso XI datado en Madrid, a 8 de agosto de 1329, se refiere al incidente de este modo: *Et el dicho traydor Alvar Nunnez con el poder que avia, mando a las sus gentes et a las mias talar et ffazer danno en la dicha villa et mandola combater. Et en el combatimiento la gente del dicho traydor Alvar Nunnez entraron por el monesterio de las Huelgas, por que era logar por do cuydaban poder entrar por y la villa, porque estava un*

*palacio allegado a la cerca de la villa et ffue y puesto ffuego en guisa que ardió una grant partida del monesterio*, Archivo Municipal de Valladolid, Sección histórica, privilegio 32; F. Pino Rebolledo, *Catálogo de pergaminos de la Edad Media (1191-1393)*, Valladolid, pp. 163-167; M. Mañueco Villalobos y J. Zurita Nieto, 1920, p. 192 [*op. cit.* n. 28]; y F. Gutiérrez Baños, 1997, pp. 51-52 [*op. cit.* n. 1]; ídem, 1999, pp. 76-77 [*op. cit.* n. 1].

46 A. García Flores, 2003, pp. 824-825 [*op. cit.* n. 38].

47 AMHV, cajón 1, doc. 1, fol. 30v.

48 Al igual que en tantos otros casos asistimos a la donación de una residencia civil por parte de sus dueños a una comunidad religiosa femenina, circunstancia que ha posibilitado la conservación de un buen número de construcciones palatinas bajomedievales de los amplios territorios de la antigua Corona de Castilla y de León. Recuérdense los ejemplos de los conventos toledanos de Santa Clara, Santa Isabel o el de dominicas de Jesús y María, hoy Archivo Histórico Provincial, el ecijano de las Teresas, el segoviano de dominicas, el murciano de Santa Clara, el sevillano de Santa Inés, el cordobés de Santa Marta, o el de Santa Clara de Tordesillas, entre otros muchos casos que podríamos citar.

49 Véase, por ejemplo, A. Belado Pachón, 2001, p. 259 [*op. cit.* n. 41]; F. Gutiérrez Baños, 1997, pp. 46-47 y pp. 53-55 [*op. cit.* n. 1]; ídem, 1999, pp. 73-75 y pp. 77-78 [*op. cit.* n. 1]; M. A. Martín Montes y J. Moreda Blanco, "Aproximación a la génesis y desarrollo urbanístico de Valladolid durante la Plena Edad Media", en *Actas III Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XIII (Aguilar de Campoo, 28-31 de julio de 1998)*. El urbanismo de los estados cristianos peninsulares. *Códex Aquilarensis*, 15, 1999, pp. 153-186, en concreto, p. 183; o M. Valdés Fernández, "Patronazgo señorial y arte mudéjar en el reino de Castilla", en *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra (Barcelona), 2001, pp. 645-652, en particular, pp. 648-649. De otro lado, en un manuscrito de fines del XVI, BRAH, Col. Salazar y Castro, F-40, fol. 83r, se refiere a cómo *La Reyna mientras les edificava la casa*



Anónimo, Retrato de María de Molina, siglo XVII, Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, Valladolid.

recibiolas en la suya ques donde agora ellas estan y sobreviniendo la muerte degosela por propia y asi parece en la entrada que tiene esta yglesia del monasterio y su manera que aya sido como fortaleza o palacio antiguo, haciendo sin duda alusión a esta portada y a la cerca que lo separaba de la iglesia de la Magdalena.

50 Sobre este tipo de salones centralizados y su impacto en la Corona de Castilla véase el apartado que le dedicamos en J. C. Ruiz Souza, "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, XIII, 2001, pp. 9-36.

51 Estamos, pues, ante una tipología muy diferente a la que observamos en otros grandes salones medievales de la Europa cristiana, también de planta rectangular, pero en los que cualquier elemento de centralidad queda roto por el propio sentido longitudinal de la estancia (Palacio de Gelmírez en Compostela, Salón del Tinell en Barcelona, grandes salones de los palacios franceses de Poitiers, Bourges, Angers y París, o de los italianos de Perugia, Anagni, etc.). Para el caso de la vecina Francia, véase el libro, A. Renoux (dir.), *Palais Royaux et Princiers au Moyen Âge. Actes du Colloque International tenu au Mans les 6-7 et 8 octobre 1994*, Le Mans, 1996, y especialmente los artículos contenidos en dicha publicación; ídem A. Renoux, "Espaces et lieux de pouvoirs et princiers en France (Fin IX<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle): changement et continuité", pp. 17-42; J. Mesqui, "Les ensembles palatiaux et princiers en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles", pp. 51-70; y M. Whiteley, "Public and private space in royal and princely chateaux in late medieval France", pp. 71-75.

52 J. C. Ruiz Souza, "El Patio del Vergel del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas y la Alhambra de Granada. Reflexiones para su estudio", *Al-Qantara*, XIX, 1998, pp. 326-328.

53 C. Rallo Gruss y J. C. Ruiz Souza, "El Palacio de Ruy López Dávalos y sus bocetos inéditos en la sinagoga del Tránsito: estudio de sus yeserías en el contexto artístico de 1361", *Al-Qantara*, XX, 1999, pp. 281-283.

54 También fue normal la utilización de grandes salones de planta rectangular, pero sin alcobas laterales, como sucede en el salón de la Casa de Mesa (Toledo) o en otros del convento toledano de Santa Isabel, etc.

55 Véase J. Navarro Palazón, "Un palacio protonazari en la Murcia del siglo XIII: Al-Qasr al-Sag'ir", 1999, pp. 177-205 [op. cit. n. 12].

56 Sobre la arquitectura nazari, véase el mejor repertorio existente sobre la misma en A. Orihuela Uzal, *Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996.

57 La decoración de lazo, los prótomos de animales, los paños de *sebqa*, las palmetas, piñas y pimientos, las manos y brazos sujetando flores y complejas decoraciones, etc., presentes en tantas construcciones cristianas hunden sus raíces en los ejemplos andalusíes.

58 A. Almagro Gorbea, "El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla", *Al-Qantara*, XX, 1999, pp. 331-376. En este artículo no sólo se estudia la intervención del Rey Alfonso X, con nuevas ideas, sino la evolución del Patio del Crucero, desde su construcción en época islámica a sus diferentes remodelaciones, explicándose paso a paso las anomalías que caracterizan esta parte del palacio. En cuanto a la estructura gótica, véase P. Dubourg-Noves, "Le style gothique français et les alcázares chrétiens de Séville et de Cordoue (XIII siècle)", *Actes du 94 Congrès National des Sociétés Savantes, Pau 1969*, París, 1971, pp. 165-185; y R. Gómez Ramos, "El Alcázar de Sevilla en dos ejemplos de dominación cultural: Alfonso X el Sabio y Pedro I el Cruel", en *Espanien und der Orient im Frühen und hohen Mittelalter, Kolloquium Berlin 1991*, Mainz, pp. 157-164.

59 Nos referimos al tema del "mudéjar", término que desde luego no compartimos por la confusión continua que conlleva su utilización, al tomarse para definir todo tipo de arquitectura popular realizada principalmente en adobe, ladrillo o mampostería, sin más; por presentar algún elemento geométrico decorativo, sin necesidad de que tenga su origen en lo andalusí; por mostrar motivos de adorno de raíz islámica; por aparecer el nombre de algún artífice musulmán en su realización, aunque en otros casos sean cristianos, etc.

# *Philippus, rex Hispaniae & Angliae*: La biblioteca inglesa de Felipe II

Por José Luis Gonzalo Sánchez-Molero  
*Universidad Complutense de Madrid*

Cuando en Gran Bretaña se acaba de conmemorar el IV centenario de la muerte de la Reina Elizabeth I Tudor, no parece inconveniente volver la mirada hacia su gran contrincante en la política europea, Felipe II, y recuperar su pasado inglés, como ya se hiciera en el propio centenario del Rey Prudente en 1998<sup>1</sup>. Desde inicios de los años ochenta del siglo pasado se han abierto nuevos caminos sobre el *King Philip*, que han tratado de desdramatizar este período de la historia británica, cuando un español fue rey consorte<sup>2</sup>. De esta etapa histórica, aparte de numerosos legajos de documentos, algunos retratos (como el de María Tudor pintado por Antonio Moro), el fragmento de un estandarte con las armas de ésta y de Felipe, hoy en la Real Armería (Madrid), las impresionantes vidrieras para la iglesia de San Juan, en Gouda, o un cañón de batir, fundido con las citadas armas<sup>3</sup>, no parecía que se hubiera conservado mucho más. Sin embargo, conociendo el perfil bibliófilo del Monarca español, su biblioteca no podía haber dejado de recoger el "impacto" de este período inicial de su reinado, cuando compartió las coronas de España, Nápoles, Inglaterra, "Francia" e Irlanda.

Tan impresionante lista de títulos regios no había sido imaginada hasta entonces por el Príncipe Felipe, más preocupado por asegurar en Alemania sus derechos al trono imperial. Sin embargo, en el verano de 1553 falleció el adolescente Rey Eduardo VI de Inglaterra, hijo de Enrique VIII, y tras algunos tumultos e intrigas, María Tudor logró ascender al trono. Hija de la Reina Catalina de Aragón y nieta, por tanto, de los Reyes Católicos, esta noticia supuso un giro inesperado en la política europea. La nueva Soberana deseaba restaurar el catolicismo en su reino y para ello solicitó ayuda a Carlos V. Para éste era vital asegurar la alianza inglesa, que aislaría definitivamente a

Francia. María de Hungría, hermana del Emperador, dio con una solución valiente, aunque arriesgada: Felipe debía casarse con su tía Tudor. La opción de este matrimonio no fue bien vista por el Príncipe español. No se trataba sólo del desaire que se hacía al Rey Juan III de Portugal (con cuya hermanastra la Infanta María estaba casi ultimado un acuerdo matrimonial), sino de la ruptura de una línea política que anhelaba la unidad peninsular. Todo este proyecto quedaba anulado para emprender una boda con una mujer mucho mayor que Felipe y reinar en un país dividido, pero el hijo de Carlos V tuvo que doblegarse a la voluntad paterna.

En Castilla esta decisión fue recibida también con tremendo desagrado, sensación que trató de ser dulcificada con una discreta campaña propagandística. A finales de 1553 se publicó en Medina del Campo una *Relación muy verdadera* sobre los sucesos acaecidos en Inglaterra tras la muerte de Eduardo VI<sup>4</sup>, según la carta que Antonio de Guaras, un criado de la nueva Soberana, había enviado desde Londres al Duque de Alburquerque. La publicación de esta relación respondía al deseo político de congraciar este matrimonio con la opinión pública castellana. El mismo Guaras defendía la conveniencia de este enlace, y su descripción de la coronación de María Tudor ofrecía una imagen mítica de Inglaterra, muy atractiva para unos lectores que tenían en mente las gestas del Amadís. Una copia de este breve opúsculo de solo 16 hojas se guarda en El Escorial, entre otros papeles recopilados por Juan Páez de Castro. En 1554 se publicaría una nueva *Relación*, esta vez describiendo el viaje del Príncipe Felipe desde Valladolid hasta Londres, compilada por Andrés Muñoz, un criado de la Casa del Infante Carlos<sup>5</sup>. El éxito popular y político de ambos impresos fue escaso, pero al menos



Crónica de Inglaterra, llamada Fructo de los tiempos, primer folio con la divisa Dieu et mon droyt, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. X-II-20, Madrid, Patrimonio Nacional.

permitieron al Príncipe abandonar Valladolid con cierta tranquilidad y, tras entregar el gobierno a su hermana Juana en Toro, encaminarse hacia Galicia. El 24 de junio de 1554 llegó a Santiago de Compostela y el 13 de julio zarpó de La Coruña.

La navegación por el océano Atlántico se mostró poco placentera, mas por fin el día 20 el nuevo Rey desembarcó en Southampton, recibiendo la orden de la Jarretera nada más poner pie en tierra, de manos del Conde de Arundel. Este gesto era de gran importancia política, pues venía a confirmar a Felipe como uno de los miembros de esta selecta Orden militar inglesa. Como al resto de los caballeros de la Jarretera, se entregó al Monarca en 1556 el preceptivo libro con los estatutos, reglas y ceremonias de la Orden. En 1574 aparece citado en la Biblioteca del Real Alcázar madrileño, como una "Institutio ordinis Garterij in Anglia en francés en pergamino", manuscrito en cuarto <sup>6</sup>. En época de Felipe II no se envió a El Escorial, quizá porque no había perdido su validez como testimonio fehaciente de la dignidad del Rey como caballero de la Jarretera. En 1598 se pierde su rastro entre los fondos palatinos, pero finalmente recaló en la biblioteca de la *Hispanic Society of America*, de Nueva York <sup>7</sup>. Su encuadernación constituye una de las primeras "proclamaciones" de Felipe II como Rey de Inglaterra: en el centro de la tapa se estampó una Rosa, símbolo heráldico de los Tudor, con la inscripción alrededor: *INSTITVTIONES ORDINVM GARTERII IN ANGL. ET. MICHAELIS IN GALLIA*, y en la tapa posterior, el superlibro: *D. PHILIPPO HISPANIARVM ET ANGLIAE REGI ANNO M.D.LVI*.

Con la emblemática liga anudada en una de sus piernas, el encuentro entre Felipe y María Tudor se produjo unos días más tarde en Winchester, donde el primero hizo su entrada el 23 de julio. Fue recibido en la Catedral por el Canciller Stephen Gardiner. El día 24 por la noche fue conducido ante su esposa. En la entrevista, privada, el español hizo gala de una gran afabilidad con la Reina, de la que se despidió con un tímido *Good night*. El 25 de julio, día de Santiago, se celebró en la Catedral de la misma ciudad la ceremonia oficial de matrimonio, seguida de grandes fiestas. Como el hijo de Carlos V había aprendido a desenvolverse con gran cortesía y galantería en el ámbito de las relaciones cortesanas, no le fue difícil ofrecer la imagen, falsa, de un marido enamorado. Era evidente que la situación del país se asemejaba en mucho a la de un polvorín a punto de estallar a causa de los odios religiosos. En estas circunstancias, sólo un buen entendimiento con la Reina María podría hacer triunfar los proyectos de Felipe. Ahora bien, para esto no sólo era necesaria una buena relación conyugal, sino que también debía existir un aprecio claro entre el nuevo rey consorte y sus súbditos. Felipe, como extranjero, tenía que adaptarse a las costumbres inglesas. Por esta razón, desde el tímido *Good night* que pronunció ante María Tudor en su primera entrevista, el Rey participó de un notable pro-

ceso de integración en la cultura y la sociedad de sus nuevos súbditos.

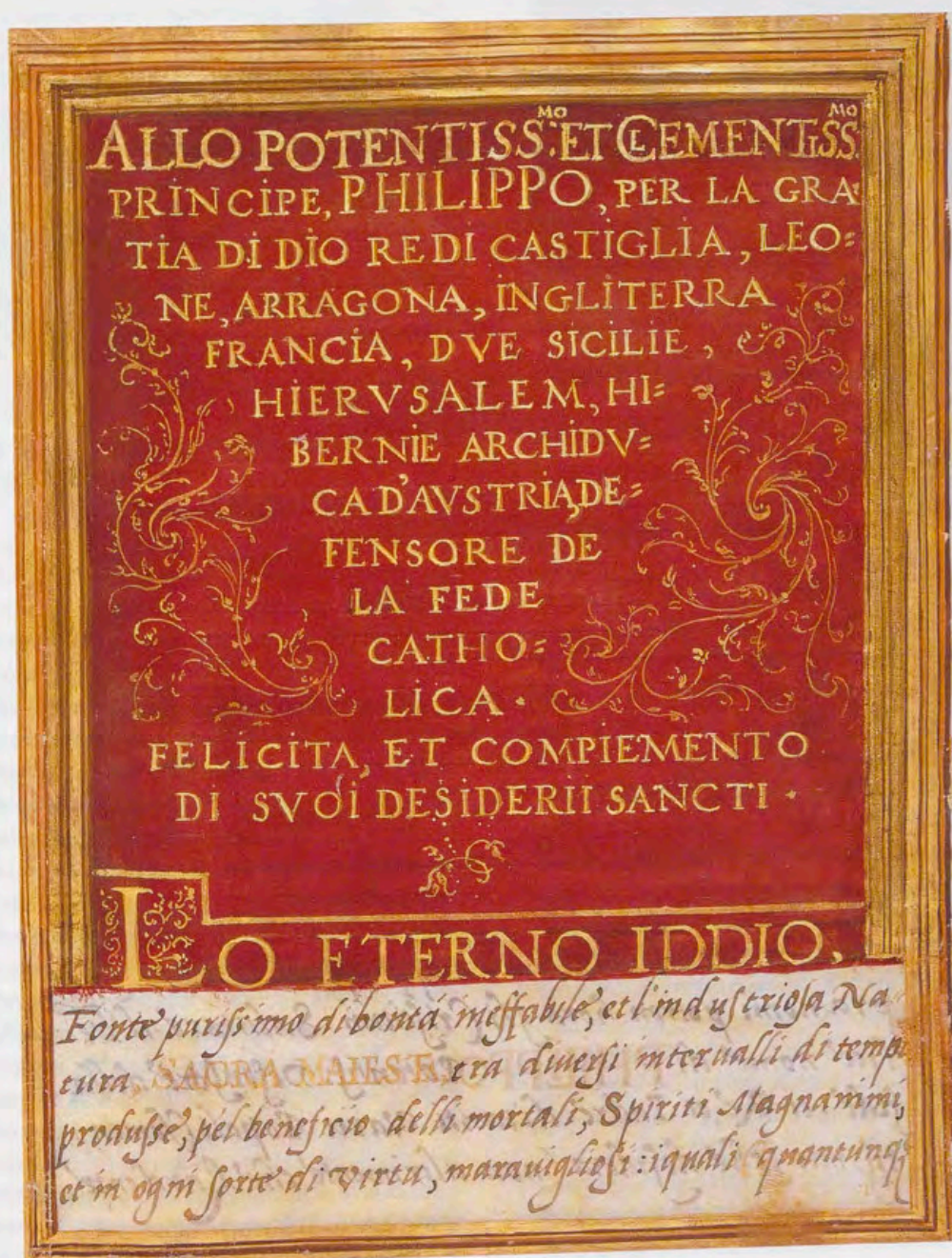
Como su padre al llegar a Castilla en 1517, Felipe debía conocer la historia y las leyes inglesas. Para ayudarle en esta tarea recibió algunos libros, que hoy permanecen como testigos de este proceso. En su "Librería rica", su biblioteca escolar, tenía algunas obras relacionadas con su nuevo reino, pero no poseía libros específicos sobre la historia o la geografía de la antigua *Britannia* <sup>8</sup>. Entre 1554 y 1558 esta carencia fue subsanada: Felipe II amplió su biblioteca con una interesante colección de libros, tanto manuscritos como impresos, conservados hoy en su mayor parte en El Escorial. Sin duda, la "joya" que el Rey tuvo en mayor consideración fue el manuscrito original de la *Crónica de Inglaterra, llamada Fructo de los tiempos*, que Rodrigo de Cuero había escrito en Londres para Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos y primera esposa de Enrique VIII. El volumen, encuadernado originalmente en terciopelo, tiene iluminadas en la primera hoja de pergamino las armas de Inglaterra, sostenidas por un dragón y un lebre, junto con los emblemas del Rey Enrique, una rosa roja y una compuerta, y la divisa *Dieu et mon droyt*; al final, se ha iluminado también en medio del texto el escudo, la liga y la divisa de la Orden de la Jarretera (fol. CXXIXv). En la dedicatoria a la Soberana española se descubrió cómo la Reina Catalina solicitó al autor que recopilara y tradujera varias crónicas inglesas, francesas y latinas, para que ella pudiera conocer la historia de su nuevo país, así como el origen y el significado del escudo del reino o de la Orden de la Jarretera. El libro está dividido en siete partes o edades, que comprenden desde el Génesis hasta la coronación de Catalina, y luego se añaden varias noticias geográficas de las Islas Británicas. Cuero acabó su libro el 20 de diciembre de 1509.

Es posible que, tras permanecer en la biblioteca de la Reina Catalina, fuera recibido por su hija María Tudor a la muerte de aquella, o quizá fuera un obsequio previo para favorecer su aprendizaje del castellano. En todo caso, su presencia posterior en manos de Felipe II nos hace suponer que el manuscrito le fue regalado en 1554, para que él también se instruyera en la historia del reino, como antaño su tía abuela, la Reina Catalina. El hecho de que este libro le hubiera pertenecido le daba cierta aureola como reliquia, pues no eran pocos los que consideraban a la repudiada Soberana como una santa. Para vincular el manuscrito con el nuevo Rey consorte en Inglaterra y caballero de la Jarretera se le había incorporado al principio un árbol genealógico, plegado y cosido antes de las hojas de guarda, dibujado a pluma con las ascendencias comunes de María Tudor y de Felipe <sup>9</sup>. Como es muy posible que ambos compararan sus funciones en Inglaterra con el papel que Isabel y Fernando el Católico habían tenido que desempeñar en España, esta *Crónica de Inglaterra, llamada Fructo de los tiempos*, amparaba la idea de una estrecha identificación personal con sus egresos antepa-

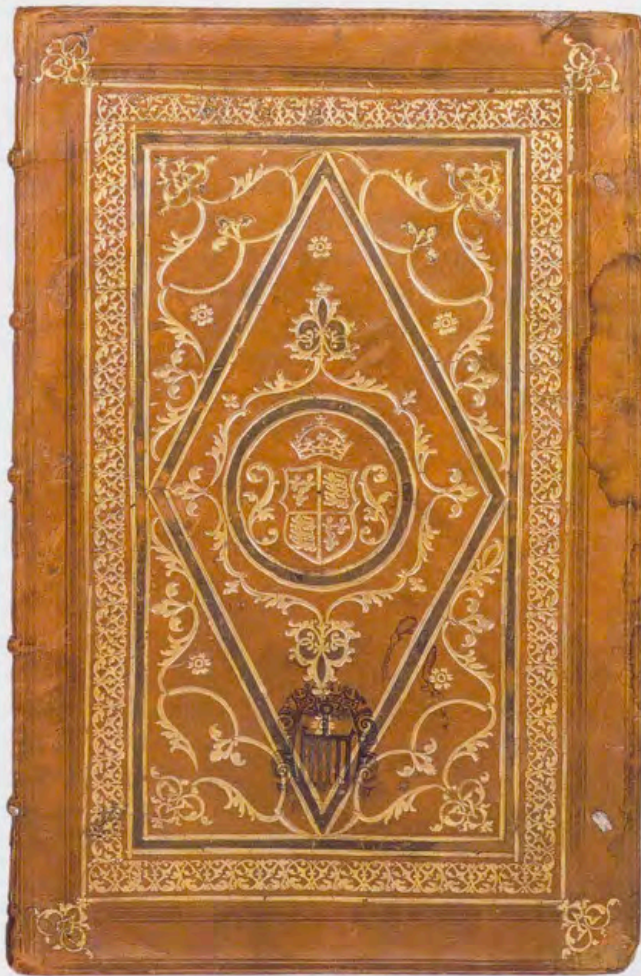
sados. No sólo a través de la citada *Crónica*, María y Felipe podían sentirse muy cerca de la herencia religiosa de la Reina mártir Catalina, y del gran ejemplo de los Reyes Católicos, sino que además estos modelos fueron un lugar asiduamente repetido en la literatura propagandística en el inicio de su gobierno. Si el matrimonio de los Reyes Católicos podía presentarse como un trámite providencial para llevar a cabo una misión: la reconquista y unidad de España; en el caso inglés, la labor política encomendada a María y Felipe era la restauración de la fe católica.

Como complemento a la lectura de este códice, el Rey leyó también una traducción manuscrita en castellano de ciertas *Historias de Inglaterra sacadas de Frossart* por el

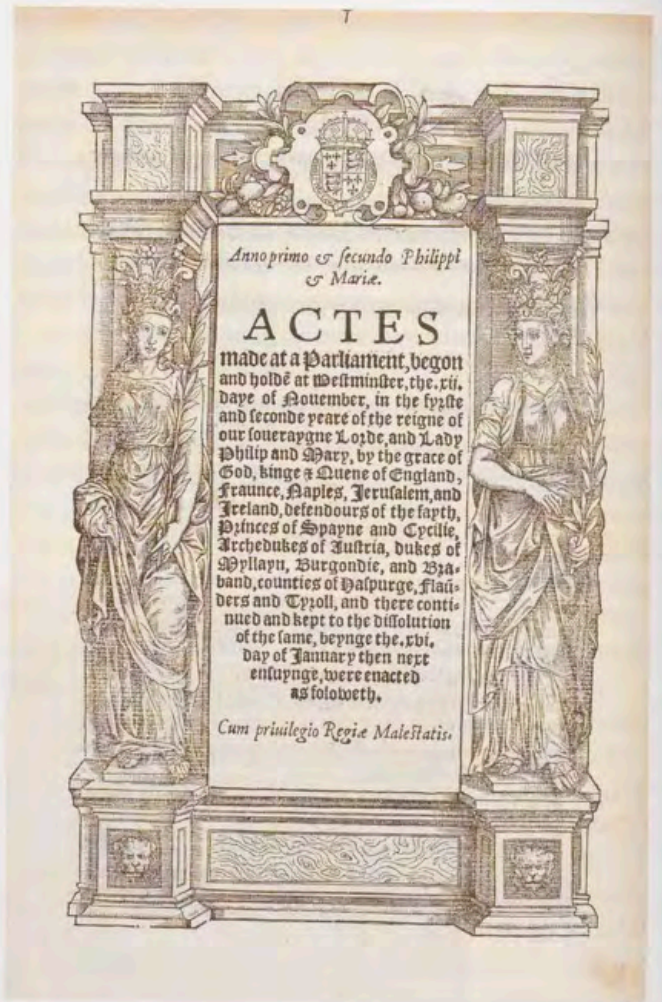
Secretario Diego Gracián de Alderete. Esta obra pasó a la Laurentina en 1576, pero se perdió en el terrible incendio de 1671, lo que nos ha hurtado la posibilidad de su lectura y análisis. No sabemos cuándo fue compuesta. Si en 1554, al calor de los preparativos del viaje de Felipe a Inglaterra, o en 1557. Esta última fecha podría ser más probable, pues fue entonces cuando, según cuenta Gracián en la dedicatoria al Rey de su edición de los *De re militari* de Onosandro Platónico, Julio César y Guillaume du Bellay, le envió los originales manuscritos de estos títulos: "Todos estos libros, ansi como los yua acabando de traduzir, embie a V. M. a Flandes, quando yua a la jornada de Francia, con intencion que adelante andando el tiempo corregidos y enmendados se imprimiessen y publicassen" <sup>10</sup>.



Rafionamento dell'advenimento degli inglesi, et norman in Britannia.  
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. I-III-17, fol. IIr, Madrid, Patrimonio Nacional.



Tapa anterior, Anno primo et secundo. Actes made a Parlamente, begon and holden at Wistminster, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. 38-1-7, Madrid, Patrimonio Nacional.



Portada, Anno primo et secundo. Actes made a Parlamente, begon and holden at Wistminster, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. 38-1-7, Madrid, Patrimonio Nacional.

Si realizó esta versión entre 1556 y 1557, pudo emplear los "Quatro bolumines encuadernados en tablas cubiertas de carmesi con clauos e cantoneras e manos dorado en pargamino de mano lengua françesa de la ystoria de los hechos de françia, flandes e yngalatera e otras prouinçias de que es autor miçer Juan fronsant", que se encontraban en la biblioteca de María de Hungría, en Cigales<sup>11</sup>, o alguna de las ediciones impresas entonces existentes, aunque su circulación fuera muy escasa en España<sup>12</sup>. Gracián, por su conocimiento del idioma francés, sirvió numerosas veces como intérprete de la Reina viuda, y a su muerte en 1558 participó en la traducción de sus escrituras e inventario de sus bienes, incluidos los libros<sup>13</sup>.

La integración del joven Felipe II como Soberano de Inglaterra recibió además un nuevo (y sorprendente) apoyo literario gracias a la dedicatoria del curioso *Ragionamento dell' advenimiento delli inglesi, et normanni in Britannia*. Se trata de la traducción de un texto del Obispo Gardiner sobre la invasión normanda de Inglaterra, compuesta en italiano por cierto George Rainsford, en una lengua que podía suponerse que Felipe podía manejar

mejor que el inglés o el francés<sup>14</sup>. El libro comprendía un *Ragionamento dell' advenimiento delli inglesi, et normanni in Britannia* y se completaba con un *ritratto d'Ingliterra*, obra de Rainsford<sup>15</sup>. Éste firma su dedicatoria en "Londra ali XVJ di Marzo M. D. LVI". Aunque este manuscrito conserva la encuadernación original en seda roja, por los inventarios sabemos que tenía bordadas las armas reales en oro<sup>16</sup>. La elección del episodio de la conquista normanda de la Inglaterra sajona no era casual. En la batalla de Hastings había nacido una nación anglonormanda, y su trascendencia podía asemejarse al triunfo de Don Pelayo en Covadonga. De aquí el interés porque Felipe II no fuera ajeno a este mito nacional inglés. Se trata de un largo diálogo entre dos personajes, Stephano y Alphonso, sobre el gobierno, tomando como referente la invasión normanda. Algunos estudiosos lo han situado en la senda del maquiavelismo<sup>17</sup>, pero sus conclusiones se encaminan de manera estricta a ofrecer una serie de consejos políticos a Felipe II como Rey de Inglaterra, quien debía gobernar de acuerdo con el Parlamento, usando de liberalidad y clemencia, como Alfonso V de Aragón había hecho en Nápoles un siglo antes y, sin duda, como sólo podía esperarse del hijo de Carlos V.

Es posible que el Gran Canciller Gardiner promoviera esta traducción para congraciarse con su nuevo Soberano, pues, aunque María Tudor le había elevado a la máxima dignidad política de su Corte, no dejaba de ser sospechoso a los ojos de muchos españoles por su pasado anglicano: había compuesto un conocido tratado, el *De vera obedientia*, contra la autoridad de Roma. Además, Gardiner fue uno de los más tenaces y duros negociadores en los acuerdos matrimoniales entre María y Felipe. Esto hace todavía más sorprendente la presencia entre los libros del Soberano de esta traducción italiana. En todo caso, el prelado no pudo recibir las muestras de agradecimiento que esperaba. Desde otoño de 1555 era indiscutible que se estaba muriendo, y la iluminación, adquisición del pergamino y su escritura, nos indican que el códice tuvo un largo período de preparación. Gardiner falleció en noviembre del mismo año, y cuando el libro se entregó al Rey, en marzo de 1556, la crisis política que se desató tras su muerte ya se había resuelto. La Reina María había querido nombrar como nuevo Gran Canciller a Thomas Thirlby, Obispo de Ely, amigo del difunto Gardiner; Felipe, sin embargo, prefería para este puesto a Lord Paget, el único consejero inglés que en 1554 había apoyado el matrimonio español de la Soberana. Pero éste tenía un pasado herético nada despreciable a los ojos de muchos católicos ingleses, y en especial para Fray Bartolomé Carranza de Miranda. Por este motivo, el dominico aconsejó al Rey que apoyara a un católico incondicional, como Nicholas Heath, Arzobispo de York. Finalmente se impuso el criterio de Carranza, y Lord Paget sólo recibió el tercer gran cargo del gobierno inglés, el de *Lord privy seal*<sup>18</sup>.

Estas controversias políticas nos conducen a abordar la gran cuestión que dominó el reinado: el retorno del país al catolicismo. Como en muchos otros episodios, la imagen deformada de Felipe II y de María "la sanguinaria" ha impedido destacar el carácter eminentemente pacífico de la restauración del catolicismo. Se suele desconocer que el hijo de Carlos V había sido educado en las ideas del humanismo erasmiano, y que la influencia de esta educación, así como el peso de las necesidades políticas surgidas durante el Felicísimo viaje, habían consolidado el irenismo como parte fundamental de su discurso político. Este "irenismo filipino" se basaba en dos líneas: una militar, acorde con la crítica erasmista a las "guerras civiles" entre príncipes cristianos; y otra religiosa, ligada a una solución pacífica y conciliadora para superar el conflicto planteado por la reforma protestante. Esta última vertiente fue la aplicada en la reevangelización de Inglaterra. Como principales consejeros en esta cuestión, Felipe II había llevado consigo a dos destacados teólogos irenistas: Fray Bartolomé Carranza de Miranda y Fray Alonso de Castro, quienes moderaron en gran manera el proyecto que la propia María y varios de sus consejeros tenían. La llegada del enviado pontificio, Reginald Pole, Cardenal que militaba en las eruditas filas del irenismo italiano, ayudó a este ambiente. Arribó a Inglaterra el día 23 de noviembre de

1554, pero todo estaba ya tan negociado que una semana después los miembros del Parlamento recibieron la absolución pontificia y abjuraron de la fe anglicana impuesta por Enrique VIII. Un bula de Julio III había resuelto ya la cuestión más espinosa del asunto: la devolución de los bienes confiscados a la Iglesia. Los ingleses volvían formalmente al catolicismo, sin derramamientos de sangre. En El Escorial se conserva un ejemplar impreso de las Actas del Parlamento de Westminster<sup>19</sup>, que perteneció a Felipe II, y que, sin duda, le fue ofrecido después de celebrarse la asamblea. El libro conserva la encuadernación original, con el escudo de Inglaterra enmarcado por un doble filete dorado en losange con algunos filetes esmaltados. El estilo y la técnica de esta cubierta se corresponden con el estilo del *King Edward and Queen Mary Binder*, nombre ficticio dado a un encuadernador que trabajó para ambos Reyes<sup>20</sup>. Este artesano labró para la Reina las tapas de otro ejemplar de las *Actas*<sup>21</sup>, que, además, presenta grandes similitudes con el ejemplar escurialense. Como veremos más adelante, no fue el único libro con esta característica encuadernación heráldica que el Monarca se trajo a España<sup>22</sup>.

En Castilla las noticias sobre el retorno de los ingleses a la fe católica fueron recibidas con extremas muestras de alegría, en las que subyacía tanto el deseo de apagar los rescoldos del disgusto provocado por el enlace con María Tudor, como el ansia por saludar, con unos meses de antelación, el inicio de un nuevo reinado. El Arzobispo Juan Martínez Silíceo, antiguo maestro del Rey, se destacó en el impulso a estas celebraciones, organizando en febrero de 1555 unas magníficas fiestas en Toledo. El primer día hubo tres procesiones, y en los días siguientes se efectuaron varias máscaras y juegos de cañas. Todos los gremios de la ciudad idearon diversas invenciones para desfilar por la misma, en las que se ensalzaba al Arzobispo y a Felipe, como destructores de Lutero. En el entorno del Rey los análisis sobre las consecuencias de la "conversión" de Inglaterra iban, en cambio, algo más allá de estas caricaturas, buscando una vía humanística de conciliación religiosa, y para esto era necesario ejercer una amplia labor de captación y mecenazgo. La primera gran ocasión se produjo tras la boda en Winchester, cuando Felipe y María hicieron su entrada triunfal en Londres. El financiero John Elder quedó impresionado ante la prestancia del Príncipe español<sup>23</sup>, pero no fue el único atento observador. El joven estudiante valenciano Juan Martín Cordero se había desplazado desde los Países Bajos hasta Inglaterra para presentarse en la Corte. A pesar de que los españoles que habían acompañado a Felipe hasta la antigua Britannia "huían" del país ante la falta de oficios áulicos, la delincuencia o la incompreensión social, la iniciativa de Cordero venía motivada por el amparo que en los años anteriores el Príncipe había dado a numerosos humanistas. Por esta razón, el inicio de su reinado inglés parecía abrir nuevas oportunidades para muchos eruditos.



Portada, Oratio Leonhardi Goretii equitis poloni de matrimonio... Regis ac Reginae Angliae, Hispaniae, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. 37-IV-46, Madrid, Patrimonio Nacional.

Cordero había cursado estudios en la Universidad valenciana, donde alcanzó el título de Maestro en Artes en 1549. Pocos meses después decidió abandonar España para estudiar Teología en París. Según cuenta en su autobiografía <sup>24</sup>, al reanudarse en 1551 la guerra con Francia trató de abandonar el país, pero en el camino a Lovaina fue apresado con la vana esperanza de cobrar un rescate. Consiguió huir en julio de 1553 y, tras una corta estancia en París, donde inició la traducción de la *Christiada* de Girolamo Vida, pudo finalmente cruzar a los Países Bajos. En Lovaina concluyó sus *Christiados*, pero no fueron bien vistos en los círculos más ortodoxos de la Universidad. Prohibida su traducción, Cordero marchó a Amberes, para trabajar como corrector en casa del impresor Martin Nucio, o Nuyts, quien publicó poco después su versión (ya corregida) de *Los Christiados de Hyeronimo Vida* (1554). El estudiante valenciano dedicó entonces su obra a la Reina María Tudor y se embarcó rumbo a Inglaterra para hacer entrega de unos ejemplares a los nuevos Reyes:

... como supiese que auia de uenir [don Felipe] a Inglaterra, por ver las grandezas de aquel reyno, y ver tambien la corte de España que venia segun sabiamos por cartas ciertas, muy pomposa y con grandissimo fausto, y triunfo por acompañar al Príncipe, a una tierra que segun

se sonaua estaba cargada de oro y riquezas, que les salió a todos muy al revés, determiné dedicar mi libro a la Reyna de Inglaterra, llamada Maria, hija de la Reyna Catalina y del Rey Enrique, y nieta del valeroso y catholico Rey don fernando <sup>25</sup>.

Cordero cuenta que pidió a su "amigo" Cristóbal Plantino que le encuadernara el ejemplar que iba a ofrecer a la Reina <sup>26</sup>, y que marchó con algunas cartas de presentación de su tío "el doctor Oliuario", es decir, el humanista Pere Joan Olivar, que había vivido durante algunas temporadas en Inglaterra. Jehan de Montmorency, Señor de Courrières, Embajador de Carlos V con motivo de la boda real, le presentó en Londres a Simón Renard, el Embajador ordinario, quien le ofreció una audiencia ante la Reina. Con emoción narra Cordero este momento tan trascendental de su vida:

Ya que cerrauan el raçonamiento, antes de despedirse, dixo el Embaxador Renarte a la Reyna: Señora reciba vuestra Magestad este presente, y entonces yo arrodillado le di el libro y ella para tomarle abaxo la cabeça y dixome en lengua francesa si era en Español, y yo le respondi: Señora, sí y que lo recibiese en señal de mi vassallage, y principio para la que esperaua diciendo esto en frances assi como ella me hauia hablado <sup>27</sup>.

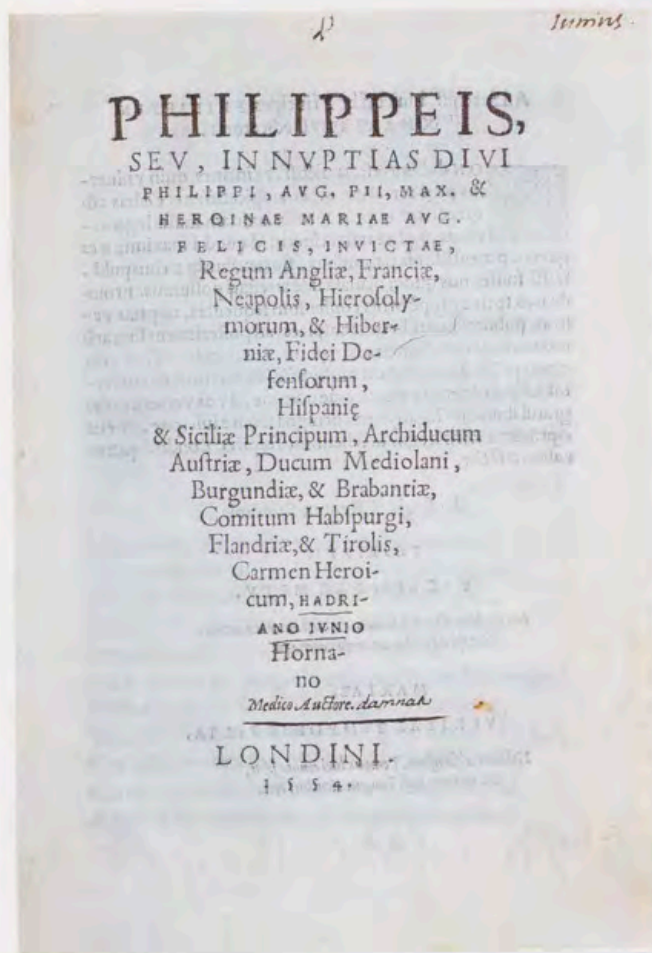
Aunque Felipe todavía no había llegado a Inglaterra, no hay duda de que Cordero estaba muy cerca de su principal objetivo: entrar al servicio del nuevo Rey. Sus contactos en Amberes y su parentesco con Olivar le permitían abrigar tales esperanzas. Para cimentar este anhelo, se propuso publicar una relación sobre las "vanderas, espectáculos y arcos triunfales" que se erigieron en Londres para recibir a Don Felipe, e incluso llegó a escribir un estudio preliminar, pero no encontró patrocinador para tal empresa editorial. Sin embargo, este fallido proyecto nos revela cómo quiso imitar el *Spectaculorum* de Cornelio Schryver o el *Felicísimo viaje* de Calvete de Estrella. Después de las sesiones de White Hall, en las que el Parlamento aceptó la restauración del catolicismo, Cordero consiguió una audiencia ante los Reyes en el palacio de Hamptoncourt, ocasión que aprovechó para entregar a Felipe II otro ejemplar de sus *Christiados*. El Rey le recompensó con diez ducados y le ofreció una plaza de canónigo en la iglesia de Westminster.

El libro ofrecido por Cordero se ha perdido, así como el que recibió María Tudor, pero no otros impresos que celebraban el ascenso al trono del joven Príncipe español, y que también le fueron ofrecidos por sus autores. Así, el caballero polaco Leonardo Goretius o Gorecki compuso una elegante *Oratio* (Londres, 1554) <sup>28</sup>, y el médico y poeta neerlandés Adrián de Jonghe (1511-1575), *Junius* en latín, publicó en Londres su *Philippeis*, un poema nupcial donde celebraba el enlace real. Ambos autores no sólo pretendían difundir entre los ingleses la alegría por el matrimonio, sino también exponer sus ventajas para el reino. Goretius dirigía su discurso al pueblo y a los "principales" de Inglaterra, animándoles en la lucha contra luteranos y zuinglianos, aplaudiendo la derrota del Duque de

Northumberland, y mostrándoles los modelos de Carlos V y de Fernando el Católico en la lucha contra los enemigos de la fe. La oración es una elogiosa representación de las virtudes de ambos Reyes. En la Laurentina se conservan dos ejemplares de la *Oratio* y del *Philippeis*, encuadernados en terciopelo carmesí o rojo. En las hojas de guarda de la tapa de su composición poética Jonghe añadió un nuevo poema al Rey, que posteriormente fue censurado en sus primeras estrofas. Tanto éste como Goretius corrigieron de su mano algunas erratas que aparecían en los textos impresos para ofrecer así unas obras depuradas y dignas de su dueño <sup>29</sup>. En la British Library se conserva otro ejemplar del *Philippeis*, que se cree perteneció a María Tudor. No parece que se llegara a imprimir el breve *Carmen gratularorium de ingressu Illustrissimi regis Philippi in urbem Londiniensem*, que Nicolas Harpesfield, arcediano de Canterbury, pronunciara durante la entrada triunfal de los Reyes en la capital. Hoy conocemos su contenido gracias a que fue recogido al final de una relación impresa italiana <sup>30</sup>.

Las obras de Cordero, Goretius, Jonghe y Harpesfield obedecían a un ambiente muy particular. Frente a la idea de la escasa repercusión artística y literaria que tuvo el reinado inglés de Felipe y María, lo cierto es que cuando ambos hicieron su entrada triunfal en la capital inglesa se puso de manifiesto que se había instaurado una nueva vida cortesana, y que ésta precisaba del concurso de un humanismo áulico. Era preciso dar un lustre cultural y político al reinado, y no se escatimó en lograr este objetivo, sobre todo si se tenía en cuenta la gran cantidad de panfletos y de coplas contra el catolicismo y el Rey Felipe que se habían distribuido entre los ingleses entre 1553 y 1554. Para contrarrestar el efecto de estos libelos se optó por una propaganda áulica, inspirada en el modelo del viaje a los Países Bajos en 1549, cuyo recuerdo seguía muy presente entre los cortesanos españoles. Quizá fuera éste el fundamento que movió a Calvete para enviar un ejemplar de su propio *Felicísimo viaje* a María Tudor. En este contexto, se comprende cómo Cordero consiguió al poco de su llegada a las Islas la amistad del Canciller Gardiner y de importantes nobles españoles, como el Conde de Feria, el Conde de Olivares, el Marqués de Sarriá, el Duque de Medinaceli, el Marqués de Aguilar, el Duque de Alba, el Conde de Fuensalida, Don Alvaro de Sande, y Fray Pedro de Castro, Capellán Mayor del Rey <sup>31</sup>. Cordero llegará a lamentar que de haber seguido el camino de la vida cortesana que entonces se le ofrecía, "pudiera ser que hoy fuera otro de mí" <sup>32</sup>. En 1555 retornó a los Países Bajos.

Su viaje a Inglaterra constituyó, a pesar del fracaso de sus proyectos personales, el principio de una relación cultural angloespañola que iba más allá del estrecho ámbito de la cámara de Felipe II, donde se habían ido guardando los manuscritos de Cuero, Gracián o Gardiner, o las actas del Parlamento de Westminster. Como hemos dicho, era necesario propiciar el desarrollo de una cultura cortesana en



Portada, *Philippeis sev in nuptias Divi Philippi... et Heroinae Mariae*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sing. 102-VIII-24, Madrid, Patrimonio Nacional.

torno a la figura de los nuevos Reyes. Y de nuevo la biblioteca de Felipe permite rastrear algunos de sus aspectos. El obsequio y la dedicatoria de libros sobre la historia del país al nuevo Rey constituyó el principio de esta relación cultural, pero pronto se amplió a otros temas. En 1554 Clemens Adams, maestro de los pajes de Eduardo VI, le dedicó su relación latina del viaje que una expedición inglesa había realizado hasta Moscú. El manuscrito original de su *Nova Anglorum per mare Cronium ad Moscovitas Navigatio* se conserva en la Pepys Library (Ms. nº 1.663), y en su primera hoja la dedicatoria aparece precedida por la iluminación de las armas heráldicas de Felipe II como Rey de Inglaterra y España. En esta ocasión, la encuadernación fue labrada por el *Medallion Binder* <sup>33</sup>, llamado así por emplear en sus encuadernaciones dos medallones con las efigies de Platón y Dido. El hecho de que este libro no viajara finalmente a Castilla da a entender que quedó en Inglaterra a la muerte de María Tudor (1558), quizá porque fue entregado a la Soberana en ausencia de su marido, ocupado en la guerra contra Francia desde 1556.

La elección de este tema por Adams no parece casual. Los ingleses eran una nación marinera (aunque todavía no habían alcanzado la fama que tendrían a partir del reina-

do de Isabel I), y la dedicatoria a Felipe II de esta relación permitía mostrar ante éste las posibilidades que la flota inglesa podía ofrecer a la naciente Monarquía Hispánica. Ya no se trataba sólo de hacerle partícipe de las glorias de su historia, sino de sus potencialidades presentes. Que el siguiente libro que el Rey recibió fuera también de tema naval nos revela el peso de esta cuestión en su "britanización". Nos referimos a la traducción inglesa que en 1555 se publicó de las *Décadas* de Pedro Mártir de Anghiera<sup>34</sup>. En la literatura inglesa de la navegación y de los descubrimientos ocupa un lugar notable Richard Eden (1521?-1576), no como narrador original, sino como un intérprete del trabajo de otros. Había estudiado en Cambridge, donde aprendió latín e italiano, lenguas que después le serían imprescindibles para sus traducciones. En 1553 publicó una traducción de la *Cosmographia universal* de Sebastian Münster, seleccionando aquellos pasajes donde se narraban los descubrimientos españoles y portugueses. No quedó muy satisfecho con este trabajo, pero encontró una nueva oportunidad al llegar a sus manos una edición de las *Décadas* de Anghiera. En estas se incluían las narraciones de los viajes de Colón<sup>35</sup>. En la dedicatoria a Felipe II, Eden recuerda cómo la visión de su entrada triunfal en Londres, así como la oración que le dirigió el humanista polaco Leonardo Goretius, ya citada, le movieron a publicar esta obra. Ambos libros fueron publicados por Powell, quien les proporcionó en sus prelos las mismas portadas con una orla de grutescos y *candelieri*.

Con la presentación ante sus compatriotas de los logros de navegantes españoles, Eden censuraba su timidez y animaba a los marineros y comerciantes ingleses para que dirigieran su comercio hacia las Indias, hasta las costas de la Florida y Terranova. En el fondo, la cuestión que se planteaba era si ingleses y españoles podían encontrar un lugar de encuentro y de intereses mutuos en sus respectivos poderíos marítimos; a lo que Eden respondía de modo afirmativo, ensalzando las gestas que los descubridores y conquistadores españoles habían realizado en América, de la misma manera que Adams había encomiado las de los ingleses en el Báltico y en el océano Ártico. No en vano, existe una evidente conexión en la dedicatoria de las dos obras a Felipe II. Ambos autores debían conocerse, pues en 1561, a expensas de ciertos miembros de la compañía de Moscovia, Eden publicó bajo el título del *Arte de la navegación* una traducción del *Arte de la Sphera y del compendio Breve de navegar* de Martín Cortés, impresa en Sevilla en 1556. Este proyecto de colaboración naval entre ambas potencias no era tan descabellado: recordemos cómo en 1556 se fundían cañones para los barcos de la flota española con las armas de España e Inglaterra; la historia, sin embargo, no seguiría este camino de concordia y de alianza.

El obsequio o dedicatoria al Rey de estas obras se acompañó con la entrega de otros libros que, sin responder por su contenido a una temática britanizadora, sí obedecían al



Tapa anterior, *Notitia utranque cum orcentis tum occidentis ultra Arcadii*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. 39-III-25, nº 1, Madrid, Patrimonio Nacional.

deseo de plasmar la dignidad de Felipe II como Rey consorte de Inglaterra. Es el caso, por ejemplo, de una edición espuria de la *Expositio Super Apocalypsin*, de San Ambrosio, Obispo de Milán, regalada al Rey por el Obispo Cutbert Tunstall (1475-1559)<sup>36</sup>. Este humanista y prelado inglés había sido amigo de Erasmo y de Tomás Moro. Diplomático en Bruselas, Alemania y Francia, Obispo de Londres y consejero de Enrique VIII, aunque católico, Tunstall aprobó el divorcio del Rey. Obispo de Durham desde 1530, conservó su prestigio en la Corte en época de Eduardo VI, hasta que en 1551 el Duque de Northumberland le acusó de promover un levantamiento católico en el norte de Inglaterra. Preso en la Torre de Londres (1552-1554), la Reina María le liberó y reintegró en su episcopado<sup>37</sup>. Mientras tanto logró publicar en París esta edición de un supuesto texto de San Ambrosio, que el Obispo halló manuscrito en la biblioteca de un monasterio en 1546. Cuando Felipe II llegó a Inglaterra, el prelado no tardó en ofrecer a su nuevo Soberano un ejemplar de esta edición, que hizo encuadernar en cuero negro y papelón, con las armas de Inglaterra y la corona real, en medio de las tapas, y un florón a cada lado, dentro de una cartela polilobular



Francisco Jover, *Sanctiones ecclesiasticae tam Synodicae quam Pontificae, in tres classes distinctae: quarum prima, vniuersales synodos, secunda particulares, tertia pontificia decreta complectitur...*, 1555, *Tapas anterior y posterior*, Encuadernación renacentista de entrelazos y motivos vegetales de mosaico y dorado. Estilo Grolier, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

sembrada de circulillos dorados y con flamas pequeñas orlándolo.

Si esta edición ambrosiana de Tunstell, uno de los más eficaces colaboradores de los Reyes (por lo que no ha de sorprender que Isabel I le desposeyera de su Obispado al acceder al trono en 1558), venía determinada por el retorno de Inglaterra al catolicismo, otras obras obsequiadas al Rey español obedecían a un contexto político muy diferente. Hacia 1555 Felipe recibió en Inglaterra, quizá como regalo de Año Nuevo, un volumen facticio que contenía las *Notitia utriusque imperii* de Andrea Alciato <sup>38</sup> (1554) y las *Inscriptiones Fuggeorum* <sup>39</sup> (1534). Su encuadernación fue atribuida por Howard M. Nixon al ya citado *Medallion Binder* <sup>40</sup>, y su estilo es semejante al de otros libros obsequiados por entonces al Rey, como las *Actes*, o que habían pertenecido a su antecesor en el trono, Eduardo VI. En sus tapas encontramos la misma rueda de greca vegetal estilizada e idénticos florones, ruedas de grutescos en losanque e hierro del escudo de Inglaterra que en un ejemplar de la *Biblia* en griego (Basilea, Johann Hervagio, 1545), encuadernado por este artesano inglés del XVI para el joven

Eduardo VI, hacia 1550 <sup>41</sup>. La única diferencia radica en que al ejemplar filipino se añadieron unos florones y unas lacerías vegetales en las esquinas interiores, y que carece de las letras E. R., anagrama de *Eduardus Rex*, sin sentido en un libro para Felipe II.

No hemos logrado averiguar cómo llegó a sus manos este libro, pero quien se lo ofreció se tomó muchas molestias para agradar al Monarca, y no sólo por la encuadernación. Las numerosas ilustraciones de ambos libros fueron primorosamente coloreadas, hasta el punto de recordar a algunos famosos códices iluminados de la época, en especial al *Codex Eton* y a la *Historia del mundo y de la Casa de Austria*. El vínculo entre estas obras no sólo se basa en sus imágenes miniadas, sino también en el modelo historiográfico al que respondían. Es sabido cómo a principios del siglo XVI Konrad Peutinger había trabajado en un proyecto, promovido por el Emperador Maximiliano I, para elaborar una historia al servicio de la política de la Casa de Austria. Este *Landeskunde* nunca fue concluido, pero su impulso perduró durante la primera mitad del siglo XVI, desembocando de manera muy clara en las dos obras antes

citadas. La primera, el llamado *Códice Eton*<sup>42</sup>, fue realizada entre 1541 y 1545, en Augsburgo. Su elaboración surgió de un encargo del Rey Fernando de Austria, tras haber recibido en 1539 de manos de su hermano Carlos V la *Crónica de Príncipes* de Mennel, que Maximiliano I le había dejado en herencia, junto con otros códices de su biblioteca. Estos libros influyeron en la decisión de Fernando para confiar a Hans Tirol y Jörg Breu el Joven la composición e iluminación de una *Historia Universal*, basada en la citada *Crónica*. Sin embargo, el Rey de Romanos nunca llegó a recibir la obra encargada. En 1545 la ciudad se rebeló contra la autoridad imperial, y entonces el nuevo Alcalde de Augsburgo, el luterano Jakob Herbrot, confiscó los tomos del *Codex Eton* y convenció a Tirol para que cambiara el destino de su trabajo, dedicándose al Rey Enrique VIII. Es posible que cuando Felipe II llegara a la Corte londinense se le mostrase esta magnífica obra, tan ligada a la imagen dinástica de la Casa de Austria. Puede que se pretendiera impresionarle, conociendo su afición a la historia y a los libros, pero lo cierto es que el Monarca había recibido pocos años antes una obra de semejante, o incluso de mayor calidad: la *Historia del mundo y de la Casa de Austria*. Esta obra, formada por tres voluminosos códices, hoy conservados en El Escorial, le había sido regalada por el Cardenal Otto von Truchess en 1549, quien había encomendado su elaboración a los mismos Hans Tirol y Jörg Breu. Esta es la razón de que, según Elisabeth Scheicher, el de *Eton* constituya *cuasi* la primera versión de los códices obsequiados después a Felipe II por el Cardenal alemán<sup>43</sup>.

En este contexto, el obsequio de las obras de Andrea Alciato y Apiano obedecía a una calculada intención propagandística. Aparte de constituir unos afamados tratados arqueológicos sobre las instituciones, el derecho, las costumbres y la cronología del antiguo imperio romano, sus autores eran los evidentes continuadores del citado proyecto de Maximiliano I. Es más, tanto Hans Tirol como Breu el Joven se había servido de sus estudios, láminas y xilografías para componer e ilustrar sus *Historias universales*. La entrega de este ejemplar coloreado a Felipe II incidía en el deseo de establecer una continuidad entre tal grupo de obras. En 1555, esta aspiración venía motivada de manera muy inmediata por el impacto político que habían causado las abdicaciones de Carlos V. A finales de dicho año, éste había llamado a su hijo a Bruselas para que se hiciera cargo del resto de su herencia. En este nuevo contexto, el obsequio de unos libros, donde se abordaban los orígenes de la dignidad imperial, trataba de demostrar el apoyo inglés a la candidatura como *Sacro Emperador de su Rey*.

El retorno de Felipe a los Países Bajos propició que se produjera un nuevo episodio en su biblioteca inglesa. Adrián de Jonghe debió de acompañarle en este viaje, o cuando menos, este médico y humanista trató de seguir vinculado a su Corte, pues en 1556, estando en Haarlem, dedicó a

Antonio Perrenot de Granvela su *Animadversorum libri sex* (Colonia, 1556), y un año después sus *Adagiorum centuria VIII* (París, 1557), al Almirante Maximiliano de Borgoña. Tras el Felicísimo viaje se habían desarrollado en los Países Bajos varios cenáculos de humanistas neerlandeses y españoles, reunidos al calor de la estancia del Príncipe Felipe. Cuando éste regresó a Bruselas en 1555, su cercana entronización como sucesor de Carlos V movilizó las plumas de estos literatos, deseosos de ensalzar a Felipe II, un Monarca al que se recibía como el instrumento divino de una nueva época. La restauración de la fe católica en Inglaterra le había dado una inmensa fama. ¿Podría hacer lo mismo en toda Europa? Había llegado el momento de saberlo, pues el Emperador estaba dispuesto a oficializar su abdicación. Quien primero expresó estas ideas en los Países Bajos fue Nicolás Mamerano o Mamer, uno de los más destacados miembros de aquellos cenáculos surgidos en 1549. Profesor de la Universidad de Lovaina, y conocido panegirista del Príncipe desde su anterior viaje a los Países Bajos, Mamer compuso y publicó sus *Gratulatorium* (Colonia, 1555), que contenía tres poemas, el primero sobre la llegada de Felipe a Inglaterra el 19 de julio de 1554; el segundo, sobre su boda con María Tudor en Winchester, es decir, un *Epithalamium nuptiarum*; y el tercero, saludando su primer viaje a "Germania" en 1549.

Puede que estos textos poéticos de Mamerano tuvieran una repercusión en la propia Inglaterra. En 1550 había publicado en Colonia tres detalladas relaciones, enumerando a los principales personajes de la Corte de Carlos V. En El Escorial se conserva un volumen de estas obras, que en su momento incluimos en su Librería rica<sup>44</sup>, pero del que posteriores estudios nos han confirmado que perteneció a la Reina María de Hungría. Pues bien, en la British Library, proveniente de la colección de Henry Davis, se conserva un ejemplar gemelo con la misma encuadernación alemana, que presenta dos características placas doradas, una del Rey David tocando el Arpa, y en la tapa posterior, otra con la visión de San Pablo<sup>45</sup>. ¿Se trata del ejemplar, perdido, de Felipe II, o de otro enviado por Mamerano a María Tudor? Desde 1556 ésta era también Reina de España y Duquesa de Brabante. Como aquel estudiante valenciano, también Mamer pudo querer congraciarse con su reciente Soberana enviándole este librito, con sus tres relaciones de cortesanos cesáreos, ideadas como un "nomenclator" de la Corte imperial.

Sea como fuere, el profesor lovaniense no estaba solo en Colonia cuando dio a la imprenta sus *Gratulatorium*. Al mismo tiempo se imprimía en la ciudad un sesudo tratado teológico y político, el *De Retinenda fide orthodoxa & catholica aduersus haereses*, del dominico neerlandés Jan van der Slooten († 1560). Su obra iba dedicada a Felipe II y a María Tudor en abril de 1555, y pretendía ser una guía en la resolución de la división religiosa de la Cristiandad, a través del diálogo entre dos personajes tan opuestos como Orthodoxus y Cacodoxus, en el que, finalmente, este porta-



Notitia utranque cum orientis tum occidentis ultra Arcadii, folio b2 recto, con xilografía coloreada de Macedonia y Dacia, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. 39-III-25, nº 1, Madrid, Patrimonio Nacional.

voz de Lutero era derrotado <sup>46</sup>. El ejemplar escurialense entregado al Rey fue encuadernado probablemente en Colonia, con unos motivos muy simbólicos acerca del contenido religioso del libro. En una de las ruedas se representa una sucesión de imágenes del Niño Jesús y de varios personajes bíblicos, y en el centro de la tapa se estampó una placa dorada con el árbol de Jessé, y otra con la Resurrección en la tapa posterior. En la tapa figura un superlibro en seco: *Philippus. Rex. Angliae*. Es probable que la Reina María recibiera otro ejemplar, con su propio superlibro: *¿Maria. Regina. Angliae?* También se encontraba por entonces en Colonia el astrónomo Johann Stade, quien publicaría en el taller de Birckmann, en 1556, sus *Ephemerides novae et exactae*, dedicadas también *ad Divum Philippum Hispaniarum, Angliae, Franciae... Regem* <sup>47</sup>.

Como estos últimos ejemplos ponen de manifiesto, dentro de esta nueva y sorprendente relación cultural el regalo o

dedicatoria de libros no tenía como único objeto a uno de los Soberanos, sino a ambos. La estela de Mamerano, Slooten y Stade fue pronto seguida por otros eruditos áulicos. No otra cosa hizo Juan Cristóbal Calvete de Estrella, humanista aragonés que había sido maestro de los pajes del Príncipe desde 1540, y su preceptor y "bibliotecario" desde entonces. Tras acompañar al Príncipe en su viaje, en 1550 se había quedado en Amberes, donde se dedicó a publicar sus obras y a diversos negocios editoriales <sup>48</sup>, entre ellas su *Felicísimo viaje*, del que realizó una amplia difusión. Felipe II, Antonio Perrenot de Granvela y María de Hungría fueron obsequiados con ejemplares, encuadernados por Plantino, pero también María Tudor. Aunque se ha dudado si su dueño fue Eduardo VI, la encuadernación plantiniana revela la mano de Calvete en el obsequio, quien difícilmente habría ofrecido su obra a un rey herético. Es más, a este humanista aragonés se debe una relación poética sobre el segundo viaje de Felipe II a los Países



Tapa anterior, De Retinenda fide orthodoxa & cathólica adversus haereses... Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sig. 8-V-24, Madrid, Patrimonio Nacional.

Bajos, titulada *Carmina pro Philippi II adventu in urbes Belgii*, conservada en la Biblioteca de Arras y que (procedente de los fondos del Cardenal Granvela) debe ponerse en relación con las *Gratulationes* de Mamer<sup>49</sup>.

Este intercambio de libros entre las Cortes de Bruselas y de Londres se extendió en 1557 a las obras del capitán Francisco de Guzmán, su *Flor de sentencias de sabios, glosadas en verso castellano* y sus *Triunfos morales* (Amberes, 1557). En la primera de ellas, Guzmán glosaba los textos originales de los *Apothegmatum* de Erasmo. Su intencionalidad política no pasa desapercibida, pues la lectura de los apotegmas de Plutarco era muy recomendada a los gobernantes cristianos. Un ejemplar fue entregado por el autor a Felipe II<sup>50</sup>. Guzmán publicará al mismo tiempo sus *Triunfos morales*, dedicados al Rey. Esta obra es un largo poema en octava rima donde se describen las virtudes que deben adornar al perfecto caballero, encarnado éste en la figura del hijo de Carlos V, relatando sus acciones durante los años que median entre su segundo matrimonio con María Tudor y la abdicación de Bruselas. El poema se presenta como una larga jornada del conocimiento a través de las distintas edades de la vida, muy al estilo de *El caballero determinado*, impreso en la misma época. Como en otras ocasiones, un ejemplar fue encuadernado por Plantino para ser ofrecido a María Tudor, pues según anota en uno de sus libros de cuentas,

el 6 de mayo de 1557: *Relié un Tiu[m]phos avec les armoiries d'Angleterre*<sup>51</sup>.

El reiterado encargo a Plantino de este tipo de encuadernaciones regias se explica por el prestigio que había obtenido por su maestría en la técnica del esmalte o *mâstic*. La vistosidad de sus entrelazos dorados y esmaltados, así como la posibilidad de pintar los blasones en las cubiertas de la tapas con sus propios colores heráldicos, fueron elementos artísticos que se trasladaron de inmediato al entorno cortesano. Si en Inglaterra se acudía a los prestigiosos (y anónimos) *Medallion Binder* o *King Edward and Queen Mary Binder*; en Flandes, Cordero, Calvete de Estrella y Guzmán preferían ir al taller de Cristóbal Plantino, deseosos de ofrecer sus libros a los Reyes con unas cubiertas de gran belleza estética. Esta es la razón de que en El Escorial se conserve uno de los fondos de encuadernaciones plantinianas más importantes del mundo. Aunque no se han encontrado documentos que acrediten con seguridad que Plantino fue el autor de estas encuadernaciones, los estudios de Colin y Nixon al respecto<sup>52</sup>, basándose en los ejemplares de la Lauretina, permiten afirmar esta procedencia. Se trata de una colección compuesta por encuadernaciones en cuero y papelón, esmaltadas y policromadas, con filetes, entrelazos y orlas formando cartelas y almendras de diversos colores y figuras. En todos los ejemplares las páginas se presentan pautadas, y los grabados iluminados. Ya en la "Librería rica" distinguimos dos tipos de encuadernaciones: una de lujo, y otra más rústica, así como una evolución en los trabajos. En nuestras últimas investigaciones han aparecido varios libros con este tipo de encuadernaciones, no identificados en su momento por Colin y Nixon<sup>53</sup>.

El recurso a decorar estas encuadernaciones con las armas esmaltadas de Felipe II como Rey de España y de Inglaterra no puede considerarse sólo como una preferencia estética, sino también como un gesto político. En la Real Biblioteca de El Escorial se conservan varios ejemplares notables, de los que proporcionaremos una breve lista: las *Explicationis Articulorum*, de Ruardo Tapper<sup>54</sup>; las *Sanctiones Ecclesiasticae*, de Francisco Jover<sup>55</sup>; el *Imagines imperatorum*, de Goltz<sup>56</sup>; o el *De theoriae medicinae* y de *De Universitate libri tres*, de Nicolao Biessius (aunque sólo con el escudo de España)<sup>57</sup>; y la *Histoire*, de Paulo Jovio<sup>58</sup>. Pero, sin duda, la obra maestra de este tipo es la edición castellana del tratado médico de Pedacio Dioscorides Anazarbeo, traducido por Andrés Laguna en 1555, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>59</sup>. En el centro de esta decoración de entrelazos esmaltados aparece el escudo de España e Inglaterra en sus colores, y en la tapa posterior este escudo es sustituido por tres leyendas en letras doradas: "DIVO / PHILIPPO / D. CA / ROLI V / FILIO"; "BRITANIAE / GAL.. / LIAE Qz REGI"; "HISPAN / PRICIPI / OPT. / MAX". Si la encuadernación proclama de manera inequívoca la dignidad de Felipe II como Rey de Inglaterra, en el interior la bellísima portada arquitectóni-

ca de Latio nos ofrece uno de los primeros ejemplos bibliográficos del característico escudo anglo-español del Monarca, delicadamente iluminado, como el resto de las ilustraciones botánicas y zoológicas del mismo. En esto nos recuerda al ejemplar de las *Notitia vtraque cvm orientis tvm occidentis*, de Alciato, regalado también al Rey y con las xilografías arqueológicas coloreadas.

Laguna, ciertamente, había trabajado durante muchos años para lograr publicar esta edición, pero cuando en 1555 consiguió terminar su obra, publicarla y dedicársela al Rey Felipe, su *Pedacio* aparecía integrado dentro de la hábil campaña propagandística con que el inicio de su reinado pretendía sustentarse ante la opinión pública. El médico segoviano, que había estado en Londres en 1540, antes de viajar a Alemania, conocía bien la convulsa situación religiosa de la isla y de Europa, y en su *Pedacio* tomaba postura ante las sombras e incertidumbres que el agotamiento de Carlos V provocaba entre los núcleos menos ortodoxos del humanismo afincado en los Países Bajos. Al igual que Cordero, Mamer y otros panegiristas áulicos, Laguna recibió al hijo y heredero del Emperador no sólo como el continuador de su política, sino como su impulsor hacia el éxito. Era algo que los favorables sucesos de Inglaterra hacían esperar, tanto como en el frente político podía soñarse con que Felipe II derrotaría al verdadero enemigo de la Cristiandad: el Imperio Otomano. Y al amparo de estas ideas obedecía la espléndida edición de la obra de Laguna, quien se trasladó a Amberes para imprimir su traducción, pues Bruselas carecía de una buena industria editorial. Latio sacó a la venta una parte de la edición con los grabados coloreados o iluminados, serie de lujo que tuvo entre sus compradores, por ejemplo, a Alonso de Osorio, hijo del Marqués de Astorga<sup>60</sup>.

A Amberes acudió también Fray Bartolomé Carranza de Miranda para publicar sus obras. Este dominico, cabeza de la corriente pietista emanada del Colegio de San Gregorio<sup>61</sup>, era uno de los más importantes consejeros de Felipe II al comienzo de su reinado<sup>62</sup>. Carranza tuvo una participación decisiva como consejero del Rey en Inglaterra. Había figurado entre los teólogos irenistas que participaron en las primeras sesiones del Concilio de Trento, donde trabó gran amistad con el Cardenal Pole<sup>63</sup>. En 1555 éste convocó un sínodo para remediar la degradada situación del clero inglés, asamblea en la que Carranza tuvo una destacada participación. Por ello, el Sínodo le encargó que redactara un manual de catequesis, origen de los dos tratados que publicó en castellano: la *Instrucción y doctrina de como todo christiano deve oyr missa y asistir a la celebración y santo sacrificio* (Amberes, Cristóbal Plantino, 1555) y los *Comentarios sobre el Catechismo Christiano* (Amberes, Martín Nucio, 1558). Es sabido cómo su *Catechismo*, concebido inicialmente para favorecer la reevangelización católica de los ingleses, acabó convertido en un tratado teológico para los fieles españoles. A cambio, entre los ingleses se difundiría el más breve *Certaine godly and*

*devout prayers made in Latin by C. Tunstall and translated into Englishe by Thomas Paynelle, Clerke* (Londres, 1558). Aunque no se ha podido demostrar que Felipe II recibiera ejemplares de estos libros, parece obvio que así fue. Su *Catechismo* iba dedicado al Monarca, y en la portada el impresor había hecho estampar un vistoso escudo con las armas reales de España e Inglaterra. Además, sabemos que el dominico envió un ejemplar a Pole. Otra cuestión es que, ante la persecución posterior contra el prelado y la prohibición del libro en 1559, éste desapareciera de la Cámara Real, antes incluso de que el Rey regresara a Castilla.

Es evidente que, si bien estos libros, desde las traducciones de Cordero hasta el Catechismo carranciano, se imprimían en Amberes, no por ello dejaban de tener un gran impacto en la propia España. De esta manera, ejercían un papel clave como de nexo cultural entre el ámbito regio más cercano entonces a Felipe II, es decir, dentro del eje Londres-Bruselas, y el interior de Castilla. Este vínculo era de especial importancia porque entre los españoles no se había recibido con demasiado agrado el matrimonio inglés



Portada con los bustos enfrentados de Felipe y María. *Britannicarum nuptiarum libri...*, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 50-VI-10, nº 10. Madrid, Patrimonio Nacional.

de su Príncipe, y las *Relaciones* enviadas desde allí, como las dirigidas a la Condesa de Olivares (1554), no se recataban en mostrar los aspectos más sórdidos y penosos del viaje a Inglaterra. A diferencia de lo que estaba ocurriendo en Londres, Bruselas o Amberes, se tardó en combatir esta imagen negativa. Esta situación empezó a cambiar entre 1555 y 1556. Reginald Pole fue un claro intermediario en este desplazamiento cultural inglés hacia España. Su amistad con Honorato Juan, maestro del Príncipe Don Carlos, permitió que hasta la Corte española llegaran cartas y libros desde Inglaterra. La restauración del catolicismo en la isla y la coronación de Felipe II eran temas habituales de conversación, por lo que causó un gran impacto la llegada de diferentes escritos del Cardenal Pole, que en las libranzas del librero Pedro Ordóñez se denominan

como "las cartas del cardenal" y su "exortación"<sup>64</sup>. Las primeras son las cartas que Pole escribió a su amigo Honorato Juan aconsejándole sobre la educación del Príncipe, en 1555. Que el restaurador de la "verdadera fe" entre los ingleses se interesara por la formación de Don Carlos debió alegrar sobremanera a éste. Ordóñez encuadernó "las cartas del cardenal polo", y otras "cartas del cardenal en cuero azul". La "exortación" parece ser su *Oratio in materia di pace a Carlo Quinto Imperatore*. El texto debió de llegar a España por medio de la correspondencia diplomática. Don Carlos, que sin duda participaba del ambiente de exaltación mesiánica que la "conversión" de Inglaterra había producido en Castilla, pidió al Nuncio Marini que le hiciera una traducción al castellano de su *Oratio*, y a juzgar por el hecho de que Ordóñez encuader-



Andrés Laguna, *Acercas de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Portada iluminada, Biblioteca Nacional, R/8514, Madrid.

nara en pergamino tres "exortaciones", y dos más en papel <sup>65</sup>, mandó hacer copias para regalar o enviar a deudos. En su epístola al Príncipe, el Nuncio fecha su versión en "Valladolid a XIJ de deziembre 1555". El ejemplar que fue del Príncipe se conserva en El Escorial <sup>66</sup>.

Casi al mismo tiempo llegaron a España los libros de Carranza. Su elección como Arzobispo de Toledo y su regreso a España en 1558 coincidieron con la publicación de su *Catechismo*, del que no tardaron en difundirse ejemplares en la Corte de Valladolid. Entre los que lo tenían en su poder estaban el Marqués de Tavera, la Marquesa de Alcañizes y el Príncipe Don Carlos, para quien ya a principios de 1557 se había comprado "vna dotrina de fray Bartholome de miranda" <sup>67</sup>. Poco menos de un año después, la presencia del *Catechismo* en la cámara del Príncipe desencadenaría un gran escándalo, cuando los oficiales de la Inquisición requisaron el libro <sup>68</sup>. Estos episodios demuestran que por fin se estaba difundiendo en España el mismo programa propagandístico, político y religioso que en torno a Felipe II se estaba desarrollando en el norte de Europa. Un efecto evidente de esto en el mundo del libro fue la reproducción del nuevo escudo real con las armas heráldicas inglesas en las portadas. Evidentemente, los editores españoles no tuvieron como modelo las encuadernaciones heráldicas que se habían realizado para el Rey en Inglaterra o en Flandes, pero sí habían visto las portadas, por ejemplo, del *Catechismo* de Carranza. Es más, el escudo real tallado en Amberes fue claramente imitado en 1558, tanto en el frontispicio de los *Commentarii in Priores integrósque Digestorum duos Libros* de Orozco (Salamanca, 1558) <sup>69</sup>, como en el de los *Capitulos* de las Cortes de 1552, 1555 y 1558 <sup>70</sup>.

Las repercusiones del enlace británico de Felipe II fueron más allá de los Países Bajos y de España, y llegaron hasta Italia, y muy en especial a Milán. Esta circunstancia puede parecer sorprendente, pero debe advertirse que para los milaneses la boda del hijo de Carlos V con María Tudor tuvo una gran trascendencia. Para engrandecer la dignidad regia de su hijo, el Emperador le había conferido antes de su boda los títulos de Rey de Nápoles y de Duque de Milán. Con esta decisión terminaba el largo período de incertidumbre política que se había iniciado en 1535, cuando tras la muerte del último Sforza, Milán quedó bajo la autoridad de Carlos V. Desde entonces se había producido una pugna por la titularidad del estratégico estado italiano, entre los deseos del César por transmitirlo a su hijo Felipe (como hizo secretamente en 1540) y las apetencias de Francisco I, Rey de Francia, y de Fernando de Austria, Rey de Hungría. En 1554 la cuestión milanese quedó definitivamente zanjada, y de aquí el notable interés que las autoridades locales tuvieron por situarse cerca de su nuevo Soberano <sup>71</sup>. Es más, una sala del Castillo Sforzesco fue decorada para convertirla en una especie de "salón del trono", en el que las armas de España e Inglaterra se pintaron al fresco, con diversas alusiones



Andrés Laguna, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, Tapa anterior y lomo, Biblioteca Nacional, RI/8514, Madrid.

mitológicas a sus nuevos Duques, Felipe y María, mientras que en una de las plazas de la ciudad se erigió una estatua en bronce del nuevo Duque, fundida por Leone Leoni, quien inscribió en el pedestal: "PHILIPPVS. ANGLIAE. REX" <sup>72</sup>.

Estas demostraciones artísticas no ocultaban la gran incertidumbre que al mismo tiempo reinaba en Milán. El Gobernador Ferrante Gonzaga había sido llamado a Bruselas para rendir cuentas ante el Emperador, y en el *interim* el Gran Canciller Taverna se hizo cargo del gobierno del *Stato*. A esta inestabilidad interna se unió la amenaza de una nueva guerra en Italia, pero también los recelos acerca de cómo iba a organizar Felipe II la distribución del poder dentro del ducado. Hasta Londres y Bruselas se trasladaron numerosos milaneses para testimoniar su fidelidad al nuevo Duque y "sondear" sus intenciones. Este interés se tradujo en una notable serie de relaciones impresas en italiano, hoy conservadas en El Escorial, y que provienen de los papeles que Florián de Ocampo y Paéz de Castro habían recopilado para escribir sus historias. Aparte de la presencia coyuntural de estos cortesanos milaneses en torno al Rey, tanto en Inglaterra como en Flandes existían unas importantes comunidades italianas, en especial de comerciantes genoveses y de florentinos, quienes participaron de manera destacada en la organización de la entrada triunfal de los Reyes en Londres. Fueron miembros de estas comunidades quienes proporcionaron los textos, en forma epistolar, que se publicaron en Italia <sup>73</sup>.

Los milaneses no se conformaron con leer estas breves relaciones, sino que pugnaron por incorporarse al ambiente cultural que nacía con el nuevo reinado. Como hemos



Estandarte de Felipe II y María Tudor, Real Armería, Madrid, Patrimonio Nacional.

señalado, hasta Londres se habían desplazado varias legaciones del ducado, entre cuyos miembros estuvieron cierto Ferdinando Advensius y el magistrado cremonés Francesco Pietranegra. En 1557 el primero publicó en Milán dos oraciones loando a Felipe II y a Carlos V<sup>74</sup>. En su dedicatoria a María de Lancaster, Reina de Inglaterra (Milán, 1557), Advensius recordaba cómo hacía dos años había estado en Londres, por un negocio que tenía que tratar con el Rey, y que había sido recibido en audiencia por ambos Monarcas. Entonces escribió su *Ad Britannos oratio, qua eos adhortatur, vt Philippo Austrio Regi suo Diadema tandem imponant*, donde se elogia la figura de María y de la Reina Catalina, así como la conveniencia de su enlace con Felipe. De éste destaca su prudencia y el buen gobierno que había demostrado en España, así como la confianza del César hacia él. A continuación repasa las grandezas de la genealogía de los Austrias y recuerda los enlaces que habían existido entre los Austrias y la familia real inglesa. No olvida tampoco la ascendencia española de Felipe II, resaltando las campañas de Fernando el Católico contra los moros, continuadas por Carlos V. Pero la oración tiene también una parte donde se aborda la situación actual de Europa, y el autor trata de comprometer a los ingleses en ella. En definitiva, estos deben sentirse orgullosos de estar integrados dentro de tan amplia Monarquía, así como del linaje y grandeza de ánimo de Felipe II. Su potencia y grandeza constituían una garantía para Inglaterra frente a sus enemigos y a las herejías. En suma, con Felipe y María en el trono, auxiliados por el Cardenal Pole, Inglaterra se asomaba a una edad de oro. Le

siguen dos poemas latinos de Giovanni Baptista Catillione, jurisconsulto milanés, en loa del autor. La segunda oración, *Ad Caesarem Oratio*, está dedicada por Advensius al senador Francesco Crasso (1557).

Algunos años después, en 1559, y con cierto retraso, se publicaba en Milán los *Britanicarum nuptiarum libri*, de Francesco Pietranegra. Éste hizo llegar un ejemplar a Felipe, cuando ya hacía un año que su reinado inglés había terminado, tras la muerte de María Tudor<sup>75</sup>. En la portada se estampó un grabado con los bustos enfrentados de ambos Monarcas, que podría estar inspirado en las monedas de medio chelín y de un chelín, acuñadas por entonces en Inglaterra. El cremonés pudo traerse estas monedas de Londres, pues, no en vano, su narración del enlace parece escrita por un testigo presencial, como cuando describe la tumba de Tomás Moro (algo que también interesó a los españoles), o la boda en el día de Santiago Apóstol. Junto con esta edición milanese, es posible que Felipe II, antes de regresar a España, todavía tuviera tiempo de recibir una relación latina de Frederic Staphylus, donde se describían las solemnes exequias que en Augsburgo había realizado su tío, el ya Emperador Fernando I, en honor de Carlos V, María de Hungría y María de Inglaterra<sup>76</sup>. En la portada todavía se conserva la dedicatoria manuscrita del autor al *Inuictissimo Monarcha Philippo Regi Catholico, nostro Domino suo clementissimo obtulit humillissimus seruitor Frid. Staphylus*. Rumbo a España, en medio de las brumas del Canal de La Mancha, Felipe II pudo sentir al leer estas líneas que el Rey de Inglaterra había dejado definitivamente paso al español Rey Católico.

Es cierto que los temas ingleses siguieron reflejándose en sus lecturas, pero ya nunca con el esplendor de aquellos años. El enfrentamiento con Isabel I, la ejecución de María Estuardo y el desastre de la Gran Armada propiciaron la aparición de otro tipo de literatura propagandística, en la que ambos países aparecían enfrentados, y no unidos en una causa común. De estas obras sería un ejemplo el *De origine, moribus et rebus gestis Scotorum*, dedicado por el exiliado John Lesly, Obispo de Rosemarkei, al Rey (1578)<sup>77</sup>. Perdida la memoria de aquella época, Felipe II pudo sonreír con cierta mirada nostálgica, cuando en 1593 recibió una carta del Arzobispo de Granada, con algunas monedas que el mar había devuelto en las orillas del puerto de la Herradura. Allí, en 1562, una tempestad había hundido una flota de galeras, y ahora otra tormenta retornaba algunas monedas, acuñadas en época de cierto *Philippus, rex Hispaniae & Angliae*:

Señor. Estando visitando este mes de febrero la costa del mar de este arzobispado en el puerto de la Herradura, echó el mar con tormenta moneda de el Emperador nuestro señor, y otras de V. Mag. siendo Principe y Rey de Inglaterra, dicen los vecinos que son despojos de las galeras que se perdieron en este puerto año de sesenta y dos. Parecióme cosa curiosa por echarlo el mar de sí, y tan entera la de oro, y el retrato de la

Mag. imperial entre sal y arena al cabo [de] tantos años; por eso me atrevo a enviarlas a V. Mag., que no ay otra mano que las merezca<sup>78</sup>.

## Notas

Este artículo es fruto del proyecto de investigación postdoctoral, "Lectura y bibliofilia cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio histórico y catalogación", financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid, con la tutoría del profesor Fermín de los Reyes Gómez (Universidad Complutense de Madrid).

<sup>1</sup> El reinado inglés de Felipe II fue uno de los ejes temáticos de la exposición *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, organizada en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, entre el 1 de junio y el 10 de octubre de 1998. M. J. Rodríguez-Salgado, "Las hadas malas van fuera", en *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, Cat. Expo., Sociedad Estatal para los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 119-135.

<sup>2</sup> El centenario de la llamada Armada Invencible fue la "espoleta" que desencadenó este interés por Felipe II en Gran Bretaña. Al indispensable libro de M. J. Rodríguez-Salgado, *The Changing Face of Empire: Charles V, Philip II, and Habsburg Authority, 1551-1559*, Cambridge, 1988, pronto traducido al español, se unió el excelente estudio de C. Martin y G. Parker, *The Spanish Armada*, publicado en España como *La Gran Armada*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. Menos repercusión ha tenido entre nosotros el libro de D. M. Loades, *The Reign of Mary Tudor. Politics, Government, and Religion in England, 1553-58*, (2ª ed.), Harlow, 1991; y del mismo autor, "Philip II and Government of England", en C. Cross, D. Loades y J. Scarisbrick, (eds.), *Law and Government under the Tudors*, Cambridge, 1988, pp. 177-194. Más recientemente, G. Redworth ha vuelto sobre la importancia del reinado inglés de Felipe II con su artículo "Imágenes y hechos de don Felipe en Inglaterra", en A. Alvar Ezquerro, (coord.), *Imágenes históricas de Felipe II*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2000, pp. 97-113.

<sup>3</sup> Fundido por Remigy de Halut en 1556, fue recuperado en 1987 de entre los restos del Trinidad Valencera, uno de los navios de la Armada Invencible.

<sup>4</sup> A. de Guaras, *Relacion muy verdadera de Antonio d'Guaras: criado de la Serenissimo y Catholica Reyna de Inglaterra al Illustre S. Duque de Alburquerque: Visorrey y Capitan General d'el Reyno de Nauarra, etc. En la qual se trata en que miserias y calamidades, y muertes de grandes, ha estado el Reyno tantos años ha. Como doña Maria fue proclamada Reyna: y de todos obedescida: y de su coronacion, Medina del Campo, Mateo y Francisco del Canto, 1554, 4º.*

<sup>5</sup> A. Muñoz, *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*, Madrid, 1877. La edición original fue publicada en Zaragoza, en casa de Estevan de Nágera, a costas de Miguel de Çapila, 1554, 4º. *Sumaria y verdadera relacion del buen viaje que el invictissimo Principe de las Españas don Felipe hizo a Inglaterra, y recibimiento en Vincestre donde caso, y salio par Londres, en el qual se contienen grandes y maravillosas cosas que en este tiempo passaron*. Un ejemplar en Biblioteca Nacional, desde ahora BN, Madrid, R/1751.

<sup>6</sup> Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, desde ahora BME, 8-II-15, fol. 323r.

<sup>7</sup> *Institutio ordinis garterii in Anglia*, Manuscrito, Francia c. 1556. Citado y reproducida su cubierta por C. L. Penney, *The Hispanic Society of America. An Album of selected bookbinding*, New York, 1967, p. XII, lámina XXXIV.

<sup>8</sup> Véase J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, *La "Librería rica" de Felipe II: Estudio histórico y catalogación*, Real Colegio Universitario "Escorial-María Cristina", Madrid, 1998.

<sup>9</sup> R. de Cuero, *Crónica de Inglaterra, llamada Fructo de los tiempos*, BME, X-II-20. Este texto no ha merecido demasiada atención por parte de los estudiosos. En 1902, el Padre Lucio Conde, OSA, a results de la coronación de Alfonso XIII, cita algunos textos de Cuero, en su artículo "La coronación de los reyes ingleses", *LCD*, 58, 1902, pp. 647-659; C. V. Malfatti publica *The accession, coronation and marriage of Mary Tudor as related in four manuscripts of the Escorial*, Sociedad Alianza de Artes Gráficas, Barcelona, 1956, con algunas referencias al manuscrito de Cuero.

<sup>10</sup> *De Re Militari. Primero Volumen. Onosandro Platonico, De las calidades, y partes Que ha de tener vn excelente Capitan General, y de su Officio, y cargo.*

*Traduzido de griego en castellano, por el Secretario Diego Gracian. Segundo Volumen. Cesar Renovado, que son las obseruaciones militares, ardidés, y auisos de guerra, eue vso cesar.tercero, quarto, y quinto volumen. disciplina militar y instrcción, de los hechos y cosas de guerra de langeay, donde se muestra la forma, y manera para hazer gente, y soldados En un reyno....* Claudio Bornat, 4º, Barcelona, 1566, fol. 3r.

<sup>11</sup> Cargo de Rogier Pattie, tesorero de María de Hungría. Archivo General de Simancas, *Contaduría Mayor de Cuentas*, desde ahora AGS, CMC, 1ª época, leg. 1017.

<sup>12</sup> Hay varias ediciones de la obra de Jean Froissart en la primera mitad del siglo XVI. Gracián pudo emplear la publicada en 1530: *Le premier (-quart) volume de messire Iohan Froissart lequel traicte des choses dignes de memoir aduenues tant es pays de France, Angleterre, Flandres, Espagne que Escoce et autres lieur circonvisins...* Galliot du Pré, París, 1530, 4 vols.

<sup>13</sup> J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, "La biblioteca de María de Hungría en España: Corte, Humanismo e Inquisición", en A. Crespo Solana y M. Herrero Sánchez (coords.), *España y las 17 Provincias de los Países Bajos: Una revisión historiográfica (Siglos XVI-XVIII)*, 2 vols., Universidad de Córdoba, Ministerio de Asuntos Exteriores y Fundación Carlos de Amberes, Córdoba, 2002, II, pp. 731-765.

<sup>14</sup> Sobre este autor inglés y sus obras dedicadas a Felipe II, véanse las monografías de P. S. Donaldson, *A Machiavellian Treatise by Stephen Gardiner [critical edition of Ragionamento dell'advenimento delli inglesi et normanni in Inghilterra, with translation, introduction and notes]*, Cambridge University Press, 1976; y George Rainsford's "Ritratto D'Inghilterra (1556). Edition, translation, introduction, notes, en *Camden Miscellany XXVII*, The Royal Historical Society, Londres, pp. 49-111.

<sup>15</sup> S. Gardiner, *Ragionamento dell' advenimiento delli inglesi, et normanni in Britannia. Nel quale si tratta del felice et infelice successo di Principi secondo cheloro governo e stato dal ragione odal appetito fondato. Composto per il molero riuendo s<sup>r</sup> Stephano Gardinero vescovo consiglierio regio, gran Canceliero d'Inghilterra, et cavaliero del summo Ordine del Realme. Tradotto dal'inglesi nel italiana, per Georgio Rains Fordo, códice en pergamino. A partir del fol. 141r el Ritratto, BME, I-III-17.*

<sup>16</sup> En el inventario de los libros a cargo de Serojas, en 1574: "a. 1. Stephano Gardinero de la Venida de los normandos a Inglaterra, en pergamino de mano iluminado con cubierta de terciopelo carmesí bordadas en el las armas reales, de oro", entre los libros de historia en toscano y en 4º, de S. M., a cargo de Serojas (BME, Ms. 8-II-15, fol. 295v).

<sup>17</sup> Véase P. S. Donaldson, "Bishop Gardiner, Machiavellian", *Historical Journal* XXIII, 1980, pp. 1-16, y del mismo autor, "Cardinal Pole, Machiavelli and Prophetic Typology", en R. De Molen, (ed.), *Leaders of the Reformation and Counter Reformation*, N. J. Cranbury, Associated University Presses, 1985, pp. 211-246.

<sup>18</sup> G. Redworth, 2000, pp. 106-107 [op. cit. n. 2].

<sup>19</sup> *Anno primo et secundo Philippi et Mariae. Actes made at a Parliament, begon and holden at Westminster, the. xij. daye of Nouember, in the fyrste and secunde yeare of the reigne of our soueraygne Lorde, and Lady Philip. and Mary, by the grace of God, king et Quene of England, Fraunce, Naples, Jeriusalem, and Ireland, defendours of the fayth. Princes of Spayne and Cycilie, Archedukes of Austria, dukes of Myllayn, Burgondie, and Brabant, cunties of Haspurge, Flau[n]dres and Tyroll, and there continued and kept to the dissolution of the same, beyng the. xvi. day of January then next ensuyng, were enacted as foloweth. Cum priuilegio Regiae Maiestatis*, John Cawodi, Londres, 1555, fol., BME, 38-I-7. Encuadernación inglesa en cuero marrón claro y papelón, dorada, con el escudo de Inglaterra. Estas Actas llegarían a El Escorial en 1576, si bien fueron confundidas en el catálogo reallizado entonces como un libro en francés, de historia, titulado: "Año primero y segundo de Filipo y María, 1555, Londini"; G. de Andrés, "Entrega de la librería real de Felipe II (1576)", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Saéz, t. VII, Madrid, 1964, p. 98, nº 1742.

<sup>20</sup> Las primeras referencias a este encuadernador las realizó G. D. Hobson, quien consideró que se trataba de dos artesanos diferentes, atribuyendo 12 cubiertas al encuadernador del Rey Eduardo, y otras nueve al de la Reina María (*Bindings in Cambridge Libraries*, Cambridge, 1929). Howard M. Nixon demostró que se trataba de obras procedentes de un mismo taller, activo en Londres entre 1545 y 1556, y añadió otros veintitrés ejemplares a la lista de Hobson (H. M. Nixon, "Early English Gold-tooled Bookbindings", en *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, t. III, Verona, 1964, pp. 283-308), y mencionó uno más en su *Sixteenth-century gold-tooled book-bindings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1971, nº 14. Mirjan M. Foot incrementó esta lista con la atribución al mismo artesano de otras treint-

ta y ocho, o cuarenta y nueve encuadernaciones, demostrando que la actividad de este taller se desarrolló entre 1530 y 1558, e incluso hasta 1568. M. M. Foot, "Two bindings by the King Edward and Queen Mary Binder, one for William Bill and one for Queen Mary", en *The Henry Davis Gift. A Collection of Bookbindings. Studies in the History of Bookbinding*, t. I, Londres, 1978, pp. 17-23. El tomo II, Londres, 1983. De la misma autora sobre estos encuadernadores, *ibidem*, t. II, pp. 65-69, y "A Binding by the King Edward and Queen Mary Binder, London, 1552", en M. M. Foot, *Studies in the History of Bookbinding*, Cambridge, 1993, pp. 332-335.

21 Se conserva en la British Library, con la signatura P. 1534. Esta encuadernación aparece recogida y reproducida por M. M. Foot, 1978, t. I, pp. 17 y 21, nº B, y en el t. II, p. 69, nº 38 [op. cit. n. 20].

22 G. de Andrés, 1964, t. VII, p. 98, nº 1742 [op. cit. n. 19].

23 J. Elder, *The Copie of a letter sent in to Scotlande*, Londres, 1554.

24 F. Martí Grajales, *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, 1927, p. 128 y ss. Véase además sobre Cordero: J. A. Pellicer, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, 1778, pp. 112-113; J. F. Peeters-Fontains, "Extrait des Mémoires de Jean Martin Cordero de Valence, sa vie d'étudiant à Louvain, ses traductions espagnoles, ses éditions aux Pays Bas", *De Gulden Passer*, 1953, pp. 59-87; S. García Martínez, "El patriarca Ribera y la extirpación del erasmismo valenciano", *Estudis*, 4, 1975, pp. 94-100. Un reciente estudio panorámico sobre la influencia del erasmismo en el Reino de Valencia, en F. Pons Fuster, *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*, Valencia, 2003.

25 F. Martí Grajales, 1927, p. 144 [op. cit. n. 24].

26 *Ibidem*, p. 144.

27 *Ibidem*, p. 145.

28 L. Goretius, *Oratio Leon Hardi Goretii Equitis Poloni de matrimonio serenissimi ac potentissimi, serenissimae potentissimaeque Dei gratia Regis ac Reginae Angliae, Hispaniae, &c. Ad populum principesque Angliae. Londini In aedibus Guilhelmi Powel. Anno. 1554*. William Powell, Londres, 1554, 4º, BME, 37-IV-46. Encuadernación entelada.

29 A. Junio Hornano, *Philippeis, sev, in nuptias Divi Philippi, Avg. Pii, Mar. & Heroinae Mariae Avg. felicis, invictae, Regum Angliae, Franciae, Neapolis, Hierosolymarum, & Hiberniae, Fidei Defensorum, Hispaniae & Siciliae Principum, Archiducum Austriae, Ducum Mediolani, Burgundiae, & Brabantiae, Comitum Habsburgi, Flandriae, & Tirolis, Carmen Heroicum, Hadriano Ivnio Hornano Medico Auctore*. Thomas Berthe, Londres, 1554, 4º, BME, 102-VIII-24.

30 *La solenne et felice intrata delli Serenissimi Re Philippo, et Regina Maria d'Inghlittera, nella Regal citta di Londra alli xvij. d'Agosto M. D. L. IIII. Con la descrizione degli archi, et statue, et altre dimostrazioni della publica letitia di quel Regno*. S. l., s. a., 4º. Un ejemplar en BME, 10-II-18, nº 6.

31 F. Martí Grajales, 1927, p. 147 [op. cit. n. 24].

32 *Ibidem*, p. 147.

33 H. M. Nixon, 1964, pp. 293-294 [op. cit. n. 20]; *idem*, *Five Centuries of English Bookbinding*, Londres, 1978, p. 34.

34 P. M. de Anghiera, R. Eden, (trad.), *THE DECADES of the newe worlde of west India, Conteynyng the nauigations and conquestes of the Spanyardes, with the particular description of the moste ryche and large landes and Islandes lately founde in the west Ocean pertynyng to the inheritaunce of the kinges of Spayne. In the which the diligent reader may not only consyder what commoditie may hereby chaunce to the hole christian world in tyme to come, but also lerne many secreates touchyng the lande, the sea, and the starres, hery necessarie to be knowne to al such as shal attempte any nauigations, or otherwise haue delite to beholde the strange / and woonderfull woorkes of God and nature. Wrytten in the Latine tounge by Peter Martyr of Angleria, and translated into Englysshe by Richarde Eden. LONDINI. In aedibus Guilhelmi Powell. ANNO. 1555*, Robert Toy para William Powell, Londres, 1555, 4º. Dedicatoria en latín a Felipe, Rey de Inglaterra, BME, Mº 5-II-1. Encuadernación en terciopelo verde y papelón. Señal de dos cintas. La tapa desgajada.

35 En la revista *Connotations. A Journal For a Critical Debate*, vol. 6 (1996-1997) podemos encontrar una serie de artículos recientes sobre Eden: C. Jowit, "Monsters and Strange Births: The Politics of Richard Eden. A Response to Andrew Hadfield", pp. 51-64; A. Padgen, "Peter Martyr and Richard Eden: A Letter", pp. 65-66; M. Brennan, "The Texts of Peter Martyr's *De orbe novo decades* (1504-1628): A Response to Andrew Hadfield", pp. 227-245;

y A. Hadfield, "Richard Eden and Peter Martyr: Author's Response", pp. 310-315.

36 *Expositio Beati Ambrosii Episcopi super Apocalypsin. Nunc Primum In Lucem Edita. Lutetiae, / Ex officina typographica Michaelis Vascosan, uia / Iacobaea ad insigne Fontis, M. D. LIII. Cum Privilegio Regis*, Michel Vascosan, Paris, 1554, 4º, BME, 52-V-5. Encuadernación inglesa. Tunstall publicó en Paris otras obras, como su *Confutatio cavillationum quibus SS. Eucharistiae Sacramentum ab impiis Caphernaitis impeti solet*, Paris, 1552; y sus tratados *De veritate Corporis et Sanguinis Domini in Eucharistia Libri II*, Paris, 1554 y *Compendium in decem libros ethicorum Aristotelis*, Paris, 1554.

37 Sobre este Obispo inglés véase C. Sturge, *Cuthbert Tunstal*, Londres, 1938; L. B. Smith, *Tudor Prelates and Politics*, Londres, 1953; D. M. Loades, "The enforcement of Reaction, 1553-8", *JEH*, 16, 1965, pp. 54-66; *idem*, "The last years of Cuthbert Tunstal, 1547-1559", *Durham University Journal*, 66, 1973, pp. 10-22; *idem*, "The bishops of the Restored Catholic Church under Queen Mary", *Miscellanea Historiae Ecclesiasticae*, 8, 1987, pp. 343-355; y C.R.N. Routh, *Who's Who in Tudor England*, Londres, 1990.

38 A. Alciato, *Notitia utraque cum orientis tum occidentis ultra Arcadii Honorique Caesarum tempora, illustre uetustatis monumentum imò thesaurus prorsum incomparabilis. Praecedit autem D. Andreae Alciati libellus, De magistratibus ciuilibusque ac militaribus officijs*, Jerónimo Froben y Nicolás Episcopo, Basilea, 1554, fol. BME, 39-III-25, nº 1.

39 P. Apiano y B. Amantius, *Inscriptiones Sacrosanctae Vetusstatis non illae quidem romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis Terra Marique conquistatae feliciter incipiunt. Magnifico viro Domino Raymundo Fuggero inuictis simorum Caesaris Caroli Quinti ac Ferdina...*, Pedro Apiano, Ingolstadt, 1534 fol. BME, 39-III-25, nº 2.

40 H. M. Nixon, 1964, p. 294 [op. cit. n. 20].

41 Se conserva con la signatura P. 1252. Esta encuadernación aparece recogida y reproducida por M. M. Foot, 1978, t. II, pp. 65-66, nº 35 [op. cit. n. 20]. La misma rueda de grutescos en losanje figura en otra encuadernación del *Medallion Binder*, un manuscrito del *Decameron* de Boccaccio en francés, realizada para Edward Seymour, Duque de Somerset y Lord protector de Inglaterra en época de Eduardo VI. Se conserva en la British Library, Add. MSS. 353. Sobre esta encuadernación inglesa, véase G. D. Hobson, 1929, p. 66 [op. cit. n. 20] y H. M. Nixon, Londres, 1978, pp. 36-37, nº 12 [op. cit. n. 33].

42 En la Eton College Library, Inv. nº MSS 92-95.

43 Sobre esta obra, véanse los trabajos de E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern des Habsburger*, Viena, Múnich, Zürich, 1979; "Der Vielfalt des Universums in Wort und Bild gerecht werden", *Imagination*, 4, 1989, pp. 2-5; "Heráldica y origen de la Nobleza de los Austrias", *Reales Sitios*, 103, 1990, pp. 49-56; y "Eine Augsburger Handschrift als Geschenk für König Philipp II. Zum Oeuvre Jörg Breus d. J.", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XLIV, 1993, pp. 151-181.

44 N. Mamerano, *Catalogus Familiae totius avlae Caesareae per expeditionem adversus inobedientes, usque Augustam Reticam: Omniumque Principum, Comitum, Baronum, Statuum, Ordinumque Imperij, & extra Imperium cum suis Consiliarijs & nobilibus ibidem in Comitibus Anno 1547 & 1548 praesentium. Per Nicolaum Mameranum ucemburgum collectus ad Serenissimumque Philippum Hispan Princ. directus*, Henry Mamerano, Colonia, 1550, 8º, BME, 40-VI-24, nº 1. Encuadernación alemana de placa. Sin signo, J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, 1998, pp. 147 y 549-550, nº 916-918 [op. cit. n. 8].

45 Citado por M. M. Foot, 1978, t. II, pp. 391-393, nº 333, que reproduce su cubierta.

46 J. Slotanus, R. P. Ioannis. Slotani Geffensi, *Sacrae Theologiae Professoris De Retinenda fide orthodoxa & catholica aduersus haereses & sectas, & praecipue Lutheranam. Libri IX. Eiusdem de verbi Dei virtute, & Ecclesiae insuperabili potentia. Libri V*, excudebat Johann Novesianus, Colonia, 1555, 4º, BME, 8-V-24. Encuadernación alemana. Dedicado a Felipe y Maria, Reyes de Inglaterra, Colonia, 4-abril-1555.

47 J. Stade, *Ephemerides Novae Et Ex Actae Ioannis Stadii Leonnothesii Ab Anno 1554. Ad Annum 1570. Ad Divum Philippum Hispaniarum, Angliae, Franciae, Neapolis, Hierusalem & Siciliae Regem. Sun Longitudine 26. Graduum, 36. Scrupulorum. Latitudine 51. Graduum, 28. Scrupulorum. Ad Longitudine Andouerpiae Emporij / Longè Nobilissimi*, herederos de Arnold Birkmann, Colonia, 1556, 4º. Leyendo la epístola al Rey de Stade, es posible que éste hubiera ofrecido a Jacome Trezo el modelo para la medalla con la empresa del dios Apolo guiando el carro del sol y la leyenda "Iam Illustrabit omnia".

48 Véase J.-F. Peeters-Fontains, "A propos des éditions du Caballero determinado", *Les Lettres Romanes*, 19, 1959, pp. 69-70; y «Les éditions espagno-

les du "Chevalier Délibéré" d'Olivier de la Marche», *De Gulden Passer*, 38, 1960, pp. 178-192.

49 J. Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1967, t. VII, p. 321, n° 3457.

50 También aparece en el inventario de 1576: "Flor de sentencias, por Francisco de Guzmán, en Anvers, 1557". G. de Andrés, 1964, t. VIII, p. 76, n° 1415 [op. cit. n. 19].

51 Amberes, Musée Plantin, Arch. 36, p. 66. Citado por G. Colin y H. M. Nixon, "La question des relieures de Plantin", en *Studia bibliographica in honorem Herman de la Fontaine Verwey*, Amsterdam, 1969, p. 64.

52 G. Colin, "Une ode à Philippe II, écrite, imprimée et reliée par Plantin", en *De Gulden Passer*, 43, 1965, pp. 64-90; G. Colin y H. M. Nixon, 1969, pp. 56-87 [op. cit. n. 51].

53 Los incluimos en *Regia Bibliotheca. El Libro en la Corte de Carlos V (1500-1558)*, V Premio de Bibliografía Bartolomé José Gallardo, Ediciones Extremadura, en prensa, Cáceres, 2004.

54 R. Tapper, *Explicationis Articulorum Venerandae Facultatis Sacrae Theologiae Generalis studii Lovaniensis circa dogmata Ecclesiastica ab annis triginta quatuor controuersa, vna cum responsione ad argumenta aduersariorum. Tomus Primus (et Secundus). Authore...*, Martin Verhasselt, Lovaina, 1555, fol., BME, 57-IX-11/12.

55 F. Jover, *Sanctiones Ecclesiasticae tam synodicae quam pontificae, in tres classes distinctae: quarum prima, vniuersalis synodos, secunda particularis, tertia pontificia decreta complectitur: quae omnia fuere hactenus commixta, nunc vero perspicua & obuia*, Audon Parvo, París, 1555, fol., BME, 83-IX-12.

56 H. Goltz, *Vivae Omnium Fere Imperatorum Imagines, A / Carolvm. V. Et Ferdinandvm Eius Fratrem, Ex Antiquis Veterum Numismatis Solertissime*, Hubert Goltz y Aegidio Copens, Amberes, 1557, fol., BME, 40-IV-5. Encuadernación en cuero rojo y papelón, dorada, con un medallón central en el que se ha esmaltado en sus colores el escudo real de España (sin Inglaterra) y sin corona.

57 N. Biesius de Gante, *Nicolai Biesii Gandavensis Theoreticae Medicinae Lib. Sex, Quibus Omnia Huius Artis Praecepta Explicantur. Ad Opt. Et Inuiciss. Principem, D. Philippvm, Hispaniarum, Angliae Franciaeq̃ue Regem, Burgundiae, Septentrionalis Galliae Et Inferioris Germaniae Ducem Et Comitem, Etc.* Sin colofón. Martín Nucio, Amberes, 1558, 4°. Dedicado por el autor a Felipe II, BME, 13-V-40. Encuadernación flamenca al esmalte, con el escudo real, sin corona, ni armas de Inglaterra, ni toisón. En la tapa posterior, el escudo es sustituido por florones y floroncillos.

58 P. Gioivo, *Histoire de Paolo Iovio Comis: Evesque de Nocera; sur les choses faites et auenes de son temps en toutes les parties du monde, traductes de Latin en François per le Seigneur du Parq Champenois*, Guillaume Roville, Lyon, 1552, fol., BME, 40-I-13.

59 *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortiferos. Traduzido de lengua Griega, en la vulgar Castellana, & ilustrado con claras y substanciales Annotaciones, y con las figuras de innumerables plantas exquisitas...* Juan Latio, Amberes, 1555, fol., BN, Madrid, R/ 8514. Encuadernación flamenca en tapas de madera al esmalte, restaurada.

60 En el inventario de su biblioteca: "Dioscorides y ilustrada por el doctor Laguna, de colores". P. M. Cátedra, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio, Marqués de Astorga*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002, p. 317.

61 M. Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid, 1986, pp. 518-519 y 541-543.

62 J. I. Tellechea Idigoras, Introducción a los *Comentarios sobre el Catechismo cristiano* de Carranza, t. I, Madrid, 1972, p. 17.

63 *Idem, Fray Bartolomé Carranza y el Cardenal Pole. Un navarro en la restauración católica de Inglaterra (1554-1558)*, Pamplona, 1977, p. 134.

64 Libranza a Pedro Ordóñez. Desde el 1 de enero al 10 de julio de 1556, AGS, CMC, 1ª época, leg. 1121, X, s.f.

65 *Ibidem.*

66 *Exhortacion del Ilmo. Y Rmo. Cardl. Polo Legado a la Mag. Caesª y al Rey de Francia sobre las pazes. Traduzida en Castellano por el obispo don Leonardo Marino Nuncio de Su Sand. en España*, BME, B-IV-23. Encuadernación renacentista con escudo principesco.

67 Libranza a Pedro Ordóñez. Desde el 4 de enero al 20 de julio de 1557, AGS, CMC, 1ª época, leg. 1121, X, s.f. Se refiere a *Instrucción y doctrina de como todo christiano deue oyr missa y assistir a la celebracion y santo sacrificio*, Cristóbal Plantino, Amberes, 1555.

68 Véase J. I. Tellechea Idigoras, *Fray Bartolomé de Carranza. Documentos Históricos. IV. Audiencias I (1561-1562)*, en *Archivo Documental Español*, tomo XVIII.

69 J. de Orozco, *Ioannis Orosii, Regii In Pinciana Cvria Consiliarij, Doctoris Antecessorisque olim Salmanticensis, Ad responsa prudentum, Commentarij. Duo hi Tomi, in Priores integrisque Digestorum duos Libros...* Andrea de Portonarii, Salamanca, 1558, fol., BME, 32-IV-1. Encuadernación renacentista de entrelazos al esmalte, cuero verde y papelón, dorada, con el escudo real de España e Inglaterra, esmaltado en sus colores, y sin corona.

70 *Capitulos y leyes discedidos en las cortes que su Mag. del Emperador... mando tener y se tuvieron en la villa de Madrid el año ... de 1552, con los capitulos que se determinaron y proueyeron en las cortes que por su mandado se tuuieron en esta villa de Valladolid el año ... de 1555...* Sebastián Martínez, Valladolid, 1558, fol. Un ejemplar en BN, Madrid, R/14072.

71 A. Álvarez-Ossorio Alvaríño, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardia de los Austrias*, Madrid, 2001.

72 Después la estatua se llevó a los Países Bajos, y de aquí a España, donde se conserva en el Museo del Prado. Véanse las fichas de esta escultura en los catálogos de las exposiciones *Los Leoni. Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, 1994, pp. 128-130, y *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, pp. 385-395.

73 Junto con estas relaciones, en El Escorial se conservan también dos cartas de Juan de Barahona, una describe el viaje de Felipe desde La Coruña hasta la boda en Winchester y otra trata sobre la situación de Inglaterra que siguió al real matrimonio. Ambas cartas son originales y se encuentran entre los papeles de Juan Páez, BME, V-II-4, ff. 444-452. La primera fue publicada en la *CODOIN*, I, 1842, pp. 564-574. Entre estos papeles estaba el *Diarium eorum quae post adventum Legatorum Caesareae Majestatis in rebellione Thomae Wyort et aliorum acta gesta-que sunt* (BME, 8-III-23, ff. 68-73), que narra la rebelión de Wyatt. En la Laurentina se conservan otros documentos de parecido contenido, aunque incierto origen, como los *Successi d'Inghilterra*, del Obispo Giovanni Francesco Commendone, que narra los hechos acaecidos desde la muerte de Eduardo VI hasta la boda de Felipe con María Tudor, y describe la entrada triunfal de María en Londres. F. Comendoni, *Successi delle attioni del Regno d'Inghilterra da Eduardo Vi fino al matrimonio di Filippo II con la regina Maria. Descritti da Mons. Comendone Nontio del Pontifice apresso quelle Mmta* (BME, X-III-8, ff. 133-240). Y le sigue un *Ritratti del Regno de Inghilterra*, sin autor, pero que no copia de la de Rainsford (ff. 241-266). Encuadernación escorialense. Tanto las cartas de Barahona como los *Successi* fueron publicados por C. V. Malfatti, 1956 [op. cit. n. 9].

74 *Ferdinandus Addvensis Ivriconsvlti Mediolanen. Orationes Duae, Altera ad Britannos, qua eos hortatur vt Philippo Avstrio Regi suo Diadema tandem imponant: Altera ad Caesarem, qua ei suadet, vt parentis sui merita aliquo beneficio Compensare velit*, Francesco Moschenius, Milán, 1557, 4°, BME, 36-V-10. Encuadernación en terciopelo rojo y papelón.

75 F. Pietranegra, *Fran. Petreii Nigri Cremonen. A Secretis Senatus Mediolanen. Britannicar. Nuptiar. libri tres*, Francesco Moschenius, Milán, 1559, 4°, BME, 50-VI-10, n° 10. Encuadernación escorialense.

76 F. Staphylus, *De exequiis Caroli V. Maximi, Imperatoris, quas Ferdinandus Augustissimus Imperator germano fratri suo charissimo, Augustae Vindelicorum fecit fieri. Item de Exequiis Mariae Vngariae, & Mariae Angliae, reginarum, per eundem Imperatorem nostrum, aliquot diebus post celebratis*, Augsburgo, Philipus Ulhardus excudebat, 1559, 4°, BME, 42-V-71.

77 J. Lesley, *De origine, moribus, et rebus gestis Scotorum libri decem. q quibus septem, veterum Scotorum res in primis memorabiles con- / tractus, reliqui uero tres, posteriorum Regum ad nostra / tempora historiam, quae hucus-que desiderata- / batur, fusius explicant...* Aedes Populi Romani, Roma, 1578, 4°, BME, 41-V-50. Encuadernación italiana heráldica.

78 Pedro de Castro, Arzobispo de Granada, a Felipe II (Granada, 22-febrero-1593). Instituto de Valencia de Don Juan, Envío 43, caja 56, doc. 392. Vista la carta en la Junta Grande (Madrid, 11-marzo-1593).



William Key, Retrato del Cardenal Granvela, 1561, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar.

# Un retrato del Cardenal Granvela en la Colección del Patrimonio Nacional

Por Almudena Pérez de Tudela  
*Patrimonio Nacional*

Antoine Perrenot (1517-1586), a partir de 1561 Cardenal de Granvela, desempeñó un papel primordial en el terreno político en relación con la Monarquía Hispánica. Sin embargo, también actuó como asesor en el campo artístico al servicio de la Casa de Austria. Dentro de esta faceta, aún pendiente de un profundo estudio, fue una figura capital en relación con lo que hoy conocemos como Reales Sitios. Muchos de los artistas que trabajan para Felipe II son recomendados por el Cardenal que también colabora dando su opinión y supervisando muchas de estas obras regias. Por lo tanto, no nos debe extrañar la presencia de un retrato suyo en las Colecciones Reales. Aunque no ha llegado a nuestros días, su amigo Diego Hurtado de Mendoza, cuando fallece en 1576, dona a Felipe II <sup>1</sup> un retrato del prelado que no es después mencionado en los inventarios del Monarca.

Antoine Perrenot manifestó, desde su más temprana juventud, un interés muy claro por controlar su propia imagen y por valerse de los artistas más afamados de la época, a los que protege, para que le efigieran <sup>2</sup>. Por limitarnos al campo de la pintura y citar los ejemplos más destacados, baste recordar los dos magníficos retratos, como Obispo de Arrás, debidos a los pinceles de Tiziano y de Antonio Moro en los museos de Kansas y Kunsthistorisches de Viena, respectivamente.

En 1561 tiene lugar un hito fundamental en su carrera eclesiástica: cuando se encontraba en la cúspide de su poder político como consejero de la Gobernadora de los Países Bajos, Margarita de Austria (1522-1586), es elegido Cardenal. Aunque, con una manifiesta falsa modestia, de la que hizo gala toda su vida, cree inmerecida la alta dignidad, se apresura a retratar conforme a su recién estrenado estatus. Tras recibir el capelo en octubre de 1561, encarga un nuevo retrato como Cardenal sin esperar el inminente regreso de Antonio Moro, su protegido y favorito, de la Corte de

Felipe II <sup>3</sup>. Por esta ausencia recurre a otro maestro flamenco especializado, también, en el campo del retrato: Willem Key <sup>4</sup>. Frente a los retratos anteriores en los que se presentaba erguido para demostrar su resolución en el terreno político, que predominaba sobre su vertiente religiosa, ahora se decanta por un retrato sedente que entronca con la iconografía clásica del retrato eclesiástico, con precedentes tan destacados como los de los Papas Julio II o León X por Rafael. También aparece revestido de la púrpura cardenalicia, sosteniendo descuidadamente el bonete, a la manera de los elegantes guantes que encontrábamos en el retrato anterior de Moro, con un nuevo anillo en su dedo índice, en sustitución de los dos que solía lucir en el meñique y anular. Sin embargo, Granvela no quiere dejar de destacar su faceta como hombre de Estado al servicio de la Casa de Austria, aludida sutilmente por la columna <sup>5</sup> sobre un pilar que se yergue en el fondo, a su izquierda, que constituye uno de los símbolos codificados dentro del *retrato de estado* y que tantas veces encontramos en las imágenes de Carlos V y Felipe II. Pero, sobre todo, tampoco olvida su inclinación hacia la Cultura <sup>6</sup>, en un sentido muy amplio del término, y las Artes. Esta pasión queda reflejada en la inclusión de uno de los relojes de su magnífica colección, que se hacía traer desde Augsburgo, y uno de los libros de su maravillosa biblioteca, con la elegante encuadernación aldiana, que descansan sobre la mesa. Estos elementos ya los encontrábamos en sus retratos anteriores y seguramente serían impuestos por Granvela al pintor.

Aunque no nos han llegado evidencias documentales, cabe suponer que Granvela controló hasta los más mínimos detalles de este retrato, como solía hacer con la mayoría de sus encargos artísticos. Lo que sí que conocemos son sus desvelos <sup>7</sup> por conseguir todos sus atuendos de Cardenal, que se debían enviar desde Roma, junto al ceremonial que debía seguir conforme a su recién estrenada dignidad <sup>8</sup>.

Esta nueva imagen se hace necesaria desde poco tiempo después del nombramiento, y sus amigos y familiares le piden nuevos retratos en los que aparezca como Cardenal, como sucede, por ejemplo, con Mendieta, quien ha visto un retrato de Perrenot como Obispo de Arrás en poder del Embajador en la Corte imperial Gamiz<sup>9</sup>. Una vez que Granvela ha obtenido este prototipo de Key, se encarga de realizar pequeñas copias de menor calidad que se complacen en enviar a sus amigos y deudos para informarles de su evolución física. Por ejemplo, manda una pequeña miniatura, más fácil de transportar, al Duque de Villahermosa para que los pintores de éste, presumiblemente Roland de Mois, quizá en colaboración con Pablo Schepers, realicen un retrato de mayor tamaño basándose en ella<sup>10</sup>. También debe atender a la demanda de retratos de sus familiares, como su sobrina<sup>11</sup> que le pide, en 1563, una pequeña tabla con su retrato vestido de Cardenal, junto con el de sus padres, Nicolás Perrenot y Nicole Bonvalot. Una idea de cómo serían estos retratos en formato más reducido, generalmente de busto, inspirados en el de Key, nos la ofrecen los hoy conservados en el Museo Garinet, en Châlons-sur-Marne<sup>12</sup>, Rijksmuseum de Amsterdam<sup>13</sup> u otro ejemplar inédito recientemente subastado<sup>14</sup>. También este retrato inspira un grabado, medio ideal para su eficaz difusión, de Nicolás de Larmessin, en el que el blasón del prelado, rematado por el capelo, ocupa un lugar preeminente. Este nombramiento como Cardenal también es celebrado por Granvela con varias medallas, a las que era particularmente aficionado, y cuyo anverso se basaría en el modelo de Key. La primera de ellas, de 1561, es la que realiza su protegido Jacques Jonghelinck, en dos versiones, ya sea tocado o no por el capelo<sup>15</sup>.

En 1564, tras unos momentos difíciles en los Países Bajos, Granvela pierde el apoyo de Felipe II y debe retirarse a su Besançon natal. Estos acontecimientos, amén del inexorable transcurrir del tiempo, parece que repercuten en su aspecto físico y en sus cartas se queja de las canas que han empezado a poblar su cabeza. Por lo tanto, se hace necesario un nuevo retrato que refleje su fisonomía actual y que pueda ser enviado a sus amigos, de los que debía estar forzosamente separado. Antes de abandonar Bruselas parece que el Cardenal se hizo retratar por Christian Van den Perre<sup>16</sup> y pide desde Besançon copias de este retrato para regalar a sus amigos. En 1565 parece que el Cardenal se retrata en Besançon y envía un ejemplar a Morillón<sup>17</sup>. Esta práctica de solicitar copias se continuará cuando Granvela, a partir de 1566, se traslade a Roma, apareciendo otros nombres de pintores, que no siempre satisfacían sus expectativas, como maestro Lucas o maestro Sebastián<sup>18</sup>. Granvela, en ocasiones, indicaba las modificaciones que se debían hacer en estos retratos realizados en Flandes y para los que no posaba, como hacer más larga la barba, para que se ajustasen lo más posible a su aspecto físico de aquellos momentos<sup>19</sup>. También resulta interesante señalar las recomendaciones más técnicas, como que no se debían barnizar antes de ser enviados para evitar que se dañasen durante el viaje.

De este prototipo de Key, o de una de sus copias por estos pintores flamencos de menor entidad, deriva el retrato de busto del Cardenal Granvela, que poseía en el castillo de Ambras Fernando II del Tirol, uno de los coleccionistas más importantes de la segunda mitad del siglo XVI. El Archiduque, hasta su fallecimiento en 1596, reunió una importante galería de retratos de pequeño formato que se expondrían junto a su colección de medallas, y que actualmente se custodia en el *Münzkabinett* del Kunsthistorisches Museum de Viena. En ella aparecen dos retratos de Granvela, uno como Obispo de Arrás, siguiendo el retrato de Moro del mismo Museo, y otro ya como Cardenal<sup>20</sup>.

No obstante, su estancia en la Ciudad Eterna permitirá a Granvela rodearse de los mejores retratistas de la época que trabajaban en Italia. Quizá en estos momentos la figura más destacada en este campo sea Scipione Pulzone<sup>21</sup> *il gaetano*, para el que Granvela no escamoteará elogios. Aunque los documentos no son concluyentes, podemos aventurar la hipótesis de que el contacto entre el pintor y el prelado se produzca en 1568<sup>22</sup>, cuando parece que Granvela se vuelve a retratar en un modelo que desconocemos. Así lo hacen pensar las respuestas de Granvela a la petición del Secretario de Asuntos Alemanes de Felipe II, Pablo Pfintzing, de un nuevo retrato el 23 de noviembre de 1568<sup>23</sup> y el 22 de septiembre de 1569<sup>24</sup>.

Otro gran hito en la carrera política de Granvela es su nombramiento, en abril de 1571, como Virrey de Nápoles, cargo que ocupará hasta 1575. Su primer año en la ciudad partenopea se verá marcado por uno de los sucesos más relevantes desde un punto de vista militar: la batalla de Lepanto contra los turcos. El Cardenal es el encargado de entregar, en una solemne ceremonia celebrada en la Iglesia de Santa Clara, el estandarte bendecido por el Papa a Don Juan de Austria. Para conmemorar este acontecimiento, Granvela hace acuñar una medalla<sup>25</sup> cuyo anverso nos ofrece una nueva imagen suya, ya más anciano, y que seguramente se inspire en un retrato hoy perdido. Apreciamos que la longitud de su barba y su calvicie son mayores respecto a las medallas basadas en el molde de Compagni de 1567<sup>26</sup>. Podemos pensar que este nuevo retrato, siempre revestido ya con la púrpura cardenalicia, fuese realizado por Pulzone<sup>27</sup>, puesto que cuando se envía a Morillón<sup>28</sup>, en 1572, se nos informa de que el soporte era cobre<sup>29</sup>, como será común en los retratos posteriores de Granvela relacionados con el pintor gaetano que nos han llegado. Al igual que en ocasiones anteriores, Morillón debe encomendar a van den Perre otros retratos a menor escala<sup>30</sup> inspirados en ese modelo en cobre para regalar a diversas personas, como podían ser el propio Morillón, el abad Saganta o Don Luis de Córdoba, en esos momentos en Nápoles junto a Don Juan de Austria.

Estas cartas nos ayudan a comprender el estricto control que ejercía el Cardenal sobre su propia imagen. Una vez

que daba el visto bueno al prototipo, debía ser copiado sin que los artistas modificasen lo más mínimo el modelo ni añadiesen ninguna aportación personal.

En ocasiones, la ejecución de estas copias se complicaba y se alargaba incluso años. Así, parece que este modelo de 1571-1572 sirvió hasta 1575<sup>31</sup>, cuando se produce el regreso del Cardenal a Roma. También Granvela estaba interesado en la evolución de sus amigos, como demuestra la petición de un retrato de su fiel Morillón, que debía realizar van den Perre. Otros retratos de este periodo napolitano, aunque ejecutados en Besançon, los encontramos dentro de composiciones religiosas, y serían realizados por su protegido Pierre d'Argent. En 1572, este pintor bisontino copiaría el *Descendimiento* de Bronzino, hoy en el Museo de Besançon, para la capilla funeraria de los abuelos del Cardenal en la Iglesia de San Lorenzo de Ornans, tomándose la licencia de incluir un retrato<sup>32</sup> del Cardenal, amén de aquél orante en el reverso de una de sus alas, hoy perdida. Tres años después volvería a efigiar al Cardenal, en idéntica actitud y presentado por su santo patrón, ante un Cristo crucificado, en la Iglesia de Scey-en-Varais, próxima a Besançon y a Ornans.

El siguiente retrato memorable de Granvela está datado en 1576, al poco de llegar de nuevo a Roma, y fue realizado por Scipione Pulzone. Al contrario de lo que sucedía con algunos de los anteriores, de los que sólo poseemos referencias documentales, éste se conserva actualmente en el Courtauld Institute of Art de Londres y también está pintado sobre cobre<sup>33</sup>. Aunque es un retrato de medio cuerpo, el equilibrio cromático, entre el rojo de su muceta y el cortinaje azul, recurso común en los retratos del gaetano, realzan la ya de por sí impresionante figura del Cardenal Granvela, quien, fiel a su costumbre, no deja de incluir sutiles detalles que nos hablan de sus aficiones, como el pequeño libro que sostiene con su mano, como si acabase de interrumpir su lectura, en lugar de las cartas o pañuelos que encontramos en los retratos que Pulzone hace de otros altos eclesiásticos.

De este prototipo deriva el conservado en el Museo de Besançon<sup>34</sup>, también sobre cobre, aunque de menor calidad que el de Pulzone, y que presenta una postura ligeramente diferente y menos elegante. Posiblemente, también el Cardenal encargaría pequeñas copias menos ambiciosas, como la custodiada en el convento de las Soeurs Hospitalières de Malinas. Parece que en estos años romanos la relación entre el gaetano y Granvela fue muy estrecha, y cuando Felipe II pregunte, en 1578, a través de su Embajador en Roma, Don Juan de Zúñiga, su parecer sobre los pintores romanos, éste le remitirá la buena opinión acerca de Pulzone en el campo del retrato<sup>35</sup>, compartida por la mayoría de los cardenales que se retratan por él, como Montepulciano, Farnesio, Savelli, Borghese o Ferdinando de Medici. Quizá haya que pensar en él cuando Granvela haga copiar los retratos del entonces Príncipe



Anónimo flamenco, Retrato del Cardenal Granvela, Colección particular.

de España, Don Fernando, y de sus hermanas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, de un original venido de España, seguramente de Sánchez Coello, para enviar a Margarita de Parma al Aquila en 1577<sup>36</sup>. En estos años de su estancia romana debían de existir bastantes retratos suyos de relevancia en la Ciudad Eterna, ya que es uno de los personajes ilustres de los que el dominico Fray Alonso Chacón propone enviar un retrato al Secretario Real Mateo Vázquez en una carta fechada en Roma el 20 de mayo de 1577<sup>37</sup>. Las imágenes del Cardenal no pasaron tampoco inadvertidas a los tratadistas del último cuarto del siglo XVI, como Borghini<sup>38</sup> o Lomazzo<sup>39</sup>, quienes en 1584 se refieren encomiásticamente al espectacular retrato de Pulzone. También se pueden poner en relación con estos retratos de los periodos napolitano y romanos algunos ejemplares que aparecen mencionados en inventarios de colecciones italianas<sup>40</sup> del siglo XVII, como la Colonna<sup>41</sup> y la del Patriarca Alessandrino<sup>42</sup>. Aunque este último pequeño retrato se estima de mano de Tiziano<sup>43</sup>, podría tratarse de un cuadro de esta etapa como Cardenal, derivado de uno de los prototipos que hemos señalado.

En 1579, tras la caída de Antonio Pérez, el Cardenal se ve obligado a acatar las órdenes de Felipe II y a trasladarse a



Retrato del Cardenal Granvela,  
Kunsthistorisches Museum, Inv. nº. GG 5361, Viena.

España, pasando una larga temporada en El Escorial, concretamente desde julio hasta octubre de ese año. Entre el equipaje <sup>44</sup> que se trae parece estar este retrato sobre cobre de Pulzone o uno semejante. Así lo hace pensar, de nuevo, la correspondencia nunca interrumpida entre el Cardenal y su amigo Maximiliano Morillón. En una carta que escribe Granvela el 4 de octubre de 1583 <sup>45</sup>, parece que en respuesta a otra del Obispo de Tournai, en la que le informaba de que se había dejado crecer barba, le pide un retrato actual, ya que posee un retrato de Morillón sin barba. En reciprocidad le va a enviar un retrato suyo, pero no puede ser aquél que tiene sobre cobre, "de mano excelente", ya que es demasiado pesado para viajar. Sin embargo, anuncia que ha hecho sacar una copia sobre lienzo que espera podrá llevar entre su equipaje Richardot <sup>46</sup>, a la sazón en España, cuando regrese a los Países Bajos. Ésta no es la única ocasión en la que a Granvela, durante su estancia en la Corte filipina al final de sus días, se le pide un retrato. También, por ejemplo, la Duquesa de Parma solicita a su agente en España, Juan de Samaniego, un retrato del Cardenal, a la vez que aquellos del Príncipe Felipe y las Infantas, de "buena mano", en una carta del 27 de enero de 1584 <sup>47</sup>.

Granvela, sin duda, tuvo que recurrir a algún pintor de la Corte madrileña para hacer frente a esta demanda de

retratos <sup>48</sup> y es en este grupo en el que pensamos que se debe incluir el que damos a conocer <sup>49</sup> en este trabajo.

En los primeros años ochenta el retratista más afamado en este ámbito era Alonso Sánchez Coello <sup>50</sup>. Éste era un viejo conocido de Granvela, ya que en su etapa de formación, junto a su maestro Antonio Moro, residió en la propia casa del entonces Obispo de Arrás en Bruselas, como afirmará Granvela en una famosa carta al Cardenal Alessandro Farnesio <sup>51</sup>. Cuando Granvela llega a la Corte madrileña, no existe duda de que se volvería a encontrar con el pintor como atestigua su protección continuada. Ya el tratadista Francisco Pacheco se refiere a que la casa del pintor era visitada por grandes personajes, entre los que se encontraba el Cardenal <sup>52</sup>. Granvela actúa frecuentemente como asesor artístico del Monarca, supervisando la obra que algunos artistas realizan para él, como sucede también con el pintor <sup>53</sup>, especialmente cuando Felipe II se traslada a Portugal. Asimismo, existen numerosas referencias documentales que avalan la protección del purpurado para que el pintor consiga determinadas mercedes económicas durante estos años en la Corte madrileña. Aparte de la ya mencionada carta al Cardenal Alessandro Farnesio, también escribe, en diversas ocasiones, al Secretario Real Mateo Vázquez, pidiéndole favores para su protegido. El 22 de septiembre de 1580 <sup>54</sup> solicita el oficio vacante de pintor de caballeriza para el hermano de Alonso Sánchez Coello, Jerónimo <sup>55</sup>, que había regresado de Italia. Posteriormente, el 24 de enero de 1581 <sup>56</sup>, vuelve a escribir al Secretario Real, presentándose como protector de todos los artistas y virtuosos. Por ello, desea favorecer al pintor con el que mantiene una especial ligazón desde que estuvo aprendiendo en su casa de Bruselas junto a Antonio Moro, antes de que éste se convirtiese en pintor real. Asimismo, añade que se debe atender a la demanda del retratista, dada la alta calidad de sus obras, retratos y cuadros de temática religiosa para los altares de la Basílica de El Escorial, que el Cardenal ha tenido la oportunidad de admirar. Parece que esta carta iba acompañada de otra del pintor dirigida al Secretario, exponiéndole su delicada situación económica agravada por el gran número de hijos que debe mantener. De esta carta también se deduce que Alonso Sánchez Coello había solicitado el oficio de corredor de cambios, acompañando su petición de numerosa documentación adicional, pero le había sido denegado. En esta ocasión aspiraría a la Conserjería o Tenencia de la Casa del Tesoro <sup>57</sup>, donde vive el pintor, vecino al Alcázar, dado que ha fallecido quien ocupaba este cargo. El Cardenal estima que se debe acceder a su petición, porque además de que lleva muchos años sirviendo al Rey, sería especialmente idóneo para ocupar este puesto, ya que sus conocimientos en el campo de la pintura le permitirían cuidar, e incluso restaurar o intervenir <sup>58</sup>, las pinturas de la Colección Real que se conservaban en este lugar. Parece que Mateo Vázquez se muestra reticente a esta petición, y el Cardenal se ve obligado a escribirle de nuevo recordando el negocio del pintor. Al final, Vázquez responde favo-

rablemente a este ruego de Granvela en favor del retratista, como se deduce de la carta, fechada el primero de mayo de 1581<sup>59</sup>, en la que le agradece su respuesta en este asunto. Esta protección se prolonga a lo largo de los años, como corrobora otra carta muy elocuente a este respecto, fechada el 19 de febrero de 1583<sup>60</sup>, en la que se vuelve a presentar como protector de los virtuosos y artistas.

Es en este contexto donde pensamos que se debe imbricar el retrato sedente de Granvela<sup>61</sup> que presentamos en este trabajo. Aunque su estado de conservación no es el más idóneo, se vislumbra que es una obra de bastante calidad, que se hará manifiesta tras una adecuada restauración que se llevará a cabo próximamente. Para su ejecución se tuvo muy presente el retrato que realizara Key en 1561: Granvela aparece sentado, vestido de púrpura, como iba siempre, y él mismo bromeaba en algunas de sus cartas, con una botonadura de la muceta doble, en vez de la simple con que le encontramos en los retratos romanos de Pulzone. La posición de las manos, una sobre el brazo de la silla y otra sujetando el bonete, es idéntica al cuadro de Weimar. También aparece la mesa vestida de rojo con el libro y el reloj de torre, objetos que encontramos ya en el retrato de Tiziano de 1548. Otro elemento destacado sería la columna del fondo que le volvería a presentar como eficaz Ministro de Felipe II en la Corte española. Sin embargo, en estos años ya no sería válida su imagen de hacía dos décadas. Por lo tanto, el rostro presenta a un Cardenal más acorde con los retratos de Pulzone, a los que nos hemos referido ya. Se percibe una diferente ejecución, más cuidada que el cuerpo, a la hora de enfrentarse al rostro, especialmente en el tratamiento de la barba<sup>62</sup>, por lo que parece plausible la hipótesis de que fuese un retrato para el que el Cardenal posase, pero para el resto de la composición el pintor se valdría del modelo anterior de Key que tendría Granvela consigo. De esta manera, el Cardenal evitaría, en esta época en que su salud empezaba a flaquear, una agotadora sesión de posado. Algunas incorrecciones que no se apreciaban en el retrato de Weimar, como las líneas perspectivicas del reloj, aparecen en algunos de los retratos autógrafos de Sánchez Coello, como los de la Princesa Juana de Portugal de Ambras o Bilbao, y pueden deberse a la intervención del taller en las partes secundarias. Con estas palabras no pretendemos decir que sea una obra del maestro de Benifayó, pero sí creemos que deriva de un original suyo, hoy perdido, del que el Cardenal, como era habitual en él, sacaría copias para satisfacer sus múltiples compromisos.

Aunque el retrato lleve una inscripción que le identifica con el Cardenal Espinosa, pensamos que es un añadido posterior, quizá cuando el cuadro fue recortado ligeramente por sus laterales, especialmente en el ángulo donde está el reloj. Aunque Sánchez Coello retrató a este personaje<sup>63</sup>, y nunca se ha discutido esta identificación, no se puede seguir manteniendo. Para avalar este argumento basta compararlo con retratos fidedignos del

Cardenal Espinosa como el anverso de su medalla<sup>64</sup>, atribuida a Trezzo, o con la escultura funeraria de la iglesia segoviana de Martín Muñoz de las Posadas, debida a Pompeo Leoni.

El lienzo fue trasladado a Aranjuez en fecha relativamente reciente, pero proviene del Monasterio de El Escorial y estuvo allí hasta el 8 de febrero de 1950, cuando se envía a Madrid para ser restaurado<sup>65</sup>, intervención que nunca se realizó. El número 272 en blanco del ángulo inferior izquierdo corresponde con el inventario de Vicente Poleró de 1857<sup>66</sup>, cuando se encontraba en el denominado Gabinete de Lectura. Por todo ello, este cuadro ha regresado hace muy poco al Monasterio<sup>67</sup>, dado que pertenece a su Colección histórica.

Si se considera el declive que sufre la stirpe de los Perrenot tras la muerte de Granvela en 1586, estimamos poco probable, desde un punto de vista histórico, que se pintase un retrato suyo después de su fallecimiento. Así, los cuadros del Cardenal y de su familia, que aparecen en algunos inventarios del siglo XVII<sup>68</sup>, debieron ser pintados en vida de Perrenot. No obstante, a principios del siglo XVII, la figura del Cardenal se incluye en algunas series de retratos de hombres ilustres, como sucede con el ejemplar perteneciente a la denominada colección gioviana, del segundo *corridoio* de la Galleria degli Uffizi<sup>69</sup>. En este retrato de busto el Cardenal aparece representado de perfil, lo que le acercaría a otros géneros muy idóneos para perpetuar la fama de los efigiados, como la Medallística. Aunque este retrato no se basa en ninguna medalla concreta del Cardenal, posiblemente se inspiraría en una de ellas. Asimismo, cuando en la serie de retratos del castillo de Beauregard, en el valle del Loira, fechada en torno a 1647, se incluye un retrato del Cardenal Granvela, inspirado en el modelo de Pulzone o en alguna medalla, es más para resaltar su importancia política durante el siglo XVI y contextualizar este período de la historia de Francia. Donde sí que se incluyen retratos del Cardenal en épocas muy tardías es en series de carácter más religioso, como la de altos eclesiásticos que se conserva en una de las capillas del trascoro de la Catedral de S. Bavón de Gante. Estos ejemplos, cada vez más alejados del original del que proceden, van desvirtuando<sup>70</sup> las facciones del Cardenal y tienen un valor más documental que artístico.

Desconocemos hasta el momento cuándo se produce la entrada de este retrato, pintado posiblemente durante la estancia madrileña del Cardenal en el Monasterio Escorialense. Ante todo, hay que señalar que es muy poco lo que conocemos de la decoración pictórica que pendía de sus muros durante el siglo XVI, sobre todo en los espacios más privados como podía ser el Palacio. Existen numerosas pinturas importantes que no se relacionan en las famosas "entregas", pero que sabemos fehacientemente por otras fuentes<sup>71</sup> que se llevaron en vida del Rey Prudente al Monasterio.

Este retrato se separa, por tamaño, de los que envió de Roma Alonso Chacón en 1587, y de los que pintara, ya en el XVIII, Antonio Ponz. También lleva un marco de madera negro que le diferencia de las series anteriores y que se asemeja a los que tenían la mayoría de los cuadros de menor importancia según documentación de los siglos XVI y XVII. Los restos de quemaduras que se aprecian en la barba del prelado podrían indicar que fuese uno de los muchos retratos de hombres famosos que decoraban la sala alta de la Biblioteca, la mayoría de los cuales pereció en el incendio de 1671. Sin embargo, es poco lo que podemos decir a este respecto hasta no poseer más indicios documentales.

## Notas

<sup>1</sup> Véase R. Foulché-Delbos, "Un point contesté de la vie de Mendoza", en *Revue hispanique*, II, 1895, p. 301, nº 197: "otro Retrato de pincel sobre tabla, del pecho arriba, del cardenal granvela, en marco de Roble". La mayoría de estos retratos de la herencia de Mendoza se describen, ya en 1600, en la Casa del Tesoro del Alcázar madrileño. Para los retratos en poder del Monarca, nos remitimos a su inventario postrimero publicado por F. J. Sánchez Cantón (ed.), *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*, Archivo Documental Español, X y XI, Madrid, 1956-1959.

<sup>2</sup> Un panorama general de los retratos del Ministro nos lo ofrece P. Curie, "Quelques portraits du cardinal de Granvelle", en J. Brunet y G. Toscano (eds.), *Les Granvelle et l'Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Le mécénat d'une famille*, Besançon, 1994, pp. 159-174, con bibliografía precedente.

<sup>3</sup> Su pintor, como él mismo le denominaba en sus cartas, recibe una *cédula de paso* para regresar a Flandes, fechada en Madrid el 14 de octubre de 1561 y ésta tiene una validez de tres meses. El pintor lleva consigo seiscientos ducados, plata labrada de cincuenta ducados de valor y dos caballos (Archivo General de Simancas, *Cámara de Castilla*, desde ahora AGS, CC, libro 137, f. 21v). Para una aproximación a la relación entre Granvela y el pintor, aunque discrepamos en algunos puntos, véase J. Woodall, "Patronage and portrayal: Antoine Perrenot de Granvelle's relationship with Antonis Mor", en K. De Jonge y G. Janssens (eds.), *Les Granvelle et les Anciens Pays-Bas*, Lovaina, 1999, pp. 245-277.

<sup>4</sup> Este retrato se conserva en la Staatliche Kunstsammlungen de Weimar. Sus dimensiones son 114 x 88 cm y está pintado al óleo sobre cuatro paneles de roble. Inv. nº G1174. En el ángulo superior derecho aparece la fecha de 1561. El tratadista K. Van Mander se refiere a él con estas palabras: "Guillaume Key fit le portrait de Granvelle en costume de cardinal et cette peinture lui fut payée une somme de quarante rixdales, bien qu'il ne l'eût point sollicitée", en *Le livre des peintres. Vies des plus illustres peintres des Pays-Bas et d'Allemagne*, ed. y notas de V. Gerard-Powell, Paris, 2001 [primera edición 1604], p. 183. Key fue discípulo, junto a Frans Floris, otro de los protegidos de Granvela y también afamado retratista, de Lambert Lombard y desarrolló gran parte de su actividad en la ciudad de Amberes.

<sup>5</sup> Este elemento ya aparecía en un retrato de 1556, hoy perdido, pero del que nos podemos hacer una idea gracias al grabado atribuido a Lambert Suavius.

<sup>6</sup> No se puede entender la figura de Granvela sin tener en cuenta esta dualidad entre la Política y la Cultura. El Cardenal manifestaba en muchas ocasiones a sus íntimos, con más o menos sinceridad, sus deseos de retirarse a atender sus estudios, incluso en momentos cumbres de su trayectoria política. Un testimonio cercano a la ejecución del retrato que nos ocupa es la carta que escribe a su amigo Gonzalo Pérez, apenas nombrado Cardenal, desde Bruselas, el 9 de marzo de 1561, AGS, *Estado*, desde ahora AGS, E, leg. 521, fol. 41: "yo he estado mucho tiempo determinado de antes retirarme a mis libros que buscar tales dignidades".

<sup>7</sup> Existe en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, desde ahora BP, una abundante documentación correspondiente a 1561: R. Bocado a Granvela, Roma, 11 de marzo (II/2291, f. 312); Gregorio de Ayala a Granvela, Roma, 17 de mayo (II/2265, f. 101v); ídem, 24 de mayo (II/2265, f. 99); Abad Jiménez a Granvela, Roma, 28 de mayo (II/2313, f. 132); Ayala a Granvela, Roma, 17 de junio (II/2265, ff. 124-125); Granvela a Ayala, Bruselas, 6 de julio

(II/2265, f. 145v); Ayala a Granvela, Roma, 19 de julio (II/2265, f. 156); Jiménez a Granvela, Roma, 24 de julio (II/2313, f. 233); Granvela a Ayala, Bruselas, 17 de agosto (II/2262, f. 11v); J. A. de Tassis a Granvela, Roma, 6 de septiembre (II/2276, f. 86); Ayala a Granvela, Roma, 6 de septiembre (II/2262, f. 31); J. A. de Tassis a Granvela, Roma, 13 de septiembre (II/2276, f. 94v); ídem, 20 de septiembre (II/2119, f. 35); ídem, 27 de septiembre (II/2276, f. 103); Jiménez a Granvela, Roma, 7 de octubre (II/2119, f. 54); J. A. de Tassis a Granvela, Roma, 7 de octubre (II/2276, s. f.); ídem, 11 de octubre (II/2276, f. 123); Jiménez a Granvela, Roma, 4 de noviembre (II/2276, f. 183); Ayala a Granvela, Roma, 22 de noviembre (II/2262, f. 132); Granvela a Ayala, Bruselas, 28 de diciembre (II/2262, ff. 139 y 170); Jiménez a Granvela, Roma, 31 de diciembre (II/2276, f. 248). Cuando esté en Roma, la mujer de Odet Viron será la encargada de surtir al Cardenal de telas, pañuelos, camisas y encajes flamencos, como se desprende de la documentación de Besançon.

<sup>8</sup> Años después será el propio Granvela, junto al Cardenal Pacheco, quien enviará un memorial al novel Cardenal de Sevilla informándole de cómo han de ser sus vestiduras, Minuta de Juan de Zúñiga al Cardenal de Sevilla, Roma, 10 de agosto de 1570, British Library, *Additional* desde ahora BL, *Add.*, Ms. 28.408, f. 208v.

<sup>9</sup> Mendieta al Cardenal Granvela, Victoria, día de S. Atanasio de 1561, BP, Ms. II/2313, f. 74: PD. "fui a ver (...) al embajador Gamiz (...) y yo perdi el desseo de ver a v.s. por un rrato, que contemple un rretracto que tiene de v.s. en su camara, aunque no vestido de la color que alegrara a los criados y servidores de v.s. Ill.ma y R.ma". Sobre el valor sustitutorio de los retratos, véase F. Bouza Álvarez, "Retratos, efigies, memoria y ejemplo en tiempos de Felipe II. Para una historia de la idea de centenario", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 580, 1998, pp. 21-34.

<sup>10</sup> Martín de Gurrea y Aragón a Granvela, Pedrola, 24 de octubre de 1562: "el retrato de v.s. Ill.ma ya e escrito que le reçibi y con el gran favor y m[e]r[e]ced, ya le he hecho hazer en grande a mis pintores...", Bibliothèque d'Etude et Conservation de Besançon, collection Granvelle, desde ahora BMB, VIII, f. 99v. Para los retratos de Granvela en la colección de Villahermosa, véase C. Moré García, "Roland Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los Duques de Villahermosa", en *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1999, pp. 445-468.

<sup>11</sup> Mademoiselle de Joubelle al Cardenal Granvela, Joubelle, 6 de septiembre de 1563, BP, II/2301, f. 60v: PD. "comme Je nay set heur de veoir vre signonrie Je luy supplie tres humblement de me vouloir avvoie sa peinture an ung petit tableau avecq la bis de cardinal et ausy au me[encuadernado: sme ?] grandeur le pourtrait de mons.r et de madame de granvelle qui me serat ung bien gran contentement pui que Je ne les peu veoir autrement". También, entre los cuadros que existían en 1577 en el castillo de Myon en Borgoña, pertenecientes a Antoine Mouchet, hijo de Étienne Perrenot, se detallan hasta tres retratos del Cardenal Granvela. Sobre esta última noticia véase A. Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et lettres*, III, Gante, 1860, p. 91. En estos casos, estos retratos tendrían también un significado dinástico, ya que el prestigio de Nicolás y Antoine Perrenot revertería sobre toda su familia.

<sup>12</sup> Para otros ejemplos, véase P. Curie, 1994, p. 164 [op. cit. n. 2].

<sup>13</sup> Este retrato proviene del mercado portugués y está fechado en 1565.

<sup>14</sup> Catálogo de Christie's, South Kensington, 7 de julio de 1999, p. 142, nº. 302. Aunque en el catálogo existen dudas, se trata de un retrato de busto del Cardenal Granvela, copia en menor formato del de Key (41.2 x 30.5 cm). Pese a que se atribuye al círculo de Juan Pantoja de la Cruz, pensamos que detalles como el que está pintado sobre tabla lo relacionan con este grupo de retratos realizados por estos maestros flamencos en la década de los años sesenta del siglo XVI.

<sup>15</sup> Son analizadas por L. Smolderem, "Les médailles de Granvelle", en K. De Jonge y G. Janssens, 1999, p. 306, XVII y XVIII [op. cit. n. 3]. El reverso está ocupado por la divisa del Cardenal *DVRATE*, extraída de *La Eneida* de Virgilio y el barco azotado por la tempestad al que acude Neptuno.

<sup>16</sup> M. Morillon a Granvela, Bruselas, 8 de julio y 3 de agosto de 1564, publicadas por M. Piquard, "Le cardinal de Granvelle les artistes et les écrivains d'après les documents de Besançon", en *Revue belge d'archéologie et d'histoire del art*, 17, 1947-1948, p. 143. En estas cartas se dice que el pintor retuvo el retrato para que le sirviese de modelo y especifica que lo que manda a Besançon es una copia. En la carta del 27 de septiembre (p. 144) se comenta que este pintor acabará pronto el retrato que Granvela desea para regalar al Rhingrave, siguiendo el modelo de la barba y lo demás de los dos retratos de Key. En otra carta del 18 de noviembre anuncia el envío del retrato para el Rhingrave. Esta pintura se envía por Malpas, por vía de Nancy, ídem, Bruselas, 30 de diciembre de 1564, BMB, Granvelle, XC, f. 231: "Je luy ay escript [a Malpas] dadvertir son fre[re] vre m.e dhostel du nom du marchand de nancy ou doibt arriver vre pointure pour le Rhingrave./".



Giovanni Melon, Medalla del Cardenal Granvela, anverso, 1571, Museo Nacional del Prado, Inv. nº O-1016, Madrid.

17 M. Morillon a Granvela, Bruselas, 1 de octubre de 1565, BMB, Granvelle, XCI, f. 109: "Ce me sera plaisir de veoir vre pourtraict et le garderay fort bien. Il y a bon remede contre la blancheur de la barbe prenant la recepte de barbasan qui samble ung aultre homme./". Ídem, Bruselas, 15 de octubre? de 1565, BMB, Granvelle, XCI, f. 122, PD: "Si ay Je veu vre pointure, de la quelle Je suis este fort Joyeux veant que le visaige, sil est bien touche, porte bonne couleur et une veue alegre. La barbe nest pas si blanche co[m]me lon la veuls [fair]e. Je prie dieu de manctenir Vre Ill.e S.rie tres longuement en cest estre, quest le plus grand bien que peult advenir a vos amys et serviteurs". Otro personaje que recibía este año un retrato de Granvela sería el Deán de Malinas, ídem, Bruselas, 19 de marzo de 1565, f. 226.

18 M. Morillon a Granvela, Bruselas, 20 de enero de 1566, BMB, XCII, f. 14: "reste de paier m.e Lucas le pointre [300 florines]"; ídem, Bruselas, 10 de febrero de 1566, BMB, XCII, f. 22v: "Je paieray m.e lucas des premiers deniers que Javray"; ídem, Bruselas, 28 de abril de 1566, BMB, XCII, f. 99: "m.e lucas ne veult rien rabatre disant que V I S lat tousiours paie a son prope dit dault[re]t[er] quil nat Jamais excede. Je luy ay donne XX [ducados] a bon compte"; ídem, Lovaina, 10 de agosto de 1566, BMB, XCII, f. 231: "Jay pieca paie m.e lucas qui demeure bien content"; ídem, Lovaina, 29 de septiembre de 1566, BMB, XCII, f. 296: "Je faicts [fair]e les six pointures que demandez a m.e lucas [anotación marginal de Granvela: "ojo"]"; ídem, Bruselas, 26 de octubre de 1566, BMB, XCII, f. 329v (E. Pouillet y Ch. Piot (eds.), *Correspondance du Cardinal de Granvelle (1565-1586) faissant suite aux Papiers d'Etat du cardinal de Granvelle*, II, Bruselas, 1880, p. 60), le informa de que m.e Lucas ha terminado las seis pinturas, pero debe alargar la barba por orden del Cardenal; ídem, Bruselas, 3 de noviembre de 1566, BMB, XCII, f. 331 (E. Pouillet y Ch. Piot, *supra*, II, 1880, p. 69), anuncia la muerte de m.e Lucas y la continuación del trabajo por m.e Christian; ídem, Arrás, 28 de noviembre de 1566, BMB, XCII, f. 374v: "Jay envoie vos six pointures faictes per feu m.e lucas"; ídem, Aire, 3 de enero de 1567, BMB, XCIII, f. 2: "Je feray per m.e [tachado: Sebas] Cristien [fair]e six aultres pointures sables en gran a celles que at fait feu m.e lucas et luy direy de non les venir Je fus quasi aussi tost adverti de la mort du d.t m.e lucas comme de la maladie pource que Je me sortis du temps que feuz a brucelles"; ídem, St. Amand, 16 de febrero de 1567, BMB, XCIII, f. 20: "mano propia de Granvela: pago de los 6 retratos a m.e Sebastian (E. Pouillet y Ch. Piot, *op. cit.*, II, 1880, p. 248); ídem, Bruselas, 19 de abril de 1567, BMB, XCIII, f. 100v: "Il me desplaît que Christian nat mieulx fait les pourtraits de vre Ill.e S.rie que Je ne pas veu et furent envoié devant mon retour", M. Piquard, 1947-1948, p. 145 [op. cit. n. 16]. La existencia de parte de esta documentación fue señalada por V. Tourneur, "Le médailleur Jacques Jongheling et le cardinal Granvelle 1564-1578", en *Revue belge de numismatique*, 79, 1927, pp. 79-93.

19 M. Morillon a Granvela, Bruselas, 26 de octubre de 1566, BMB, XCII, f. 329v: "M.e Lucas at achepeve vos six pointures, auxquelles je luy ay fait faire la barbe longue. Elles coustent deux escuz la pièce, que sont douze escuz. Christian les heust mieulx fait pour le priz, car il n'at que faire. Si je peulx, elles partiront maintenant, et si non d'icy à huit jours que l'on me dict sera le grand ordinaire que partira aujourd'huy en huit jours; et suis contrainct de le remettre jusques lors puisque, ainsi que j'escrivoie cest article, le dict maistre Lucas m'at mandé qu'il ne serat prest jusques mardy pour ce que à raccoustrer les dictes barbes il y a miz plus de temps qu'il pensoit", publicada por E. Pouillet y Ch. Piot, II, 1880, p. 60 [op. cit. n. 18].

20 A. Ilg (ed.), *Uebersicht der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Viena, 1891, p. 176, Inv. nº. 152 (Obispo de Arrás) y 153 (Cardenal).

21 El estudio más reciente sobre este artista es el de A. Dern, *Scipione Pulzone: ein Maler im Spannungsfeld zwischen Hochrenaissance-Tradition und katholischer Reform*, Weimar, 2003.

22 Para la actividad de Pulzone en 1567, cuando retrata a Pío IV y al Cardenal Altatempis, hoy perdido, véase W. Lippmann, "Ritratto di Papa Pio IV", en L. Dal Prà (ed.), *I Madruzzo e l'Europa. 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, Cat. Expo., Milán, 1993, pp. 122-123, nº 48. El primer retrato fechado y firmado del Gaetano sería el del Cardenal Ricci de Montepulciano (1569).

23 Granvela a Pablo Pfintzing (Madrid), Roma, 23 de noviembre de 1568: "Je vous envoie la dernière médaille que l'on at fait mienne, mais elle n'at revers: vous sçavez quel est celluy des aultres, et quoy je n'ay riens changé. Et quant à la painture que vous demandez, il faudra avoir temps, et mesmes que nous n'avons icy les paintres à la main, comme aux Pays d'Embas, estant Titien à Venise fort caducque, et Michael Angelo mort, après les quels je ne voys icy personne que nous ne les puissions trouver aussi bons aux Pays d'Embas. J'ay toutesfois jà parlé à ung pour y mettre la main, mais il faudra que vous ayés patience jusques à ce qu'elle s'achavé", E. Pouillet y Ch. Piot, III, 1881, pp. 417 y 418 [op. cit. n. 18]. Resultan de gran interés estas opiniones del Cardenal sobre los pintores disponibles en Italia en aquellos momentos. El pintor aludido podría ser ya Scipione Pulzone. La amistad de estos dos personajes se remonta al período en que Granvela estaba en Bruselas.

24 Minuta de Granvela a Pablo Pfintzing, AGS, Secretarías Provinciales, libro 1416, f. 225v: "Il n'a tenu a moy que vous n'ayez plustost ma painture, car J'en ay fait souvent solliciter le paintre, mais comme Il s'estoit enchargé d'aultres besoignes, Il s'excuse, Je le feray encores solliciter desirant en ce cy, comme en aultre chose, vous satisfaire". Postdata de mano de Granvela: "Le paintre me donne espoir d'achever la sepmaine que vient". Por estas fechas, Granvela continúa solicitando, a través de Morillon, copias de sus retratos por m.e Christian que no puede satisfacer las demandas del Cardenal, ya que está dedicado casi en exclusiva al servicio del Duque de Alba y de su hijo, Morillon a Granvela, 20 de diciembre de 1569, M. Piquard, 1947-1948, p. 146 [op. cit. n. 16]. Así como la carta anterior de 1568 es un tanto ambigua, en esta ocasión no hay duda de que el Secretario solicitaba un retrato de Granvela y no una pintura de cualquier otro género.

25 Esta medalla, ejecutada por Giovanni Melon, es la reseñada por A. Armand, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, I, Paris, 1883-1887, p. 265, n. 10. El Cardenal, cuando envíe un ejemplar al Duque de Villahermosa, se referirá al parecido que guarda su imagen con la que aparece en el reverso: "no sólo la cara del señor Don Juan y la mia tienen un poco del natural, mas aun todas los de los asistentes...". Granvela a Don Martín de Aragón, Nápoles, 1 de enero de 1575, publicada por F. Bouza, "Correspondencia autógrafa con don Martín de Aragón y doña Luisa de Borja, duques de Villahermosa y condes de Ribagorza", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Cat. Expo., Madrid, 1998, p. 334, nº 44.

26 L. Smolderen, en K. De Jonge y G. Janssens (eds.), 1999, pp. 310-311, XXII y XXIII [op. cit. n. 3].

27 P. L. Leone de Castris supone que Pulzone se traslada a Nápoles, cuando se encontraban allí Granvela y Don Juan de Austria, para retratar a este último. Véase su artículo "Le cardinal Granvelle et Scipione Pulzone", en J. Brunet y G. Toscano, 1994, pp. 175-188, con bibliografía precedente [op. cit. n. 2].

28 M. Morillon a Granvela, Bruselas, 20 de abril de 1572, BMB, XCVI, f. 77v: "Jattends avec grand desir vre pointure que Je tiens estre pieça en anvers, mais comme le controlleur malpas ne bouge de la maison mortuaire de son feu frere cela cause la tardance"; minuta de Granvela a Morillon, Nápoles, 22 de mayo de 1572, BMB, XCVII, f. 6: "J'espere que vous avrez ia ma peinture et aultres choses que par le moyen de Justo pescator i'avoye encheminé"; M. Morillon a Granvela, Bruselas, 14 de junio de 1572, BMB, XCVIII, f. 90: "Ce mha este ung grand plaisir de veoir vre painture faicte sur cuyvre/ que mha grandement Rallegre car Je ny treuve point si grand changement dieu mercy au bout de huit ans comme Jeusse attendu/Je lay mis entre les mains de Xpian le paintre/a fin quil en face une pour moy, et six petites pour Vre Ill.me S.rie/ ainsi quelle ha ordonne".

29 También podría ser que este soporte fuese elegido por el propio Cardenal, siempre preocupado hasta por los más nimios detalles de las obras que comisionaba, como puede ser, en este caso, la superficie pictórica.

30 M. Morillon a Granvela, Bruselas, 17 de agosto de 1572, BMB, XCVIII, f. 21v: "Jay donne charge a m.e ch[r]i[s]t[i]an de faire les six petits pourtraicts suyvant le vre sur cuyvre sans y rien adjoyster du sien. Je ne scay quant Il les pourra achever car comme Il ha perdu sa femme Il est fort empesche pour en Recouvrer une aultre" (M. Piquard, 1947-1948, p. 146 [op. cit. n. 16]); ídem, Bruselas, 16 de enero de 1574, BMB, C, f. 90: "aussi sont parti pour le grand



Scipione Pulzone, Retrato del Cardenal Granvela, 1576, Courtauld Institute of Art Gallery, Londres.

ordineire les six pointures de mre sebastian"; idem, Bruselas, 31 de enero de 1574, BMB, XCVII, f. 31 (E. Pouillet y Ch. Piot, V, 1886, pp. 14-15 [op. cit. n. 18]): "Jay envoie le pourtraicts que m.e Christian avoit fait sur cele de Vre Ill.e S.rie per la poste"; idem, Bruselas, 10 de abril de 1574, BMB, C, f. 163v: "Jenvoie les six petites pointures quat fait m.e christian"; idem, Bruselas, 7 de agosto de 1575, BMB, CI, f. 119 v: "Aussi sont en chemin les six pointures quavez commande destre envoie a mons.r saganta et Jay adresse a Vre Ill.me S.rie la sienne pour estre donnee au s.r don luys de corduba puis quil est avec le s.r don Joan"; idem, Bruselas, 13 de agosto de 1575, BMB, CI, f. 130: "Je ne fauldray de luy envoyer une pointure menne si tost que mre Xpien avrat loisir"; idem, Bruselas, 25 de agosto de 1575, BMB, CI, f. 142: "La pointure pour don loys de corduba doibt estre Ja a naples"; Morillón a Granvela (Gaeta), Bruselas, 10 de septiembre de 1575, BMB, CI, f. 136: "Jespere que vre Ill.me S.rie avra piecha receu sa peinture qu'elle veult donner au S.r don Loys de cordova, Je fais [fair]e la mienne a la quelle ne se poudrat veoir si non grand changement en dix ans, tels que nous avons icy passe".

31 En este año circulaban, incluso por España, retratos del Cardenal, como atestigua la cédula de paso, fechada en El Escorial, el 30 de noviembre de 1575, que autoriza a Uberto de la Torre, del oratorio de Felipe II, que va a Flandes con dos retratos suyos, uno del Príncipe Don Fernando y otro del Cardenal Granvela, AGS, CC, libro 360, ff. 88v y 89. Esta noticia fue dada a conocer por A. Alvar Ezquerro, "Los intercambios culturales entre los Países Bajos y Castilla en tiempos de Felipe II: un muestreo de las cédulas de paso", en *Indagación. Revista de historia y arte*, 2, 1996, p. 106.

32 Véase A. Castan, "Le Bronzino du Musée de Besançon", en *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, VI, 1881, pp. 64 y 67. En 1572, en la Iglesia de Cromary, Pierre d'Argent pinta un cuadro alusivo a la victoria de Lepanto, en el que aparece Pio V rodeado de eclesiásticos entre los que se puede distinguir la figura de Granvela arrodillado. Véase J. Gauthier, "Le Cardinal de Granvelle et les artistes de son temps", en *Bulletin de la Société d'Émulation du Doubs*, 1901, p. 316 e "Iconographie de Nicolas et d'Antoine Perrenot de Granvelle Ministres de Charles-Quint et de Philippe II (1530-1586)", en *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1900, p. 95.

33 Sus dimensiones son 81,5 x 61,6 cm., P 1947. LF 332.

34 Posiblemente sea el que se describe en el inventario de bienes de su sobrino François en 1607. Véase A. Castan, "Monographie du Palais Granvelle a Besançon", en *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4.e sér., 2, 1867, pp. 55-56, nº 171.

35 J. de Zúñiga a Felipe II, Roma, 10 de febrero de 1578: "En lo de los pintores me he informado (...) Granvela aprueba mucho (...) para retractar al natural a un Scipion de Gaeta y tambien dize ques muy buen official para todo lo del pinzel un pierre de Arguem que esta en Borgoña...", publicada en "Cartas de D. Juan de Zúñiga, Embajador de España en Roma, dirigidas a S. M. sobre el tabernáculo que trataba de adquirir para El Escorial y que se había hecho según un diseño de Miguel Ángel", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, 19, 1877, p. 301.

36 Granvela a Margarita de Parma, Roma, 14 de abril de 1577: "Il [provincial fray Buenaventura del Aquila] pourtera a icelle la paincture de Monsigneur nostre prince et des deux filles de Sa Majesté, que j'ay entendu de l'archevesque de Montréal [Luis de Torres] Vostre Altèze désiroit; et incontinant les ay fait copier, sans les faire vernir, pour ce que les pourtant vernicés elles se fussent gastées. Ce la de leur donner le vernis, pourra faire ung painctre quel qu'il soit, et lors se monteront plus belles. Il me desplaît de ce que le peintre ha tardé plus de ce que j'eusse voulu, pour luy estre venue pendant qu'il la couche de sa femme...". E. Pouillet y Ch. Piot, 1887, VI, p. 201 [op. cit. n. 18]. Los documentos dados a conocer por A. Donò, "Scipione da Gaeta (1545-1598). Il pittore della Madonna della Divina Provvidenza", en *Barnabiti studi*, 13, 1996, pp. 7-132, no coinciden con este alumbramiento de su mujer. En estas fechas, existían seguramente retratos del heredero español en Roma, como el que expuso el Cardenal de Medici en la fachada de su palacio el día del Corpus de 1578. Véase S. B. Butters, "Magnifico, non senza eccesso: riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de' Medici", en M. Hochmann (ed.), *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, Cat. Expo., Roma, 1999, pp. 23 y 41, n. 1. Lógicamente, no compartimos la identificación de la autora de esta referencia con Felipe II, ya que el Infante Don Fernando no muere hasta el 18 de octubre de ese año. Seguramente, el retrato que poseía Ferdinando de Medici del entonces heredero sería una copia o réplica del hoy conservado en las Descalzas, pintado por Sánchez Coello en 1577. Un retrato del Príncipe Don Fernando es reclamado por un Embajador de la familia Medici en 1577, como se desprende de uno de los puntos sobre los que replica el caballero Sergundi, Secretario del Duque de Florencia, 1577, AGS, E, leg. 159, f. 310: "El retrato del p.e nro S.r.". Por otra parte, parece que Pulzone realizó, en algún momento de su carrera anterior a 1598, una copia de un retrato de una de las Infantas, que se describe en un inventario del Cardenal Alessandrino. Sobre esta última noticia véase G. Redin Michaus, "Due testamenti e altri documenti di Scipione Pulzone", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 78, 2002, p. 81. Agradezco al autor que me haya proporcionado una copia de su trabajo.

37 Fr. Alonso Chacón a Mateo Vázquez, Roma, 20 de enero de 1577, Instituto del Conde de Valencia de Don Juan, desde ahora IVDJ, caja 22, envío 12, f. 365: "y porque se que v.md es muy curioso y se deleyta destas cosas le envío una memoria de los retratos que de buenos y ciertos originales de hallan en Roma...". Granvela, *Granvelans*, se encuentra bajo el epígrafe *CARDINALIS CLARI*. Este documento fue citado por G. de Andrés, "Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, VIII, Madrid, 1965, pp. 125-158.

38 R. Borghini, *Il Riposo*, Florencia, 1584, p. 578. Es él quien da la noticia de que Don Juan de Austria hizo bajar a Pulzone a Nápoles, en los años en que se encontraba allí Granvela. Para un panorama sobre otras pinturas de Pulzone en España, véase J. M. Ruiz Manero, "Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España", en *Archivo Español de Arte*, 272, 1995, pp. 365-380.

39 P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milán, 1584, p. 435. Según el tratadista, éste encarnaría la Magnificencia.

40 Aunque no tengamos muchos datos sobre el espléndido retrato del Courtauld, parece que estaba en el mercado romano antes de entrar en la colección Lee. Véase *Catalogue of the Lee collection. Courtauld Institute of Art*, Londres, 1958, pp. 46-47, n.º 87. En el inventario del museo napolitano de Ferrante Imperato, a finales del siglo XVI, se menciona "un Cardinale Granval in tavola" que podría identificarse con un retrato de Granvela. Sobre este último dato véase P. L. Leone de Castris, "Collezionismo nella Napoli del Cinquecento", en *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, Museo Regionale Peppoli, Trápani, 1992-1993, p. 84, con bibliografía precedente. Posiblemente, se encontraría la figura de Granvela en la serie seicentista de retratos de virreyes napolitanos de cuerpo entero descrita en el Palacio Real de Nápoles por C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri*, Nápoles, 1692, giornata quinta, p. 141.

41 En el inventario de Genazzaro de 1626, f. 45, aparece "Ritratto del Cardinal Granvila con cornice di noce". El inventario redactado el 29 de agosto de 1632, f. 22, n.º 52, nos informa de que estaba realizado sobre papel y de que medía alrededor de un palmo de alto: "Quadretto uno in Carta con Cornice di noce alto circa un p.mo Ritratto del Car.e Granvela". Estos datos los hemos obtenido de la *Getty Provenance Index Databases, Collezione dei dipinti Colonna*, I-971, 0042.

42 En el inventario de Giuseppe Gaetani d'Aragona del Palazzo di Piazza SS. Apostoli, realizado el 22 de mayo de 1699, se describe en la séptima habitación, f. 7, n.º 34: "Un Ritrattino con cornice negra tutta intagliata in bianco rappresentante il Ritratto del Signor Cardinal Gramela che fu Vice Re di Napoli di mano di Titiano". En el inventario del 5 de septiembre de 1710, se nos informa de sus reducidas dimensiones: "Un Quadretto per alto mezo palmo con il ritratto in piccolo del Cardinale gran Vela, che si crede di mano di Titiano con cornice nere, e quattr'ordini d'intagli dorati traforati", *Collections of Paintings in Naples 1600-1780. Getty Provenance Index Databases*, I-239, 0034 y I-240, 0122.

43 El retrato de Kansas proviene del mercado italiano. Véase A. Ferrer, "Le portrait d'Antoine Perrenot de Granvelle par le Titien", en *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, 40, 1998, p. 65.

44 Desgraciadamente, la cédula de paso que autoriza al Cardenal a introducir su equipaje en Castilla sin pagar los derechos de aduana no aporta mucha información al respecto (AGS, CC, libro 361, f. 152). Véase A. Alvar Ezquerro, 1996, p. 102 [op. cit. n. 31].

45 Minuta de Granvela a M. Morillón, Madrid, 4 de octubre de 1583, BMB, XCVII, f. 214: "Je desire vre peinture avec la barbe, car sans barbe, ien ay une que ressemble. Je voudroye que la mienne que i'ay icy de main excellente fut entre les vres, mais elle ne se peult port en estant sur cuivre et pesante, Jen ay fait faire une copie sur toille, que i'espere vous portera Mons.r le President d'Artois".

46 No es hasta enero del siguiente año cuando este personaje abandona la Corte española.

47 Minuta de Madama a Juan de Samaniego, 27 de enero de 1584, Archivo di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, desde ahora ASNa, AF, fascio 1295, f. 893v: "Grand.mo desiderio teniamo di havere li ritratti in pitura del ser.mo Principe, et ser.me due Infante miei ss.ri: similme quello del sig.r Card.l Granvela, farete opera di haverli, et che siano di mano di buon pittore, con mandarceli bene accomodati per la via di Genova, indirizzandoli al s.r Imb.re D. Pedro di Mendoza, et ce ne darete avviso...". Curiosamente, el retrato del Cardenal no aparece entre aquellos que se encontraron a la muerte de Margarita de Austria en Ortona. Este inventario de la Duquesa ha sido recientemente publicado por G. Bertini, "L'inventario dei beni di Margherita d'Austria ritrovati alla sua morte nel 1586 nelle residenze di Ortona e de l'Aquila", en G. Bertini y N. Forti Grazzini (eds.), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, catálogo de la exposición, Milán, 1998, p. 221. En las siguientes cartas intercambiadas entre la Duquesa y su agente, ya no se menciona el retrato del Cardenal: Minuta de Madama a Juan de Samaniego, 28 de abril de 1584, ASNa, AF, 1295, f. 895: "Ci estato car.mo intendere che havessino dato ordine per li ritratti a domandatovi, et che ce li mandaresti quanto pr[im].a, che cosi vi piacerà d'esseguire...". Minuta de Madama a J. de Samaniego, 10 de agosto de 1584, *ibidem*, f. 912v: "li Ritratti delli ser.mi Principi, et Infante miei sig.re desideriamo in tutto modi [tachado: però] y onde ne farete di nuovo ogni dilig[enz].a".



Retrato del Cardenal Granvela, Musée du Temps, Besançon, Francia, Fotografía: Jean Pierre Bevalot.



Anónimo, Retrato del Cardenal Granvela, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

48 Por ejemplo, el Embajador del Duque de Baviera regresa a Alemania, según una cédula de paso fechada en Tomar el 1 de mayo de 1581, con una medalla de oro que le regala el Rey con su efigie y "Un Retrato del cardenal de granbela". AGS, CC, libro 361, f. 253. En otra cédula de paso, fechada en Madrid el 13 de julio de 1583, aparece que Vicente Venoyes vuelve a Borgoña con una cadena de oro con la medalla del Rey, "un retrato de su mad.d. otro Retrato del cardenal de granvela", *ibidem*, ff. 333v y 334. La presencia de retratos de Granvela en series de hombres ilustres del siglo XVI es señalada, aunque sin aportar ningún documento que lo corrobore, por L. Varela "El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español", en *El linaje del Emperador*, catálogo de la exposición, Cáceres, 2000, p. 101. Sin embargo, consideramos que el personaje, a pesar de lo determinado de su carácter y de que en una medalla aparece armado, no se puede incluir entre los "hombres de armas", como hace la mencionada autora. Para un retrato en poder del Doctor Oñate véase M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 157.

49 Este retrato se publicó por primera vez, en blanco y negro, como del Cardenal Espinosa, por C. M. Rivero y Sainz de Baranda, "La medalla del cardenal Espinosa (notas biográficas, iconográficas, del artista)", en *Anuario del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vol. 1, 1934, pp. 383-399, lámina II.

50 Aunque discrepamos en muchos puntos y dista mucho de ser "un estado de la cuestión" sobre el tema, la última monografía sobre el pintor es la de M. Kusche, *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, 2003.

51 E. Poulet y Ch. Piot, 1896, XII, p. 31 [op. cit. n. 18]. Granvela al Cardenal Farnesio, Zaragoza, 2 de abril de 1585. El pintor mandaba a su hijo a Roma para que el Cardenal Farnesio le protegiese. Farnesio responde favorablemente, anunciando el recibo de un retrato de Felipe II, en una carta fechada el 2 de julio de 1585, *ibidem*, pp. 74-75. Sobre este tema, véase nuestro "Relaciones entre el pintor Alonso Sánchez Coello y la familia Farnesio", en *Archivo Español de Arte*, 282, 1998, pp. 165-172, con bibliografía precedente. También el Rey escribirá al Embajador en Roma, Conde de Olivares, en favor del hijo del pintor, desde Barcelona, el 12 de junio de 1585, AGS, E, leg. 946, f. 207: "El lic.do Alonso Sanchez va a essa corte a prete[n]der algun premio de los trabajos de sus estudios y porque de su virtud y letras se me ha hecho muy buena relación y ser hijo de Alonso Sanchez mi pintor [tachado: holgare que su S.d le haga alguna gracia]os he querido escribir y encargar como lo hago, le tengais por muy encom.do para ayudalle y favorecelle en todo lo que se le offresciere, y particularm.te para procurar que su S.d le haga alguna gra en las ocasiones de vacantes que se offresciere[n], pidiendoselo si fuere menester de mi parte, que yo rescebre en serv<sup>o</sup>

todo el favor y ayuda que le hizieredes". Parece que esta carta la llevaría en mano el hijo del artista y quizá Felipe II fuese espoleado por el Cardenal Granvela a la hora de escribirla.

52 "Fue su casa frecuentada de los mayores personajes de su tiempo: del cardenal Granvela...", F. Pacheco y notas de B. Bassegoda, *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, (1ª ed. 1649), pp. 185-186.

53 En un memorial que dirige Sánchez Coello a Felipe II, fechado el 10 de junio de 1580, se refiere a una pintura que ha sido, a su juicio, insuficientemente pagada: "...y no le tomaron porque les pareció que costaría mucho, una cosa puedo decir a V.m.d de esta pintura, que ha sido mas bien mirada que pagada, viola el Cardenal Granvela, y todos los consejos y otras muchas personas y a lo que entiendo los ha contentado mucho", S. Breuer-Hermann, *Alonso Sánchez Coello*, Ludwig-Maximilians-Universität, Múnich, 1984, p. 57. También fue publicada, ese mismo año, por R. Mulcahy, "Two letters by Alonso Sánchez Coello", en *The Burlington Magazine*, CXXVI, diciembre, 1984, pp. 775-777.

54 M. R. Zarco del Valle, "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", en la *CODOIN*, vol. LV, Madrid, 1870, p. 450. El original se encuentra en el IVDJ, envío 47, l. f. 150 y envío 44, f. 164.

55 Sobre este pintor, véase R. Mulcahy, "En la sombra de Alonso Sánchez Coello: la búsqueda por Jerónimo Sánchez", en *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 304-309; y A. Bustamante García, "Datos sobre el gusto español del siglo XVI", en *Archivo Español de Arte*, 271, 1995, pp. 304-308, donde también se analiza la relación de Granvela con Sánchez Coello y con Pulzone.

56 Cardenal Granvela a Mateo Vázquez, Madrid, 24 de enero de 1581. IVDJ, envío 47, f. 150: "Alonso sanchez Pintor de S. M.d acude a mi, como quien es amigo de su arte y sabe que desseo hazer bien à todos los Ingeniosos y virtuosos. El escribe à V.m. la carta que con esta va, a la qual añade su mem[oria].l. ha muchos años que sirve y el salario es muy tenue y me dize que es cargado de gran familia, de manera que con el salario que tiene y con quanto trabaja, difficilm.te puede alcançar tanto que baste para sostenerla, y como los hijos y hijas van creciendo cresce el gasto y la costa y aun el embaraço, las obras que he visto que ha hecho y para S.t Lorenço el Real, y otras, a la verdad me paresçen bien, y el haver el aprendido parte de su arte en mi casa en Brusselas quando estava Antonio Mor en mi ser.[vicio], antes que S.M.d le reçibiesse por su Pintor, me obliga tambien à tener tanto mas particular cuenta del, El havia pedido un officio de Corredor de cambios en una Ciudad, y aunque hizo gastos en hazer las inform[acion].es necess[ari].as y traxo gran volume de escrituras hecha a su costa, que v.m. vio, los à quien S.M.d remitió el negocio le respondieron secam[en].te que no havia lugar, y esto presupongo que será con justa causa, por ser quiza el off.[icio] de mas precio de lo que con razon puede el pretender, ny S.M.d vernia a darle, y assi sin provecho ning.[un]o ny reconocim.[ien]to ning.o por los gastos que hizo y trabajo que tomo, ha quedado en blanco. Agora me dize que vaca la Consergeria, o, Tenencia de la casa en que habita, por muerte de quien la tenia, y suplica a S.M.d como v.m. vera por su mem.l que le de esta tenencia para que la pueda gozar con sus gajes, obligandose de tener gran cuydado de la casa, y de hazer en ella todo lo que hazia el predecesor, y demas desto terna cuydado de muchas pinturas que dize hay de S.M.d en aquella casa las quales guardará y las remediará mejor que otros que no son de la misma arte. V.m. me la hara muy grande [merced] de ayudar este pobre hombre, a quien verd.[aderamen]te tengo compassion entendiendo lo que me dize de a necesidad que passa, y viendole diligente y que su arte y obras merescen que de el se haga quenta".

57 Consideramos un estudio muy esclarecedor sobre este punto el de A. M. Jordan, "La imagen de un Rey: retratos de corte en la colección de Felipe II", en *Philipus II Rex*, Madrid, 1998, pp. 383-436.

58 Para la actividad del pintor en este terreno, véase S. Breuer-Hermann, 1984, pp. 54-55 [op. cit. n. 53] y el billete de Pedro de Hoyo a Felipe II, 6 de septiembre de 1564, IVDJ, envío 61 (I), f. 433.

59 En una carta que escribe a Vázquez, desde Madrid, el 1 de mayo de 1581, le agradece, como anota el Secretario, la "respuesta que ha recibido en el neg.o de Martin [Altman] relojero y de Alo Sanchez" que había sido favorable: "Ill. señor/ No podia dessear mas respuesta de la que me ha dado v.m[erced] a la carta [que] yo le escrivi para encomendarle al relojero alemán y acordandole lo de Alonso sanchez el pintor/ y por ello doi a v. md infinitas gracia[s]", Archivo Francisco Zabálburu, 135, grupo documental 1, 2.

60 M. R. Zarco del Valle, 1870, pp. 451-452 [op. cit. n. 54], IVDJ, envío 44, f. 165. En ella argumenta que "Por haver sido yo siempre muy amigo de escultores, pintores y otros hombres ingeniosos, acuden a mi, y tanto mas lo hace

Alonso Sanchez, por haberse criado algunos años en mi cassa con el pintor Antonio Mor...". A la muerte de Granvela, el pintor tendrá otros valedores en la Corte filipina como el Secretario Gabriel de Zayas que escribe a M. Vázquez, a la sazón en El Escorial, desde Madrid, el 5 de abril de 1587: "Pues segun me escribe el S.or gar.[cia] de Loaysa, su M.d ha querido que v.m. le consulte el particular de Alonso Sanchez, Supp[lii].co a v.m. lo adelante y favorezca quanto pudiere, que esta cargado de hijas grandes, y sera obra meritoria ayudarselas a collocar, como tengo por sin dubda que por su natural bondad lo procurara v.m.", BL, *Add.* Ms. 28.363, f. 39. Posiblemente se refiera a un memorial que el pintor dirigía al Rey y que es recordado en un billete entre la correspondencia de M. Vázquez, fechado el 17 de enero de ese año: "ALo Sanchez criado de su Mag.d supplica a V.mrd acuerde a su mag.d Le haga mrd de aquellas tratras de trigo que por un memorial le ha supplicado, que esta puesto en consulta, que es para el remedio de tantas necesidades y deudas de que esta apretado y assimismo para poner en estado a su hija mayor de quatro que tiene y atento que ha que sirve XXVI a[ñ]s sin que en este tiempo se le aya hecho mrd y en esto la recibira muy grande de V.m.", BL, *Add.*, Ms. 28.347, f. 14. Esta solicitud es rechazada, véase el memorial en IVDJ, envío 81 (II), f. 660.

61 PN, Inv. n.º 10046509. Óleo sobre lienzo, 100 x 85cm. Lleva una etiqueta de papel pegada con el número 2629 correspondiente al inventario de 1885, conservado en el Archivo de las Oficinas de la Delegación de El Escorial y en el Archivo General de Palacio.

62 Este era uno de los rasgos más distintivos del Cardenal, hasta el punto de que fue apodado en la Corte madrileña "barbado". Véase la carta que escribe M. Vázquez a Hernando de Vega, S. Lorenzo, 4 de junio de 1583, IVDJ, envío 56, s. f.

63 El elenco de los retratos de personajes ilustres que debe realizar Sánchez Coello en 1571 va encabezado por el del Cardenal Spinosa y en una cuenta posterior que presenta el pintor al Secretario Mateo Vázquez, que actúa como intermediario, figura como ya realizado y entregado. Véase M. R. Zarco del Valle, 1870, pp. 445 y 448 [*op. cit.* n. 54], IVDJ, envío 44, ff. 153, 154, 155, 156 y 158. Un año antes, el Cardenal de Aragón pide un retrato del eclesiástico a Luis de Torres, a la sazón en España, para colocarlo en su galería: Cardenal de Aragón a Luis de Torres, Roma, 18 de junio de 1570, publicada por A. Dragonetti de Torres (ed.), *La Lega di Lepanto nel carteggio diplomatico inedito di D. Luys de Torres nuncio straordinario di S. Pio V a Filippo II*, Turin, 1931, p. 195. Existe una copia en la BL, *Add.* Ms. 20.052, f. 113v. El propio Mateo Vázquez, cuando da instrucciones de cómo se debe decorar "La quadra que luego se sigue para dormir" en la casa alquilada a Juan de Ayala en Madrid, el 6 de febrero de 1583, anota: "y en esta estaran los retratos grandes de su m.t y del Car[denal] mi s.or que esta en gloria, en los lugares que pareciere", IVDJ, envío 54 (II), f. 135. Este retrato se menciona de nuevo en su inventario, envío 71, f. 123: "Otro [retrato] del Cardenal Spinosa conforme [de estatura grande]". Agradezco a J. I. Gonzalo Sánchez-Molero el que me haya recordado esta noticia. También el Duque de Lerma poseía en 1603 un retrato del Cardenal Espinosa, atribuido a Sánchez Coello, que, en 1606, pasaría al Palacio de la Ribera de Valladolid. Para esta última referencia, véase S. Schroth, *The private picture collection of the duke of Lerma*, New York University, 1990, p. 180, n.º 390. Sánchez Coello también retratará a M. Vázquez.

64 A. Armand, 1883-1887, II, p. 245, n.º 8 [*op. cit.* n. 25]. En febrero de 1577 se entrega al Monasterio un relieve circular en latón dorado del Cardenal Espinosa, véase Fr. J. Zarco Cuevas (ed.), *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*, Madrid, 1930, p. 202, n.º 1578.

65 En el Archivo de las Oficinas de la Delegación de El Escorial se conserva un listado con los cuadros que se remitieron a Madrid para su restauración (280/2/1) en esta fecha. El cuadro, que se supone del Cardenal Espinosa, lleva el n.º 1343/162. Agradezco esta información a mi compañera Carmen García-Frías.

66 V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo Ilustrado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 79, n.º 272.

67 El 31 de julio de 2002 se colgó en la Sala de Lectura de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

68 Por ejemplo, en el inventario del Duque del Infantado de 1601, se menciona "otro lienço pequeño al olio con su marco dorado y negro ques El retrato del cardenal garanbilla", M. B. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid. 1601-1755*, I, Los Ángeles, 1997, p. 201, n.º 59. También aparecen varios retratos de la familia del Cardenal, concretamente de su madre y sobrino Tomás, junto a dos del prelado, en la colección de Don Agustín de Villanueva, muy vinculado con el Cardenal durante sus años madrileños y uno de sus testamentarios, en 1620. Los



Anónimo florentino, Retrato del Cardenal Granvela, Galleria degli Uffizi, Collezione Giovanna, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Florencia.

dos de Antoine Perrenot son descritos como: "Otro retrato del cardenal granvela del tamaño del susodho [tres cuartas de alto y dos tercias de ancho] vale 60 R.s" y "un retrato del cardenal granvela pintado en lamina de cobre del tamaño de un quartilla de papel poco mas guarnecida con una moldura de acana vale 40 R.s"; *ibidem*, p. 224, n.º 62 y 70. En los Países Bajos también menudean referencias a retratos de Granvela, en ocasiones muy tardías en el tiempo. Por ejemplo, en la ciudad de Amberes, y en una fecha tan lejana como 1692, Carolus Snyders poseía "Een conterfaitsel van Cardinael Granvel, door Willen Key". Esta última referencia la hemos extraído de J. Denucé, *Les galeries d'art à Anvers aux 16e et 17e siècles*, inventaires, Amberes, 1932, p. 372, n.º 124. Aunque son escasos los datos, podría tratarse del retrato de Key de 1561 o alguna réplica o copia. No incluimos aquí el que poseía Rubens, atribuido a Scorel, ya que consideramos que es anterior a que fuese nombrado Cardenal (*ibidem*, p. 65, n.º 201).

69 Este retrato, de anónimo de escuela florentina de inicios del siglo XVII, tiene como n.º de inv.º 1890 n.º 3027 (Cat. Gen. Uffizi, Ic. N. 365). Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. En la parte superior lleva la inscripción identificativa ANT:VS CAR: GRANVELANVS y en su reverso Ant. SPR PER Car. Granvelanus. Su ingreso en los Uffizi se produce en 1720. Me encuentro en deuda con Mercedes Simal por llamar mi atención sobre este retrato y el conservado en Beaugard, y con la Doctora Giovanna Giusti y el Doctor Antonio Gentile por los interesantes datos que me han proporcionado sobre esta obra.

70 En este trabajo no se tratan otras imágenes satíricas del Cardenal que reelizan sus enemigos políticos, principalmente en los Países Bajos.

71 Sirvan como ejemplo, por no abandonar el género, los retratos del Príncipe Don Fernando y de las Infantas, procedentes de la Colección de Don Juan de Austria, que Felipe II destina a El Escorial. Véase M. Kusche, "Los bienes artísticos de Don Juan de Austria -pinturas, tapices y dibujos- con especial referencia a los retratos de Sánchez Coello", en M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama (coords.), *Carlos V y las Artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Valladolid, 2000, p. 367. El hermanastro del Rey también tendría un retrato del Virrey de Nápoles que se podría identificar con Granvela.

# El Real Sitio de La Isabela

Por María Larumbe Martín  
*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*

Los Baños llamados de Sacedón <sup>1</sup> tienen un origen muy remoto, pues al parecer ya existían en tiempos romanos y gozaban de una gran fama por sus efectos curativos. Las fuentes se hallaban a orillas del río Guadiela, en un valle cercado de pequeños montes muy abundantes en plantas medicinales. En este lugar debieron construir los romanos una casa y un estanque para recoger las aguas <sup>2</sup>.

Durante el dominio musulmán siguieron apreciándose estas fuentes y se llamó al lugar *Salam-bir*, que puede traducirse como "Pozo de Salud", al que llegaban enfermos de todas partes. Agmer-Ben-Ab-Dala, médico de Toledo, escribió en 1054 un interesante libro, *Tratado de las Aguas Medicinales de Salam-Bir que comúnmente llaman de Sacedón* <sup>3</sup>, que en realidad es un manual de hidrología acerca de los maravillosos efectos de estas aguas calientes, detallándose las dolencias que podían curarse mediante los baños o la bebida de las mismas.

Este libro nos ofrece también información sobre las primitivas construcciones que al parecer estaban muy deterioradas y se reconstruyeron en el año 971, levantándose una Casa de Hospedaje con todo lo necesario para los enfermos, en la que la parte mejor orientada se reservaba a los imposibilitados. Los Baños propiamente dichos estaban "al contorno del estanque, son grandes, de buena fábrica, cómodos para bañarse en ellos cuatro o cinco personas juntas, y están defendidos del aire, de manera que sin perjuicio de la inconstancia del tiempo puedan usar de ellos los enfermos". Todas estas fábricas debieron quedar arruinadas con la conquista de Toledo.

Sabemos por el Doctor Juan Ollero <sup>4</sup>, médico de familia de Carlos II, que el renacimiento de los baños de Sacedón se debió al Gran Capitán, quien, aconsejado por un pastor llamado Felipe Vengala, utilizó un pozo de agua termal o fuente de Santa María para curar su dolencia reumática, cuando estuvo desterrado en el castillo de Santiber por orden del Rey Don Fernando. En esta época no se conser-

vaba más que algún vestigio de las antiguas fábricas, sólo debía haber un manantial cenagoso y unas simples pozas, donde cocían lino y cáñamo los habitantes de los pueblos inmediatos. De ellas tomó su nombre todo el territorio que las circunda por el Norte <sup>5</sup>.

Según la tradición oral, el Emperador Carlos V concedió a la ciudad de Huete la *Dehesa de las Pozas* a dos o más leguas de la misma, que era donde estaban los Baños, para que con su producto corrieran con los gastos de reparos de fuentes, calles, carnicerías y calzadas <sup>6</sup>. Sin embargo, tenemos constancia de que Felipe II el 17 de diciembre de 1592 dio a la villa de Cañaveruelas un privilegio por el que le concedía el despoblado de Santaver y su anexo de Las Pozas con la competente jurisdicción y señorío, mandando hacer amojonamiento del término y paraje a Don Simón Castaño, abogado de los Reales Consejos <sup>7</sup>. Entonces la ciudad de Huete, alegando mejores derechos, puso instancia en el Real Consejo en el año 1613, y llegó finalmente a una concordia por la que la citada villa se quedó con las alcabalas y con absoluta licencia para empozar el cáñamo que cogiesen en aquellas charcas, y la ciudad con el suelo y jurisdicción del Sitio y Dehesa de las Pozas o paraje de los Baños <sup>8</sup>.

Las noticias sobre el valor curativo de estas aguas debieron divulgarse en toda la región, hasta tal punto que en torno al año 1600 parece que las tomaron personas tan importantes como Don Bernardo de Rojas y Sandoval, Arzobispo de Toledo, o el señor Marqués de Montealegre, a pesar de la incomodidad de los Baños por falta de hospederías, ya que los antiguos albergues estaban completamente arruinados.

Ambrosio de Morales hace referencia a estos antiguos Baños y a su tremendo deterioro, "a orillas del río Guadiela están los baños naturales de agua caliente, muy estimados y tenidos como por las ruinas de sus edificios parece, ahora están ciegos y cuando mucho sirven en parte para curar linos y cáñamos".



La realidad es que, a lo largo del siglo XVII, se escribieron varios tratados sobre estas aguas minerales, algunos de los cuales han llegado a nuestros días, aportándonos datos de indudable valor.

Resulta especialmente destacable el libro del Doctor Fernando Infante, médico de Su Majestad titulado *Teatro de la Salud. Baños de Sacedón*<sup>9</sup>, que terminó de escribir en 1663, porque nos ofrece una magnífica descripción del lugar y las fábricas existentes. Trata también el origen, propiedades y utilidades de estas aguas:

Entre las caudalosas riberas del Guadiela y Tajo, por donde juntan sus raudales para hacer el maravilloso salto y despeñadero de Bolarque, sitio del penitente destierro Carmelitano Descalzo, 16 leguas de Madrid para caballería y doze para coches y una legua carretil de Sacedon, estan las celebres antiguas aguas dulces que los arabes llamaron Habercelin, que en nuestro idioma quiere decir Pozo de Virtudes, y aguas santas, y que ahora se llaman de Santhaber, el vulgo, Baños de Sacedon... Nacen en una pequeña y muy amena dehesa que agradablemente se goza, cabeceada de vistosos montes por la mayor parte baxos, cerca de Pastrana, tierra de Huete, y principio de la Alcarria, en la altura y longitud que señala la demostración del mapa.

Los antiguos estimadores encerraron esta agua en un castillejo caxa fabricada al aguja de las quatro partes del mundo, quadraronla a los equinoccios, con puerta al vernal, y ventanas al autumnal. Su obra (al parecer romana) es una fortificación sillar en los cimientos, y en las esquinas de las paredes, que suben de mampostería; en los angulos por dentro permanecen quatro pilastras quadradas, medio embebidas, que hazen labor ochavada, y de sus movimientos se viene a reconocer la cupula baxa con que fueron cubiertas, Andase por encima de la silleria con anchura de quatro pies; las paredes son de tres, y asi es de siete el grueso de la caxa. En el viento Norte y su opuesto se quentan 28, en el oriental 25. Todo este va baxando hasta el suelo con cinco gradas sillares de un pie en quadro. Estuvo losado al derredor, como lo dan a entender algunas piedras que aun estan fixas. El resto esta arruinado, y el sitio necesita de comodidad para las mansiones de los que buscan esta agua.

Esta exhaustiva descripción se complementa con una ilustración que muestra el mapa de la zona, señalando el lugar exacto donde se encontraban los manantiales o *Dehesa de la Thermas*, y la planta del Baño propiamente dicho. Los manantiales desaguaban en un gran pantano que llegaba hasta la orilla del Guadiela distante unos 150 pasos, de ellos partía un pequeño canal para el molino. Allí había una ermita, una sierra de agua, molino, batanes y castillo de molinero que probablemente habían sido utilizados por los habitantes del vecino pueblecito de Santaver que distaba un cuarto de legua de los Baños, como se aprecia en el dibujo. Todo estaba medio arruinado al haberse trasladado los escasos habitantes de esta población a Cañaveruelas pocos años antes.

Los Baños debieron mejorarse en este siglo XVII por el Excelentísimo Marqués de Montealegre y de Quintana,

quien, habiendo recobrado su salud en estas aguas, y celoso del bien público, comenzó su reedificación, que afectó tanto a las fábricas como a los raudales de los diferentes Baños. Como se muestra en el mencionado mapa, la construcción era sumamente sencilla, una fábrica de planta casi cuadrada con un estanque central para las aguas, al que se accedía por una serie de peldaños dispuestos en uno de sus lados, junto a la puerta de entrada. El Marqués mandó cerrar y cubrir el Baño para comodidad de los enfermos. Las aguas, muy claras y puras, manaban del suelo con gran ímpetu, formando en la superficie ciertas bullas o borbotones. En este baño podían tomar las aguas doce personas a un mismo tiempo holgadamente. No se realizó ningún albergue para los bañistas, que debían alojarse en las poblaciones inmediatas.

El Marqués de Montealegre, al que el Infante dedicó su libro, fue asistido en los Baños por el ya citado Doctor Juan Ollero, quien redactó un manuscrito, *Memoria sobre los Baños minerales de Sacedón*, fruto de los 25 años de observaciones como médico titular de Buendía y Poyos<sup>10</sup>.

Esta construcción sobre el manantial es la que debió conocer el Doctor Limón Montero cuando visitó el establecimiento termal para beber las aguas y tomar los baños en el mes de julio de 1669. Su descripción coincide con la del dibujo comentado<sup>11</sup>.

Era el tiempo de la minoría de edad de Carlos II, siendo regente del Reino Doña María Ana de Austria, viuda de Felipe IV, quien, padeciendo algún tipo de dolencia, se enteró de que estas aguas eran las más especiales de la península y las recibió en 1666. El éxito fue tal que decidió incorporar el lugar y monte de *Las Pozas* a la Real Corona con la idea de reedificar los Baños, dando como recompensa a Huete un mercado franco y una feria<sup>12</sup>.

En efecto, se hizo entonces una magnífica obra en las mismas fuentes, una casa que pudiera servir para hospedaje del Rey o de otras personas que fueran a tomar las aguas. Además, se levantó algo apartada otra construcción que sirviese de habitación al Capitán Don Juan Rodríguez de Flores, a quien nombró Gobernador de aquel Real Sitio con jurisdicción ordinaria, apelables sus sentencias al señor Don Francisco Ramos del Manzano, del Consejo y Cámara de Castilla. Debía tratarse de una construcción sencilla de planta rectangular, de 76 pies de largo por 38 de ancho, que se llamó *la Casa del Capitán*<sup>13</sup>. Estas obras fueron realizadas por el maestro Manuel García.

A la muerte de la Reina, verdadera protectora de los Baños, y del Capitán, quedó el Real Sitio sin persona que lo cuidase y las obras fueron arruinándose poco a poco.

## La Dehesa de las Pozas en el siglo XVIII

Por el año 1725 Don Bartolomé Fernández, médico de la Corte, acudió al Consejo de Castilla, pretendiendo dicha dehesa por juro de heredad, con la obligación de reedificar las fábricas y mantener siete camas para pobres de solemnidad, pero al parecer se opusieron los pueblos de los alrededores. Nada debió hacerse entonces y siguieron presentándose propuestas de particulares para tomar a su cargo la reconstrucción de la casa, obras de baños y repoblación de la citada dehesa.

El interés por las aguas minerales se fue reactivando a lo largo del siglo XVIII, y en torno al año 1760 se publicaron varios libros sobre estos Baños, los cuales, teniendo en cuenta los escritos anteriores, profundizaban en otros aspectos como el análisis de las aguas. Don Juan Gayán Santoyo, cirujano titular de las villas de Trillo, Aljecilla, Jadraque, Chillarón del Rey, Azañón, el Recuenco y Valdeolivas, tras treinta años de observaciones escribió *Antorcha metódica, Mapa Historial, y Discursos analíticos de las admirables termales aguas de los Baños de Sacedón, Córcoles, Trillo y Buendía*<sup>14</sup>, libro que dedicó a María Santísima Madre de Dios. Basándose en el ya mencionado Doctor Ollero y en sus propias experiencias, determinó que las aguas contenían antimonio y azufre, con lo que se podían curar muchas enfermedades. Nos proporciona ciertas noticias del manantial propiamente dicho, como que el agua salía en una balsa, pululando desde el suelo de la misma en repetidas ampollas, y habla muy poco de las construcciones que allí había, "toda la fábrica de aquel sitio el día de oy esta demolida a la inclemencia de los tiempos".

Muy parecida impresión tuvo el doctor Don Miguel Ballesteros Fiel, médico titular de Buendía, que junto con el licenciado Estanislao Fernández de Navia, cirujano y titular de la misma villa, redactaron su *Examen Physico-Medico-Chyurgico de las Aguas Termales de Buendía y Sacedon*<sup>15</sup>. Insiste Ballesteros en el deterioro de las instalaciones, pero nos dice que el Baño principal todavía conservaba su bóveda.

En esta situación se dio comisión el 16 de febrero de 1784 al señor Don Diego Lara, abogado de los Reales Consejos y Relator del nuevo Consejo de Salud y Gracia, para que formase expediente sobre la propiedad de los Baños denominados de Sacedón, y la repoblación de la Dehesa llamada de *Las Pozas* en que se hallan situados los mismos.

Su declaración firmada el 5 de julio de ese mismo año dejó muy claro que "la jurisdicción del término de los Baños y Dehesa era valdío realengo y como tal propio y privativo de la Real Corona", mandando al mismo tiempo "que dicho terreno no se aplicara a los particulares que lo solicitasen, sino que

se reedificasen y pusieran los Baños en el estado en que apetecía a costa del publico que había de experimentar sus beneficios, así como se había ejecutado con los de Trillo"<sup>16</sup>.

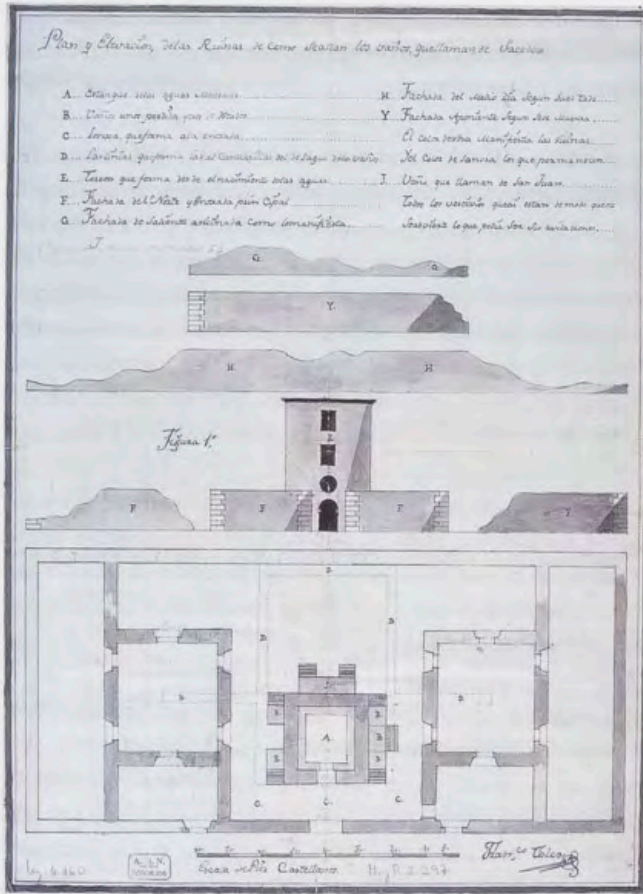
Tras una visita al lugar pudo el señor Lara informar del abandono en que se encontraban los baños. Su estado era pésimo, a pesar de que las personas que los usaban en temporada los habían ido componiendo a su costa. De los siete baños que había, solo cuatro podían ser utilizados y ello pasándose las aguas de unos a otros por lo destruidos que estaban. El llamado de *San Juan*, el mayor de todos, era uno de los que habían quedado fuera de servicio. La situación general de los Baños era tan lastimosa que apenas se podía tener una idea de lo que habían sido anteriormente por lo ruinoso de los vestigios existentes. Habían desaparecido las puertas principales de hierro, los grifos de los baños y el cuadro de San Antonio de Padua que había en el oratorio, así como el cáliz y otros objetos de culto<sup>17</sup>.

La sensación de desamparo era total, por no haber en tres cuartos de legua ni una mala choza donde refugiarse en caso de temporal. Tres eran los pueblos más cercanos, Cañaveruelas a tres cuartos de legua de distancia y con un camino de herradura, teniendo que vadear el río Guadiela que era bastante caudaloso, Santa María de las Pozas (Santa María de los Poyos) a una legua, y Sacedón a cinco leguas y cuarta. Desde estos últimos había camino de ruedas, pero algunos pasos necesitaban recomponerse. En estas poblaciones se alojaban las personas que iban a los Baños, teniendo que hacer diariamente los viajes en carruaje o en caballería, en lo cual empleaban por los menos cuatro horas. Los pobres que no podían pagar hospedaje construyeron una especie de chozas con juncos en las mismas pozas.

Esta desidia estaba motivada en gran parte por no haber ninguna persona encargada de su cuidado. Se había apoderado de los Baños una familia de Sacedón que sólo procuraba su propio negocio.

Se encarga a Francisco de Toledo, vecino de la villa de Palomares del Campo y Maestro Mayor del Real Convento de Santiago de la villa de Uclés, la formación de un plan para recomponer las canalizaciones, depósitos y otras construcciones. Toledo, tras efectuar una visita a los Baños, corroboró la impresión del señor Lara, "se hallan muy quebrantados sin que puedan contener las aguas por las muchas quiebras que se advierten".

El tres de agosto de 1787 presentó su proyecto<sup>18</sup> desarrollado en dos dibujos. En el primero nos muestra planta y alzado de las ruinas existentes, y es de enorme interés, porque nos permite conocer con exactitud cómo eran esas antiguas construcciones levantadas por María Ana de Austria en el siglo XVII, antes mencionadas. Sobre el gran

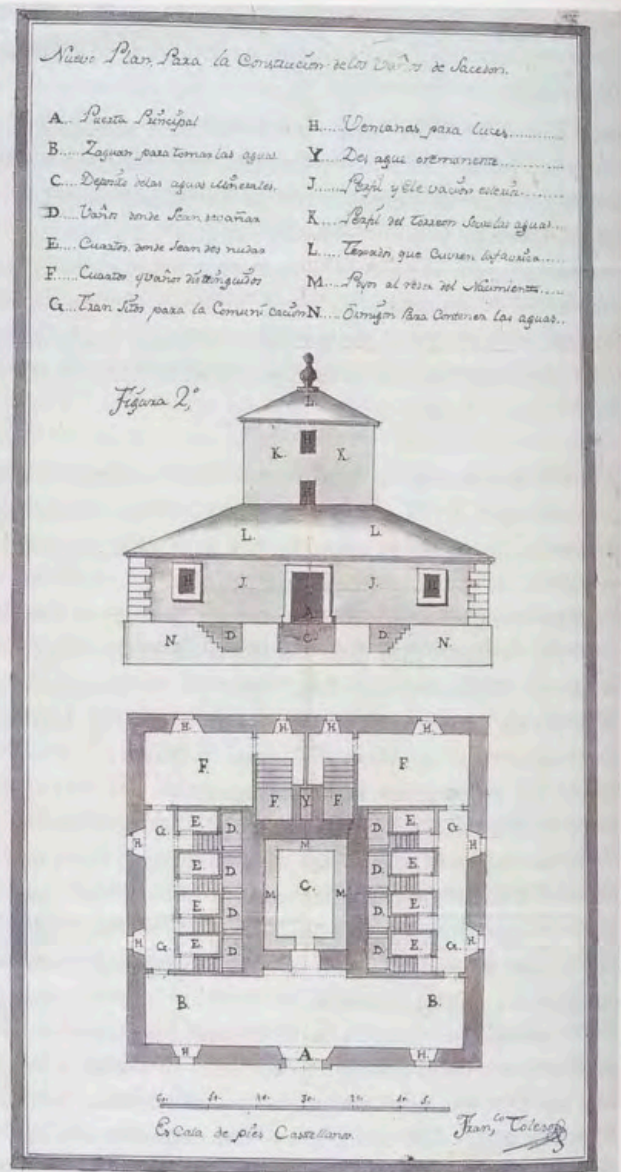


Plan y elevación de las ruinas de los baños que llaman Sacedón, firmado por Francisco de Toledo, que representa las fábricas ejecutadas en el siglo XVII, 1787, Ministerio de Cultura, Sección Consejos, Plano nº 2297, leg. 4160, Madrid.

depósito cuadrado central se levantaba una torre, también cuadrada, de alzado muy sencillo, y al parecer construida en ladrillo. En el frente principal al Norte se abría la puerta de entrada y sobre ella, resaltando el eje, un hueco circular y dos rectangulares; mientras que en la fachada sur se adosaba el llamado *baño de San Juan*, y en los laterales los restantes baños, concebidos como pequeñas habitaciones con sus escalerillas para bajar a tomar las aguas. Esta torre quedaba envuelta por una *lonxa* cubierta y otras estancias ordenadas por dos patios cuadrados al Este y al Oeste, de manera que la planta formaba un rectángulo de fachadas rectas de ladrillo combinado con sillería en los ángulos. El estado de ruina que refleja el dibujo no permite conocer la función de las diferentes dependencias, como ya indicaba el maestro Toledo, "todos los vestixios queai estan de modo que no se advierte lo que podian ser sus avitaciones".

La austeridad parece la nota dominante de esta Casa de Baños, no obstante se advierte en la composición general la búsqueda de la simetría y la aplicación de un sistema proporcional tomando como base el cuadrado.

En un segundo dibujo demostró cómo podía hacerse la construcción de los nuevos baños, aprovechando el torreón antiguo sobre el nacimiento de las aguas, pero ampliando su



Nuevo Plan para la construcción de los baños de Sacedón, firmado por Francisco de Toledo, 1787, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, Plano nº 2298, leg. 4160, Madrid.

planta que pasa a ser rectangular. Proponía aumentar el número de baños adosados a los costados este y oeste del depósito, y subdividir en dos el llamado de *San Juan*, para que los bañistas estuviesen mejor servidos. Además, a cada uno de los baños se agregaría un cuartito para que puedan secarse, descansar o tomar algún alimento, en vez de salir directamente al campo como hasta ese momento ocurría. Los dos nuevos baños de San Juan se harían de mayor tamaño, con la idea de que fueran "de alguna distinción y sirvan para personas de mayor graduación que también concurren".

Depósito y baños quedaban encerrados en una casa de planta cuadrada, de la que emergía la torre central como elemento dominante.

Las obras propuestas eran sencillas y el maestro Toledo reguló su coste en 77.765 reales, que podría tomarse de los

caudales de propios de Huete con calidad de reintegro, ya que esta ciudad disfrutaba de todos los aprovechamientos de la Dehesa de las Pozas.

El Consejo comisiona al ya mencionado señor Lara para pasar al lugar de los Baños con el Maestro de Arquitectura Antonio Rodríguez, llevando planos y declaraciones del maestro Toledo, y con asistencia del médico titular de la villa de Sacedón, Don Manuel Romero, para ver cómo se podrían organizar estos Baños y si fuese necesario levantar nuevo plano de las obras que considerasen precisas.

Rodríguez elude este encargo, alegando que estaba realizando obras importantes de fontanería en Madrid, y se nombra entonces a Don Alfonso Regalado<sup>19</sup>. Pasaron primero por Trillo y de allí fueron a Sacedón, donde la mina se encontraba llena de agua por estar su boca llena de escombros de la ruina del edificio, y el desagüe de los baños empozados a raíz de los cañamos que allí se curaban. Una vez desaguadas las canalizaciones se efectuó el reconocimiento.

Las indicaciones del médico en el sentido de que era indispensable instalar al menos una estufa en uno de los baños, y sobre todo la necesidad de disponer de un nuevo baño para enfermedades contagiosas, motivaron la retirada del primer proyecto y separaron definitivamente al maestro Toledo de las obras de Sacedón.

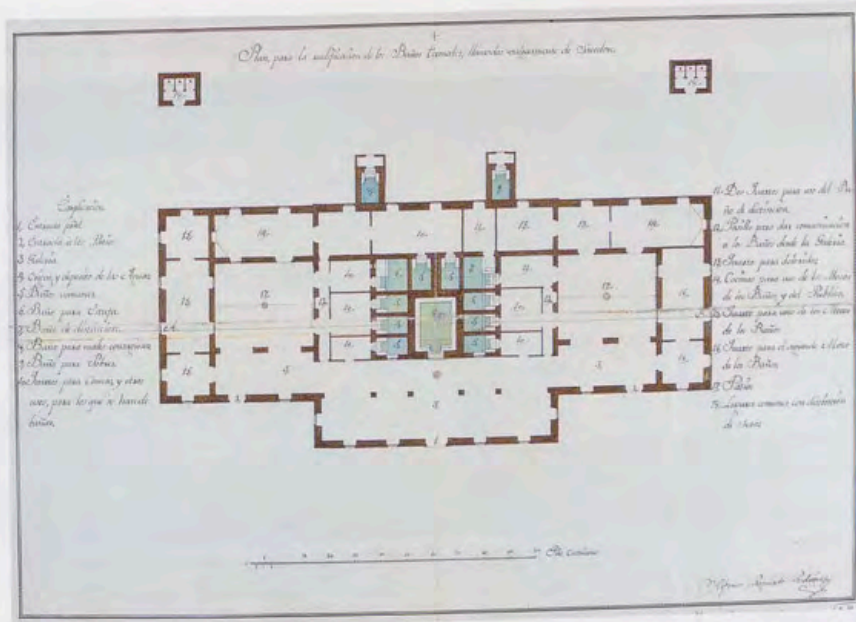
Alfonso Regalado se encargó de formar nuevo proyecto (1788)<sup>20</sup>, en el que propone aprovechar las alcantarillas antiguas reparando un poco sus bóvedas, y rehacer completamente la Casa de Baños. Sigue en gran parte la organización del núcleo central en torno al depósito de aguas pro-

puesta por Toledo, pero recupera de la primitiva construcción los dos patios descubiertos a ambos lados de la torre, respetando así la simetría de conjunto que desde un principio existía, con una planta general rectangular, cuyo lienzo central se adelanta respecto a la línea de fachada para dar mayor desahogo al zaguán. Aumentó el número de baños, organizando diez en torno al depósito central, uno de ellos con estufa, y desplazando fuera del recinto y adosados al muro sur otros dos, uno para pobres y otro para enfermos contagiosos. Los baños comunes estaban precedidos por cuartos de camas para los bañistas. Además se disponían habitaciones para doloridos, cocinas, locales para los "mozos de los baños" y comunes con distinción de sexos.

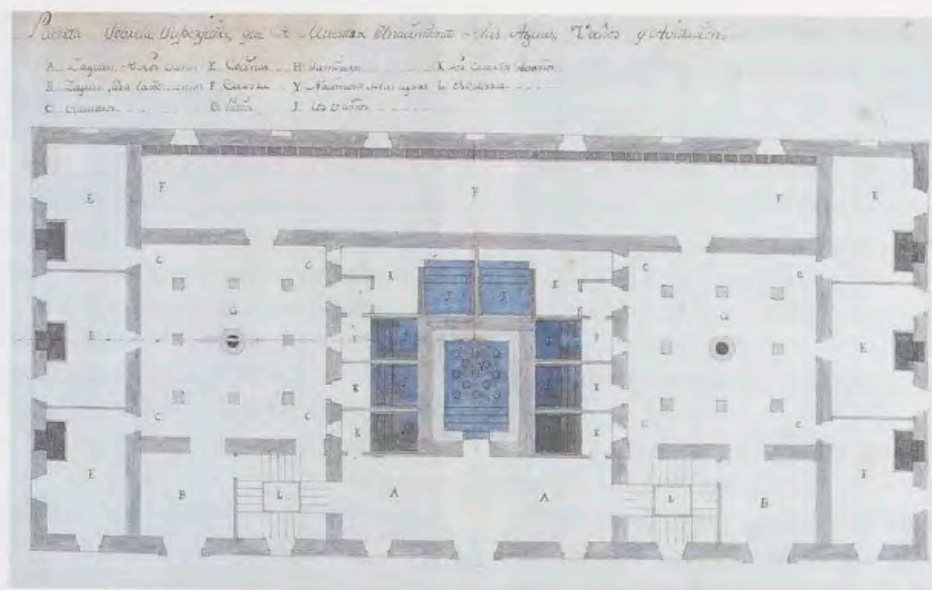
En la nueva fábrica debía utilizarse piedra de sillería en los zócalos, pilastras de la galería de entrada y enlosado de la misma, divisiones de suelos y peldaños de los baños, paseos del estanque central y en la torre hasta los salmeres, el resto sería de albañilería.

Esta nueva Casa de Baños distaría 150 pies del río Guadiela, y su coste quedó regulado en 229.800 reales vellón.

Este proyecto no se llevó a cabo, y por orden del Consejo de Castilla se ejecutan ciertos trabajos de reedificación en la Casa de Baños de San Juan de las Pozas, bajo la dirección del Arquitecto de Su Majestad y de la villa de Madrid, Juan de Villanueva<sup>21</sup>. Las obras se realizaron de agosto de 1788 a julio de 1791 y se redujeron a lo más preciso, limitándose a recoger las aguas y a hacer unas habitaciones abuhardilladas muy incómodas, porque eran unas simples cámaras largas y angostas, sin luz ni ventilación. Asimismo, inició un plantío de árboles en las inmediaciones de la Casa de Baños.



Plan para la reedificación de los Baños Terales, llamados vulgarmente de Sacedón, firmados por Alfonso Regalado Rodríguez, 1788, Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, MPD, Plano nº 2299, leg. 4160, Madrid.



Planta sobre la superficie que demuestra el nacimiento de las aguas, baños y habitaciones, *Ministerio de Cultura, Archivo Histórico Nacional, Sección Consejos, MPD, Plano nº 2300, leg. 4160, Madrid.*

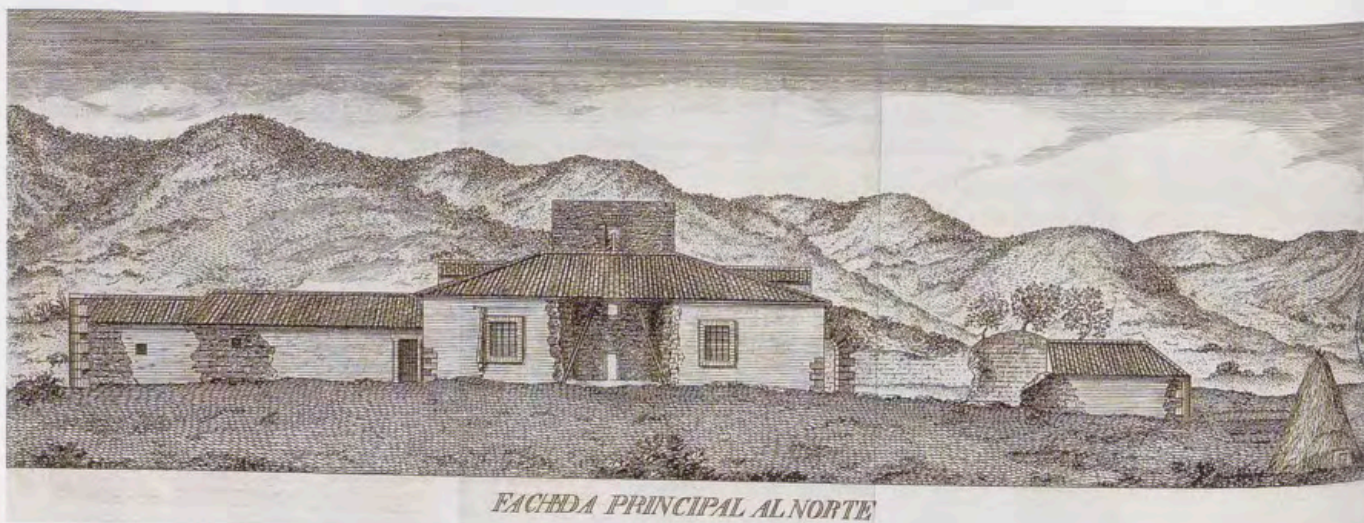
## El Infante Don Antonio y Fernando VII. La creación del Real Sitio

Por orden del Consejo de Castilla, en la primavera de 1800 se volvieron a realizar algunas obras de reparación, que eran absolutamente necesarias por la inundación que había padecido el lugar en el último invierno <sup>22</sup>. Haciéndose eco de ello, *La Gaceta de Madrid* del día 27 de junio publicó una extensa noticia sobre los Baños de Sacedón, según la cual el párroco de esta villa, que era el encargado de la administración, reparación, custodia y economía de los mismos, había habilitado la antigua instalación, haciendo nuevo alcantarillado de sillería y poniendo llaves de bronce en cada uno de los baños, obras que fueron realizadas por el maestro Francisco

de Cuenca. Finalmente, se animaba al público madrileño a visitar tan saludables fuentes, bien asistidas y gobernadas.

No debieron hacerse buenas construcciones, ya que muy poco tiempo después, con motivo de la llegada del Infante Don Antonio a Sacedón para tomar las aguas, se revisaron los baños, que se encontraban muy deteriorados <sup>23</sup>, y fue comisionado por el Consejo de Castilla Don Manuel Abad Cistué, Abogado de los Reales Consejos y Alcalde Mayor de la villa de Brihuega, para que se ocupase de los mismos. Tras visitar el Establecimiento en compañía del Infante, el 12 de agosto redactó un informe detallado, desmintiendo tajantemente lo publicado en la *Gaceta*

el estado actual de los Baños es lo mas deplorable tanto en su constitución física como en su gobierno y direc-



FACHADA PRINCIPAL AL NORTE

Grabado de la fachada principal al norte de la Casa de Baños de Sacedón en 1801, reproducido en el libro *Análisis de las Aguas Minerales y Termales de Sacedón*, que se hizo cuando pasó a tomarlas el Serenísimo Sr. Infante D. Antonio en el mes de julio y agosto del año 1800, con toda su servidumbre, 1801, *Biblioteca Nacional VE/569-22, Madrid.*

ción... mandé asear el baño destinado al uso del Serenísimo Sr. Infante dando color a la puerta y ventana negras y asquerosas por su antigüedad, hice poner en ellas cerraja y picaporte y demas herraje, y lavar las paredes que estaban llenas de inscripciones sucias y escandalosas, y últimamente adornar la entrada destruida e igualar el piso que estaba incomodo e indecente <sup>24</sup>.

Las habitaciones para los bañistas debían ser simples cubiertos sin pavimentar "parecen chiqueros o habitaciones de fieras", llenos de humedades y sin más luz que la que entraba por la puerta. El baño mejor y más cómodo estaba cegado para que no se saliesen las aguas.

A pesar de estas pésimas condiciones, el hermano del Rey hacía ya algunos años que visitaba los Baños de Sacedón con su familia para tomar las aguas <sup>25</sup>. Su interés por las fuentes medicinales se materializó en la publicación en 1801 de un libro, *Análisis de las aguas minerales y termales de Sacedón* <sup>26</sup>, fruto de la estancia del Infante en los meses de julio y agosto de 1800. Este tratado tiene un carácter más científico que los anteriores escritos, ya que con la colaboración de Don Pedro Bermúdez, Profesor de Farmacia, se midieron y analizaron las aguas al pie del manantial en el laboratorio portátil de química de Don Antonio. Observó Su Alteza Real que el agua era clara y transparente, sin olor ni sabor, y con una temperatura constante de 22 grados Reamur. El caudal que manaba en una hora era de 1088 pies cúbicos. Usando diferentes reactivos se comprobó que esta agua tenía yeso, muriato de cal y muriato de magnesia. Definidos los minerales se pudo determinar qué enfermedades podría curar. El libro se completa con un grabado de la ruinosa Casa de Baños que, como se ha dicho, no ofrecía a los enfermos la más mínima comodidad e higiene, lo cual dificultaba enormemente la utilización del establecimiento termal.

El Infante, que siempre manifestó gran interés por la salud pública, promovió la reedificación del antiguo edificio, levantándose finalmente una nueva *Casa de Baños* sobre el manantial. Se mantuvo básicamente la organización primitiva con un gran depósito central de sillería, desde el que se repartían las aguas a ocho baños de piedra que tenía adosados. A un lado y otro del mismo, se dispusieron dos patios cuadrados, que en esta ocasión se realzan con galerías sobre pilares de piedra que distribuían habitaciones, baños, cocinas y cuadras. La novedad es que se levanta una planta principal, que tenía diecinueve habitaciones con sus correspondientes alcobas <sup>27</sup>. Su aspecto exterior era muy sencillo, un caserón de fachadas rectas con una ordenación simple de huecos rectangulares sin embocaduras, en el que destacaba la gran torre sobre el depósito.

Como complemento de estas obras, el Infante hizo al norte de la Casa de Baños una *Capilla* o ermita dedicada a *San Antonio de Padua*, que estaba enlucida y rematada con cornisa, y presentaba espadaña en piedra de sillería y escudo de armas reales sobre la puerta principal <sup>28</sup>. El retan-

blo se encargó a Francisco Morales, maestro tallista de la ciudad de Huete <sup>29</sup>.

En octubre de 1803 el maestro Juan de Cuenca realizaba obras de tapias, desmontes de tierra y pavimentos en el recinto exterior de la ermita para formar, entre ésta y la fachada principal de la Casa de Baños, una explanada bien drenada, y de esta manera evitar la inundación de las habitaciones bajas en caso de fuertes lluvias.

Así mismo, este maestro proyectó unas cocheras sobre los cimientos de la antigua Casa del Capitán; se trataba de una construcción muy sencilla, de planta rectangular con patio central, en la que una serie de pilares soportaban la cubierta <sup>30</sup>. Las obras se realizaron bajo la dirección del maestro Francisco de Cuenca de 1800 a 1803.

El Rey Carlos IV dictó en enero de 1802 las *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de los Baños Termales del Real Sitio de Las Pozas de Sacedón* <sup>31</sup>. Con ellas se organiza el balneario, abriéndose a todo tipo de personas, pues había baños de primera, de segunda y de tercera. Se nombra Director, mediante Real Orden, al ya citado Don Manuel Abad Cistué y se declaran Real Sitio <sup>32</sup>.

Don Antonio fue el auténtico promotor de estos Baños, y por esta razón Carlos IV los puso bajo su protección. Años más tarde, en 1815, Fernando VII por Real Cédula nombra de forma oficial a su tío, el Serenísimo Infante Don Antonio, *Protector de los Baños de Sacedón* <sup>33</sup>, lo cual significaba que a partir de ese momento dependían en exclusivo de él. Lo primero que hizo fue intentar definir la propiedad real del lugar y para ello pidió que se confirmase la pertenencia al Real Patrimonio del monte llamado de las Pozas que circunda los Baños <sup>34</sup>, pues la ciudad de Huete todavía consideraba que eran suyos estos terrenos, a pesar de que María Ana de Austria los había incorporado a la Real Corona y Carlos IV los había declarado Real Sitio, como ya se ha mencionado.

Fernando VII también tuvo gran fe en los valores curativos de las aguas termales-medicinales y con objeto de organizar y perfeccionar esta práctica creó en 1816 el Cuerpo de Médicos de Baños, que indudablemente fue un gran apoyo para estos establecimientos y estimuló mucho el interés científico por la hidrología y la concurrencia de bañistas <sup>35</sup>.

Las visitas del Infante y aún del Rey debían ser frecuentes, y en 1817 se inicia la construcción de una Casa-Palacio en Sacedón, con el fin de alojarse en ella durante sus estancias en los Baños <sup>36</sup>. Para conseguir el solar adecuado se compraron varias casas y terreno, asignando a esta obra 10.000 reales semanales <sup>37</sup>. Todo se hizo con diseños y supervisión de López Aguado, Arquitecto Mayor de Madrid y Director de Arquitectura de la Academia <sup>38</sup>, que viajó a La Isabela por encargo del Infante para esta obra y para reparar la Casa de Baños que ya presentaba desperfectos.



Plano de población de La Isabela (anejo a Sacedón), 1906-1907.  
Cartografía original: Instituto Geográfico Nacional - Centro Nacional de Información Geográfica, Madrid.

Murió Don Antonio al poco tiempo, sin concluir las obras de su Palacio, y el Rey se hizo cargo del coste de las mismas y de los Baños, declarándolos propiedad del Real Patrimonio en 1819<sup>39</sup>. Preocupado por el gobierno e higiene del Establecimiento, se dictan nuevas instrucciones para su uso y se reedifica el manantial principal. Este depósito, situado en el centro del edificio, tenía muchas filtraciones y el agua se introducía en los cimientos, lo que amenazaba su seguridad. Aguado se encargó de su reparación en 1819, limitándose a realizar un simple revestimiento de las paredes con piedra arenisca<sup>40</sup>. Se construyeron también nuevos baños, porque resultaban algo escasos los ocho que había<sup>41</sup>.

Además, siendo consciente el Rey de las penalidades que sufrían los enfermos que acudían a tomar las aguas, pues la mayoría debía alojarse en Sacedón a gran distancia de los Baños, y “queriendo alejar estos males y facilitar a la Humanidad doliente todos los alivios posibles”, suspendió las obras de la Casa-Palacio que estaba construyendo, y su asignación la dedicó a la formación de una *Nueva Población* sobre un cerro existente junto a los manantiales. De nuevo se encarga la traza a López Aguado, quien concibe una trama en damero, con calles rectas y espaciosas tiradas a cordel, que se cortan perpendicularmente con otra red de calles, generándose así 36 manzanas cuadradas de 100 pies de lado<sup>42</sup>. Todas las calles son exactamente iguales, de la misma anchura, unas están trazadas de Norte a Sur y otras de Este a Oeste. De todo ello resultaría una planta general perfectamente cuadrada.

En este trazado reticular se suprimió una de las manzanas para crear un espacio abierto o plaza Mayor, naturalmente de planta cuadrada, en la que estaba prevista la instalación de una fuente pública. Muy cerca pensó construirse una iglesia parroquial ocupando otra cuadra, pero nunca llegó a ejecutarse y se organizó en este espacio la llamada Plaza de la Constitución.

Otra manzana, la número cinco, se dedicaría a servicios comunes, como hospital para hombres y mujeres, mesón, tienda, botillería, caballerizas y almacén de carbón. Las restantes serían viviendas, distribuyéndose cada una en ocho casas o habitaciones independientes<sup>43</sup>. Sus fachadas se alinearían con las calles, eran de una sola planta, y de



Fernando Brambilla, Vista de la nueva población llamada La Isabela y de los Baños, Palacio de La Zarzuela, Madrid, Patrimonio Nacional.



*Vista de la nueva población llamada la Isabela tomada por la parte de Levante.*  
 Fernando Brambilla, Vista de la nueva población llamada La Isabela tomada por la parte de Levante.  
 Palacio de La Zarzuela, Madrid, Patrimonio Nacional.

sencillísima arquitectura. La uniformidad debía ser la nota dominante, de manera que todas estarían blanqueadas al exterior y con puertas y ventanas pintadas en color verde. Ocho manzanas se ocuparían por los bañistas en temporada y las restantes serían para los colonos que allí estaba previsto instalar. Sus casas constarían de “portal, sala con alcoba, otra sala o alcoba en el lado opuesto, gran cocina, un cuarto enfrente, patio o corral con su cobertizo a la mitad, cuadra, pajar, cámaras para los granos y bodegas o cuevas en algunas”<sup>44</sup>.

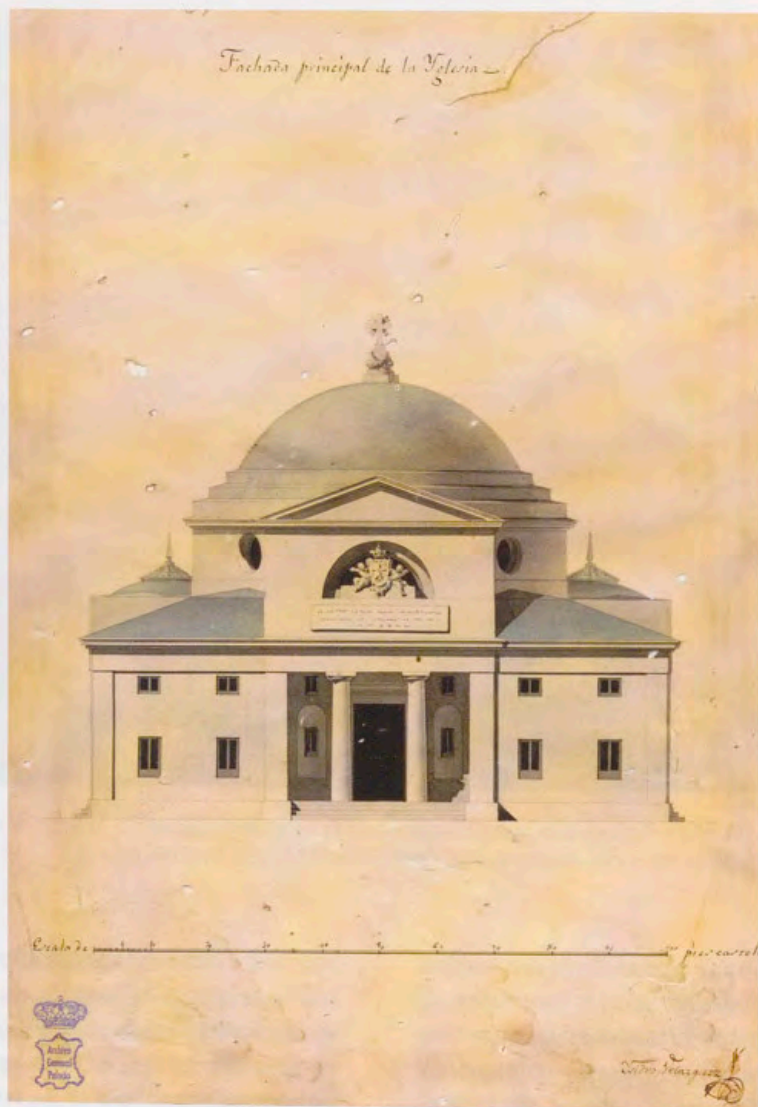
El trazado absolutamente regular de esta población fue muy frecuente en las ciudades de nueva fundación de la época ilustrada, ya que al no existir ningún condicionante previo, esta ordenación en cuadrícula proporcionaba regularidad a los solares y edificios resultantes, y al mismo tiempo responde a una concepción propia del Neoclasicismo, con su tendencia a las formas geométricas claras. En realidad, se mantenían vigentes las ordenanzas de las Leyes de Indias para las nuevas poblaciones americanas, en las que se mandaba trazar a regla y cordel las calles y plazas, de manera que la ciudad pudiera crecer ordenadamente a partir del núcleo inicial.

En esta retícula se insertó un nuevo Palacio para el Rey en la parte sudeste de la población. Era de planta rectangular y ocupaba la superficie de dos manzanas y la calle intermedia<sup>45</sup>. Se organizó en torno a un patio central, también rectangular, con arcos de medio punto, y a un lado del zaguán se alzaba una gran escalera imperial<sup>46</sup>. Su gran

volumen destacaba sobre el resto del caserío, pero mantenía la sencillez dominante en este conjunto urbano, con sus fachadas rectas de ladrillo visto, organizadas en dos plantas con hileras de huecos rectangulares. Su dilatada fachada principal se dispuso como fondo de perspectiva de la calle de Fernando VII. Era muy sencilla, con torres cuadradas de mayor altura en los extremos, y el lienzo central ligeramente resaltado. En él la puerta de ingreso enlazaba con el balcón superior; todo estaba concebido con una gran sobriedad formal. Nunca llegó a ser habitado por los Reyes, que siguieron alojándose en la Casa de Sacedón, junto a la que se hizo un nuevo edificio destinado a cocinas y demás oficios en 1821<sup>47</sup>.

Las obras se paralizaron durante la guerra que enfrentó al gobierno constitucional y a los sublevados realistas, y se reanudaron en 1824; según un informe de ese año<sup>48</sup>, la construcción de las manzanas de casas debía estar entonces relativamente adelantada, siete se encontraban ya disponibles, así como la destinada a servicios comunes. Las primeras manzanas ejecutadas eran las que componían la mencionada Plaza, en la que enseguida se plantaron árboles y arbustos. El cementerio tenía levantados los muros de cierre, y la capilla a falta de cubierta. Se encontraban también muy avanzadas las obras de canalización de aguas desde la fuente del Orégano a la Plaza nueva de la Población.

En el término de los Baños se hizo un nuevo puente sobre el Guadiela, utilizándose en su construcción la piedra de la antigua iglesia de Santaver<sup>49</sup>. Su longitud era de 140



Proyecto para la Iglesia del Real Sitio de La Isabela. Fachada principal de la Iglesia, firmado por Isidro Velázquez, 1826, AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

pies de largo y tenía tres grandes arcos semicirculares <sup>50</sup>. Esto completaría las obras de accesos al Real Sitio, iniciadas en 1817 por Fernando VII con la construcción del Real Camino de La Isabela que partía de la Puerta de Alcalá de Madrid.

Estas obras, en las que se invirtieron sumas considerables de dinero, culminaron con la creación de una auténtica ciudad-balneario y al mismo tiempo tuvieron como objeto dar trabajo en ellas a los jornaleros de Sacedón y pueblos inmediatos <sup>51</sup>.

El Rey, concluida una parte de la población, hizo venir 80 colonos labriegos que fijarían allí su residencia y cultivarían los campos circundantes, hasta entonces áridos y desérticos. Dio a cada uno en propiedad para sí y sus herederos 60 fanegas de terreno del término de este Real Sitio y Dehesa de las Pozas, sin otro gravamen que un canon anual de 60 reales para el reconocimiento del dominio directo, eximiéndoles también por quince años

de los sorteos de quintas para reemplazo <sup>52</sup>. En 1825 había ya más de 40 colonos viviendo en La Isabela <sup>53</sup> que ocupaban once manzanas de casas, la mayoría al norte de la misma.

Por Real Orden de diciembre de 1825 la posesión, denominada hasta el día Real Sitio de los Baños de Sacedón, pasó a llamarse Real Sitio de *La Isabela* y Baños de Sacedón <sup>54</sup>, en honor a la Reina Doña Isabel de Braganza, muy aficionada a este lugar. Su carácter real viene remarcado por los nombres de algunas de sus calles principales: como la calle Real, la de la Reina y la de Fernando VII.

La nueva población no se llegó a completar en toda su extensión, es decir, sus 36 manzanas, y junto al Palacio se fueron haciendo más tarde edificios de planta rectangular que albergaron la Casa de Oficios para los empleados de la Real Casa, no prevista en un primer momento, la llamada Casa de la Servidumbre y los Cuarteles, uno para Guardias de Corps y otros dos de Caballería e Infantería.

Se realizó también una Posada o Parador en una manzana a la entrada de la población por el camino de Sacedón, que fue costeada por un particular. Junto a ella se levantaron dos pabellones. En uno de ellos se instaló la tienda de especería, la taberna y la carnicería, y en el otro el horno para cocer el pan. La cárcel se estableció en la manzana número siete; y la Casa de la Administración, en una de las manzanas que formaban la Plaza Mayor presidiendo este espacio. Junto a las Termas, había un pequeña construcción dedicada a cuartel, que en 1831 se convirtió en Hospital para recoger a militares y pobres de solemnidad que iban a tomar los baños. Constaba de nueve o diez cuartos de una sola pieza. Entre este edificio y el río estaba el matadero. Las herrerías estaban situadas en el borde oriental de la población, mientras que en la entrada Este por el camino de Sacedón se encontraba el tejear y alfar del que se proveían los colonos.

La distribución de estos edificios quedó reflejada en los nombres de las doce calles de La Isabela. Las trazadas en dirección este-oeste eran la de *Jardines*, de *Fernando VII*, de la *Fuente*, de la *Cárcel*, de la *Iglesia* y de *Labradores*; y las de Norte-Sur, del *Horno*, la *Mayor*, de la *Reina*, calle *Real*, de los *Cuarteles* y de las *Herrerías*.

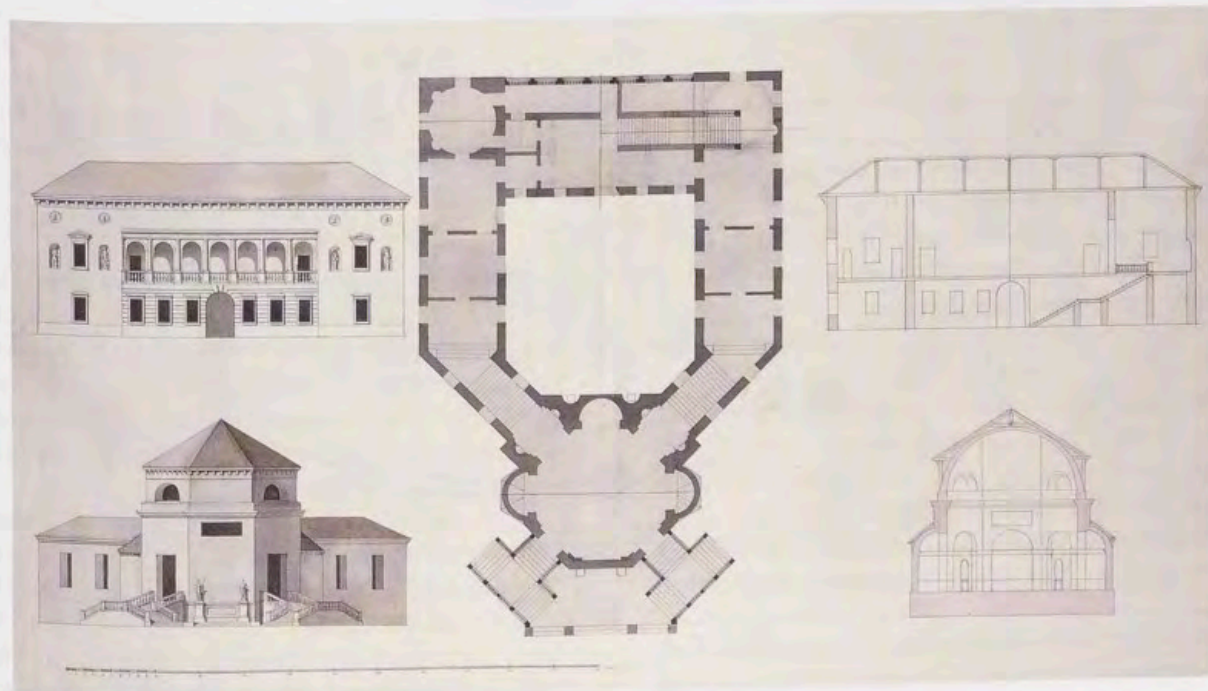
En 1831 se colocó sobre la fuente de la Plaza Mayor una escultura de la Victoria, realizada en mármol blanco de Génova<sup>55</sup>. Esta pieza se encontraba hasta ese momento en el Museo Real. Pocos años después, en vista de que el Palacio no se utilizaba por los Reyes, se habilitó en él un pequeño teatro con habitación para la compañía, con el objeto de divertir a los bañistas y acompañantes durante la temporada.

## La intervención de Isidro González Velázquez en el Real Sitio

Aunque fue Aguado quien trazó y dirigió las obras de La Isabela, intervinieron además otros arquitectos de prestigio como Isidro González Velázquez, también discípulo de Juan de Villanueva y Arquitecto de Su Majestad, Maestro Mayor de los Reales Palacios y Casas de Campo desde 1814<sup>56</sup>.

Velázquez realizó los diseños para la iglesia de la nueva población en 1826<sup>57</sup>. Al tener que encajar este edificio en una manzana del damero, concibió una iglesia centralizada inscrita en un cuadrado de 100 pies de lado. La planta es circular, a la que se abren capillas cuadradas en los ejes principales y amplios nichos semicirculares en los diagonales. En el interior domina un lenguaje sobrio y puramente académico, con ocho arcos de medio punto, que dan paso a espacios subsidiarios y hornacinas, flanqueados por pilastras jónicas que mantienen su correspondiente entablamento, cerrándose este espacio por una cúpula semiesférica sobre tambor.

En la volumetría exterior, el eje queda claramente realzado por su mayor altura, se inicia con un pórtico y culmina con la capilla mayor sobre la que se levanta la torre campanario. En la fachada principal destaca su pórtico *in antis* de orden dórico entre lienzos murales, siguiendo un esquema muy vilanovino. Sobre él, un cuerpo superior con vano semicircular y rematado por frontón triangular. La gran cúpula central, de clara evocación al Panteón de Roma por su perfil anillado, es el tema dominante de este conjunto.



Proyecto de un Palacio para el Real Sitio de La Isabela, de Isidro González Velázquez, 1820. Plano sin título, sin firma y sin fecha, que representa planta, secciones y fachadas de un edificio para el Real Sitio de La Isabela, Servicio Histórico, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid.

Este proyecto no se llevó a cabo, y la iglesia parroquial, que se había ubicado provisionalmente en la Casa de Oficios, fue la definitiva. Ocupaba todo el largo de la manzana, resultando un salón angosto, bajo de techo y de poca capacidad.

Conocemos otro diseño de Velázquez para La Isabela que tampoco llegó a realizarse<sup>58</sup>. Se trata de un proyecto fechado en 1820 para un edificio realmente suntuoso. Podría tratarse del Palacio Real, para el que es posible que se manejasen varias propuestas antes de realizarse el de Aguado, que ya hemos comentado. Está concebido para ocupar una de las manzanas del borde sur de la población y mantiene la planta cuadrada con patio central, salvo en su lado meridional que mira al río. En este frente organiza unas crujías con escaleras que, adaptándose a la pendiente natural, confluyen en un cuerpo poligonal, a modo de casino o pabellón de jardín; de éste parten otras escaleras descubiertas que enlazan con el entorno.

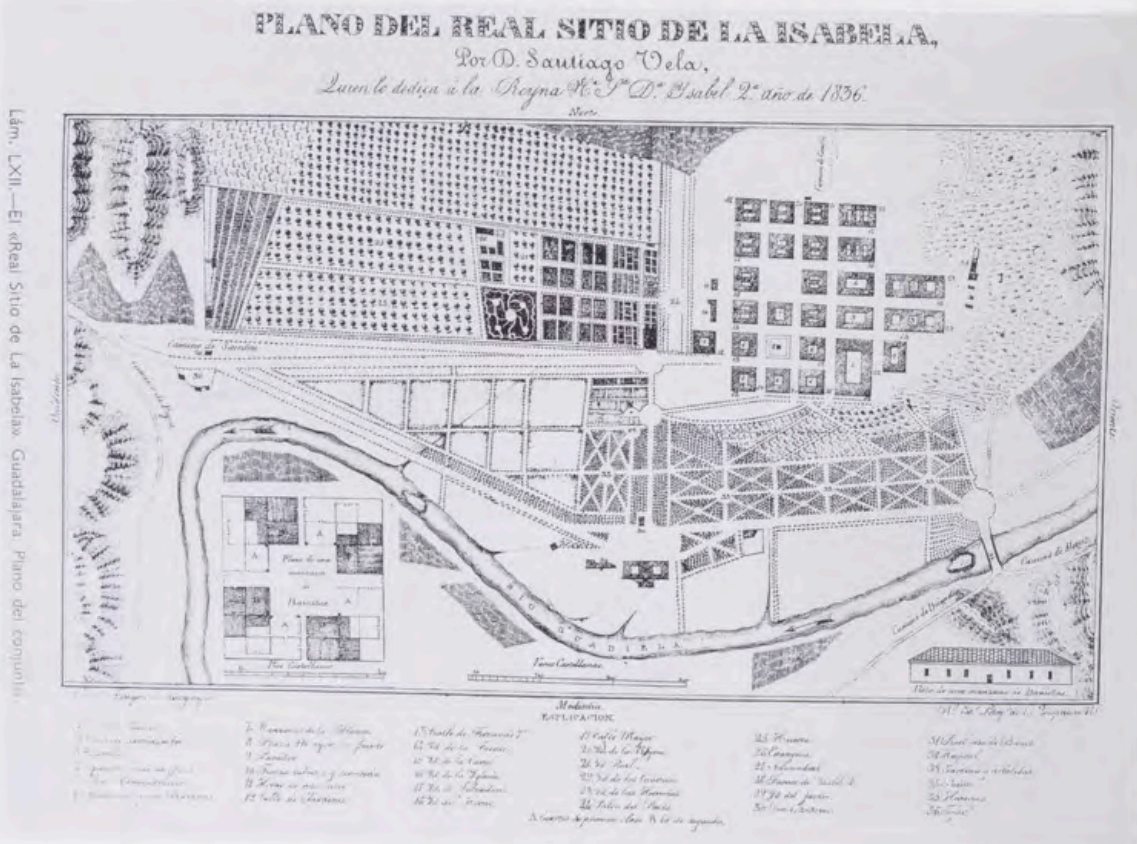
Velázquez utiliza un lenguaje formal muy sobrio, manifestándose este cuerpo con gran pureza volumétrica, un prisma rasgado por huecos semicirculares y rectangulares, abiertos a arista viva en el paramento. En la fachada principal se destaca el lienzo central con dos plantas, la inferior con el típico almohadillado fernandino y la superior con galería de arcos de medio punto, rematándose lateralmente por dos cuerpos más cerrados.

## Los jardines

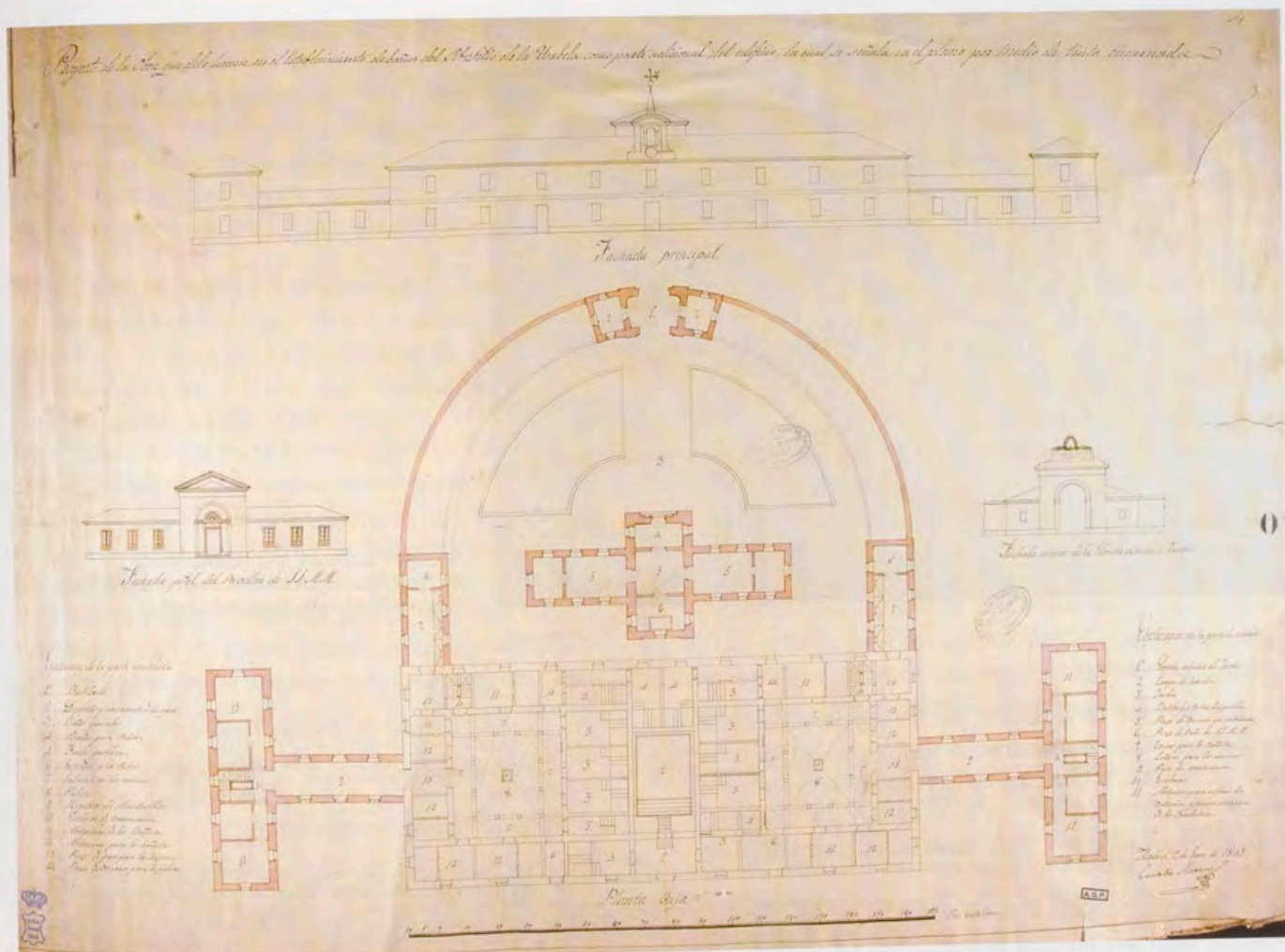
En un Real Sitio no podía faltar un jardín organizado de acuerdo con los criterios de finales del siglo XVIII, es decir, concebido como una naturaleza ordenada. Se realizó al sur de la población extendiéndose en suave ladera hasta el río "un hermoso plantío para recreo de los enfermos". Se trazaron calles rectas formadas por árboles y setos recortados, siguiendo un diseño geométrico de formas rectangulares con sus diagonales, que se cruzan dando lugar a plazuelas circulares en los puntos de encuentro. Esta arboleda iba desde el puente sobre el Guadiela hasta la Casa de Baños y ermita de San Antonio.

Estos Jardines o Bosques se fueron realizando al mismo tiempo que la población, y en 1822, cuando se pararon las obras a causa de la guerra, se siguieron librando 5.000 reales semanales para continuar las del nuevo plantío<sup>59</sup>.

Se abrieron también dos amplios caminos bordeados de árboles, que partían de un tejár existente en el camino de Sacedón hacia la nueva población y al Establecimiento de los Baños, y un tercero que enlazaba ambos lugares. Este último se hizo con grandes dificultades, porque hubo que rebajar la cuesta, y asimismo cortar una gran piedra para hacer más cómoda la subida desde el plantío a la población.



Plano del Real Sitio de La Isabela, por D. Santiago Vela, 1836, publicado por Tomás Vicente Traver, en El Marqués de la Vega Inclán, 1965, Biblioteca General de Humanidades, Centro de Humanidades del CSIC, Madrid.



Projecto de la obra que debe hacerse en el Establecimiento de Baños del Real Sitio de La Isabela como parte adicional del edificio, la cual se señala en el plano por medio de tinta encarnada, firmado por Custodio Teodoro Moreno en Madrid el 5 de enero de 1843, AGP, Madrid, Patrimonio Nacional.

Este jardín debía tener una gran cantidad de árboles de variadas especies, y en 1824 se propone ordenar estas plantaciones, ya que el crecido número de frutales que allí había no podían crecer bien por la sombra de los demás. Se creó entonces un plantío para este tipo de árboles, así como para hortalizas y flores en el terreno triangular definido por los caminos mencionados <sup>60</sup>.

Los jardines se fueron ampliando, formándose, a Occidente de la población, la llamada *Huerta Nueva de Nuestra Augusta Soberana Doña Maria Cristina* <sup>61</sup>, con más de 3.000 árboles frutales y hortalizas de todo tipo <sup>62</sup> y dotada de cuatro grandes estanques para riego, destacando el gran almendral situado en la parte norte. Una tercera parte de su extensión se destinó a jardines bien ordenados, en los que se incluyó un curioso laberinto, en el que hay "paraderos" y cenadores para descansar. Este jardín terminaba en cerros escalonados plantados de viñedos y estaba cerrado con verjas de madera pintadas de verde por la parte del camino de Sacedón y del llamado *Salón del Prado*, donde estaba la entrada principal <sup>63</sup>. Era éste un amplio paseo arbolado y con asientos de piedra que separaba la Huerta de la población, y debió rea-

lizarse algo más tarde, conociéndose también con el nombre de Paseo de Isabel II.

La creación de esta *Huerta* fue la causa del deterioro de los jardines o *Bosque* por falta de riego, ya que el agua se empleaba en la nueva plantación, proponiéndose en 1833 hacer una noria en el paraje del jardín sur. Reconocen el terreno el ingeniero Carlos María Abajo y el fontanero de la Real Casa, Antonio Trompeta, quien indicó que podría construirse una noria manual con su estanque, obra que al parecer no llegó a realizarse <sup>64</sup>.

En varias ocasiones estos jardines sufrieron destrozos importantes a causa de los temporales, como el que debió ocurrir en el verano de 1830, que causó grandes estragos en los jardines de Su Majestad. La avenida llegó a inundar los baños y habitaciones del Establecimiento en la altura de dos varas y se llevó el puente <sup>65</sup>.

En 1842 Fernando Boutelou reconoció el Real Sitio de La Isabela, declarando que los caminos y los bosques estaban descuidados, y que había de plantar nogales y castaños en la Huerta <sup>66</sup>.



Fernando Brambilla, Vista de la Huerta del Real Sitio de La Isabela, Palacio de La Quinta, El Pardo Patrimonio Nacional, Madrid.

Las descripciones de La Isabela destacan la importancia de los jardines, alabando su variedad, su frondosidad, su trazado y sus fuentes. El conjunto debía resultar sumamente pintoresco y agradable, pero carecía de unidad, por estar realizado en etapas sucesivas, y por tanto sin un proyecto previo.

El magnífico plano del Real Sitio delineado por Santiago Vela en 1836 nos muestra la población, los jardines y la huerta de la Reina <sup>67</sup>.

### La Casa de Baños: reformas y proyectos a lo largo del siglo XIX

Este edificio era el más antiguo del conjunto, construido en 1802, había sido reformado por López Aguado que revistió el depósito central y aumentó el número de baños alrededor del mismo. Estos eran de gran tamaño, podían bañarse cuatro o cinco personas con comodidad. En el patio oriental estaba el baño del Rey que era mayor y más claro que los demás y contaba con una salita y una alcoba, y en el occidental se encontraba la fuente para beber las aguas en una pequeña habitación oscura. Al parecer, más tarde se abovedó el mineral, y se hizo además el baño caliente con una pieza con su caldera y estufa para calentar el agua.

En 1830 ya se encontraba en mal estado, había que reformar el depósito general, los techos y suelos de todo el edificio, así como las galerías de los patios que amenazaban ruina total <sup>68</sup>. A pesar de la penosa situación, no se hace nada hasta que por Real Orden, de 29 de enero de 1833, se mandó al facultativo Carlos María de Abajo reconocer el lugar; su informe manifestó el gran desaprovechamiento de las aguas por filtraciones y por las dimensiones excesivamente grandes de las pilas para el baño y formó plano de un nuevo edificio,

cuyo coste se calculó en 800.000 reales. Pero ni esta propuesta ni la que hizo un año más tarde Antonio Montenegro, brigadier de zapadores, aconsejando reforzar los cimientos del depósito, tuvieron ningún efecto <sup>69</sup>.

En el Archivo del Palacio Real se custodian varios proyectos de reforma de la Casa de Baños que no se llegaron a aprobar. La mayoría conserva la planta rectangular y la organización general, pero aumentando el número de baños para el público. Entre ellos hay uno muy singular que propone un cambio radical, al desarrollar en torno al depósito central una planta circular, con un anillo interior en el que se disponen trece baños independientes y otro exterior para las salas de descanso, separados ambos por un pasillo de circulación <sup>70</sup>.

En 1840 seguían con los mismos problemas y es el ingeniero hidráulico Juan Rafo, quien hace un reconocimiento y ratifica todos los informes anteriores, al asegurar que la cantidad de agua del manantial era más que suficiente para los nueve baños que estaban habilitados, pero que el gran problema eran las filtraciones del depósito <sup>71</sup>. En vez de abordarse una obra seria, se procedió sin más al embetunado de las grietas.

Dado que la afluencia de bañistas era cada vez mayor y que los Baños estaban muy descuidados, pues el tejado de las habitaciones estaba hundiéndose, el administrador general propuso en 1842 la reconstrucción del manantial principal y destinar toda la planta baja para baños, sustituyendo en ellos las antiguas pilas de asperón por otras más pequeñas y de piedra blanca de Colmenar, que resultaban más modernas y cómodas <sup>72</sup>.

Custodio Teodoro Moreno, que entonces era el Arquitecto Mayor de Palacio <sup>73</sup>, en vista de todos los antecedentes, decide llevar a cabo en primer lugar la obra de revesti-

miento del depósito y colocación de válvulas para evitar daños con las inundaciones del Guadiela, y además reformar la Casa de Baños para lo que formó diseño. Propone la construcción de nueva planta de un pabellón independiente para el Baño de Su Majestad, desalojando así las indecentes estancias que hasta el momento servían para el Baño Real y aumentar hasta trece el número de baños <sup>74</sup>.

Su propuesta respetaba el antiguo edificio, añadiéndole tan sólo unos estrechos pabellones a ambos lados para habitaciones de enfermos distinguidos en la planta baja y para los facultativos en la superior, éstos quedarían unidos al edificio central por sencillos cuerpos de enlace de una sola altura. En la que era la fachada posterior hacia los jardines, se levantarían dos cuerpos laterales perpendiculares, resultando un patio abierto en forma de "U", en el que se centraría el citado pabellón de Su Majestad, de organización sencillísima con un cuerpo central rectangular, del que arrancan a ambos lados dos alas de la misma forma y dimensiones, pero de menor altura. En su fachada principal destaca en el centro una puerta de ingreso cobijada por un arco de medio punto y rematado por frontón triangular. Delante se trazaría un jardín semicircular con el correspondiente pabellón de ingreso en forma de arco de triunfo.

De nuevo se ordenó realizar sólo las obras más indispensables para abrir la temporada, y Custodio Moreno excusó su visita a La Isabela alegando motivos de salud <sup>75</sup>.

Todo seguía pendiente de una reforma radical cuando en 1843 fue nombrado Arquitecto Mayor Narciso Pascual y Colomer, Maestro Arquitecto de la Academia, que había sido discípulo de Moreno en su estudio particular <sup>76</sup>. Cuatro años más tarde se desplaza a La Isabela, que se estaba convirtiendo en un Real Sitio problemático. Su atención se centra inicialmente en el examen del manantial y depósito de aguas, fundamental para el mantenimiento del balneario. Estaba muy profundo, pero seguía siendo abundante, y recomienda su limpieza, colocar dos bombas para subir las aguas y construir un segundo depósito sobre el existente.

Encuentra la Casa de Baños en un estado deplorable presenta en su exterior un aspecto tan desagradable por la irregularidad de sus huecos y por la tosca construcción, que desdice del resto de la población. Todavía es menos decoroso, el interior de los mismos, cuyas pilas de piedra, colocadas en piezas oscuras y sin ventilación... <sup>77</sup>.

Este comentario coincide con la descripción de los Baños que Madoz incluyó en su *Diccionario...*, resaltando también lo anticuado de las instalaciones

consisten en una pieza abovedada, con cortísima luz, sin mas mueble que un banco de fábrica para sentarse, una tarimilla, un ruedo y unas perchas; bájase a la poza, que es de tal magnitud que pueden bañarse cómodamente cuatro o cinco personas, por una escalera de 6 a 7 gradas <sup>78</sup>.

Lo que propone Colomer es aprovechar el antiguo edificio, pero reformar totalmente su interior para dotarle de las comodidades y adelantos propios del momento. En el centro seguiría el depósito de aguas encerrado en una organización octogonal en la que con disposición radial, se distribuirían los baños como habitaciones de dimensiones reducidas y dotadas de pequeñas bañeras. Así, los Baños propiamente dichos, se conciben como un edificio independiente en el centro de un gran patio rectangular, lo cual permitiría aumentar el número de cabinas a 32, y dotar a cada una de puerta y ventana, como dictaban las teorías de higiene de la época, para conseguir una luz y ventilación adecuadas.

En este proyecto vemos todavía un arquitecto de formación académica que, partiendo de un edificio existente, desarrolla un conjunto rigurosamente axial, en el que atendiendo a la funcionalidad, es decir, a la necesidad de crear pequeños espacios para uso individual, ofrece una solución centralizada que se había dado en ejercicios de la Academia para diferentes edificios públicos, que también exigiesen esa compartimentación, como hospitales, lazaretos, cárceles... <sup>79</sup>.

Además, teniendo en cuenta la gran concurrencia de público a La Isabela en los últimos años, era de absoluta necesidad aumentar también las habitaciones para los bañistas, y para ello Pascual y Colomer proyecta levantar una planta en las manzanas de casas dedicadas a ellos. Por último, se propone realizar una Fonda con café y billar, en la manzana destinada a la servidumbre y cocinas de Su Majestad.

Una Real Orden de 28 de noviembre de 1847 manda que se ejecuten todas estas obras. Se inician al poco tiempo, pero el proyecto no llega a completarse.

Al no abordarse una reforma general del Establecimiento, este Real Sitio cada vez se encontraba más deteriorado y debido a ello fue descendiendo el número de bañistas en temporada, hasta que llegó a resultar una posesión realmente gravosa para la Corona. En 1851 un particular, propietario de extensas fincas colindantes con el Real Sitio, hizo una ventajosa proposición con la idea de explotar el balneario mejorando las instalaciones y el servicio para atraer al público <sup>80</sup>, pero este proyecto no prosperó.

La situación se agravó, al parecer, cuando la Real Casa se desprendió en 1865 de esta propiedad y pasó al Ministerio de la Gobernación, hasta que finalmente fue adquirida por un particular que llevó a cabo profundas reformas para convertir La Isabela en una de las mejores ciudades balnearias de España <sup>81</sup>.

La formación del embalse de Buendía hacia 1955 hizo desaparecer la población de La Isabela, los jardines y los Baños junto al Guadiela. Todo quedó cubierto por las aguas, pero afortunadamente conservamos imágenes del Real Sitio gracias a los proyectos arquitectónicos y a las pinturas que Brambilla hizo del lugar <sup>82</sup>.

## Notas

- 1 J. L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, y *Las Vistas de los Sitios Reales por Brambilla. Aranjuez, Solán de Cabras, La Isabela*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002. El tema de los Baños de Sacedón y nueva población de La Isabela fue tratado por María Larumbe Martín en "La época ilustrada en la provincia de Guadalajara", *Wad-Al-Hayara*, nº 26, 1999, pp. 239-289, trabajo en el que se dedicó una parte importante al estudio de los Baños de Aguas Termales, basándose en los documentos conservados en el Archivo General del Palacio Real, desde ahora AGP. En este artículo se completa la historia de este Real Sitio, con la aportación de documentación inédita de los fondos del Archivo Histórico Nacional, desde ahora AHN, y nuevos documentos gráficos, que permiten conocer los edificios levantados en el siglo XVII por la Reina María Ana de Austria, cuya organización general subsistió hasta la desaparición de La Isabela.
- 2 *Tratado de las aguas medicinales de Salam-Bir que comúnmente llaman de Sacedón*, escrito en lengua árabe por Agmer-Ben-Ab-Dala, médico de Toledo en el año 1054 y traducido al idioma castellano e ilustrado con varias notas para su mayor inteligencia por el Doctor Don Mariano Pizzi y Frangeshi, Médico de esta Corte, Madrid 1761.
- 3 Ídem, nota nº 2. Estudiosos como Palomares, Balina y Casiri declararon falso este documento árabe. Bravo, "Los baños en el Islam español", *Revista hispano Africana de Medicina y Cirugía*, 1935, citada por L. Martínez Reguera, *Bibliografía hidrológico-médica española*, 1892; A. Castillo de Lucas, "Termidas. Salam-Bir. Sacedón. La Isabela", *Anales Hispanoamericanos de Hidrología Médica y Climatología*, 1954.
- 4 J. Ollero, *Memoria sobre las aguas minerales de Sacedón*, citado por L. Martínez Reguera, 1892 [op. cit. n. 3].
- 5 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 16, Memoria sobre el origen y estado de los Baños de Sacedón y Sitio Real de Isabela, 1821.
- 6 AHN, Sección Consejos, leg. 4.160, exp. nº 1, relativo a la habilitación de los Baños de Sacedón. Obras y Cuentas. Informe de Don Diego Lara en el que se incluye la historia de la Dehesa de las Pozas desde la época de Carlos V, aportando una serie de datos muy interesantes sobre la minoría de edad de Carlos II.
- 7 J. Gayán y Santoyo, *Antorcha metódica, mapa historial y discursos analíticos de las admirables termales aguas de los baños de Sacedón, Córcoles, Trillo y Buendía*, Madrid, 1760. La villa de Cañaveruelas conservaba el privilegio en pergamino y con sello de plomo, que pudo ver en su día el Doctor Juan Gayán. La villa de Cañaveruelas entregó 8.000 ducados a Su Majestad por esta concesión "sirviendo por esta gracia a S: M la villa con 8.000 ducados" "Don Simón Castaño en cumplimiento de la orden del Rey puso un par de mojones contra el término de la villa de Córcoles, otros dos contra la propiedad de los monjes de Nuestra Señora de Monsalud, uno en el redero de piedra y otro mas allá del redero, puso contra el término de Poyos otros dos, con lo que concluyo su diligencia; y en nombre de su Magestad dio de todo la posesion a la villa de Cañaveruelas".
- 8 Ídem, nota nº 6.
- 9 Doctor Infante *Teatro de la Salud. Baños de Sacedón*, médico de la Reina Nuestra Señora. Añadido del doctor don Ivan de la Torre y Balcarcel, Presbítero, Médico de la familia del Rey Nuestro Señor, su protomédico que fue de la Armada Real de España, colegial del Theologo de San Jerónimo de los Irlingues de Alcalá de Henares y natural de la villa de Hellín. Libro que se acabo de escribir en 1663. Impresión en 1676. No conocemos el nombre del maestro que reedificó los Baños, pero Virginia Tovar en *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, 1975, afirma que Manuel del Olmo trabajó para el Marqués de Monteleagre.
- 10 Ídem, nota nº 4. Este manuscrito está en la actualidad perdido, pero lo conocemos por las noticias que nos proporcionan los estudiosos que han tratado los Baños de Sacedón en el siglo XVIII y siguientes. Según J. Gayán Santoyo, 1760 [op. cit. n. 7], Ollero fue el que más experimentos hizo de esta agua y uno de los mayores médicos de su tiempo.
- 11 A. Limón Montero, *Espejo cristalino de las aguas de España*, Alcalá, 1697, citado por A. Castillo de Lucas, 1954 [op. cit. n. 3]. Alfonso Limón Montero, médico y escritor español del siglo XVII, tenía el título de Doctor en Medicina y Maestro de Filosofía, enseñó medicina en la Universidad de Alcalá de Henares.
- 12 Ídem, nota nº 6.
- 13 Ídem, nota nº 6. Año 1674. No tenemos ninguna noticia del autor o tacaista de estas obras.
- 14 J. Gayán y Santoyo, *Antorcha metódica, MAPA HISTORIAL, y discursos analíticos, de las admirables termales aguas de Sacedon, Córcoles, Trillo y Buendía: declaranse sus virtudes, y principios, en que enfermedades convienen: Quando se deben posponer, anteponer, o interponer a los Embarres, y Baños de Aguas; y quando esta a aquellos: Forma de tomarlas, y con que cantidad o dosis se ha de principiar, atento a las edades, y dolencias*, 1760.
- 15 *Examen Phisico-Medico-chirurgico de las aguas Thermales de BUENDÍA y de SACEDON, en el que se hace la historia de estas dos fuentes, su análisis, sus virtudes medicinales, y las reglas que se deben observar para el recto uso interno y externo de dichas Aguas en las enfermedades, asi medicas, como chyrgurgicas*. Hecho por el DOCTOR D. MIGUEL BALLESTEROS FIEL, Medico Titular de la villa de Buendía, y el Lic. D. Stanislaw Fernández de Navia, Cirujano Latino, y Titular de la misma Villa, Socios de la Real Sociedad Medica de Ntra. Sra. de la Esperanza de Madrid. En la Imprenta de Manuel de Moya, Postigo de San Martin, año de 1768.
- 16 AHN, Sección Consejos, leg. 4.160, exp. nº 1.
- 17 *Ibidem*. Relativo a la habilitación de los Baños de Sacedón. Según ciertos testimonios de 1788, las puertas estaban en la quintería de Santa Maria de los Poyos, los grifos o llaves de bronce en la puerta del convento de San Francisco de Priego y otras en Monsalud, el cuadro de San Antonio, en la villa de Cañaveruelas, donde al parecer también estaba el cáliz de plata con un rótulo que decía baños.
- 18 Ídem, nota 16. Proyecto propuesto por Francisco de Toledo en 3 de agosto de 1787, firmado en la ciudad de Huete. Plano nº 2.297, Plan y elevación de las Ruinas de cómo se hallan los Baños que se llaman de Sacedón, firmado por Francisco de Toledo, arquitecto de la ciudad de Huete; Plano nº 2.298, Nuevo Plan para la construcción de los Baños de Sacedón, planta y alzado.
- 19 Ídem, nota 16. El nombramiento es del 14 de enero de 1788. Sabemos por C. Sambricio, *La Arquitectura Española de la Ilustración*, 1986, p. 406, que Alfonso Regalado estaba muy ligado a la Academia de San Fernando, habiendo ingresado en 1786 en la Comisión de Arquitectura, y a partir de este momento se le comisiona para informar sobre diversas obras y en muchas ocasiones formar proyectos.
- 20 Ídem, nota 16. Informe del arquitecto Alfonso Regalado fechado el 17 de febrero de 1788, Plano nº 2.299, Plan para la reedificación de los baños termales, llamados vulgarmente de Sacedón.
- 21 AHN, Sección Consejos, leg. 4.160, exp. nº 2. Informe de Don Manuel Abad Cistué fechado en 12 de agosto de 1800 y AGP, Caja 10.870, nº 1.
- 22 Ídem, nota 16. Carta de Bartolomé Muñoz Torres al párroco de Sacedón Nicolás de Albendea, fechada el 28 de abril de 1800. Carta de Nicolás de Albendea al Alcalde de la villa de Sacedón Bartolomé Muñoz, fechada el 25 de junio de 1800.
- 23 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 1. Informe sobre los Baños del Guadiela llamados de Sacedón, 1801.
- 24 AHN, Sección Consejos, leg. 4.160. Informe de 12 de agosto de 1800.
- 25 AHN, Sección Consejos, leg. 4.160. Tenemos constancia de su viaje ya en el año 1791, para estas estancias se practicaban pequeñas reparaciones como cambiar la llave de bronce que la Real Familia usaba.
- 26 *ANÁLISIS DE LAS AGUAS TERMALES DE SACEDON, que se hizo quando paso a tomarlas El Serenisimo Sr. Infante D. Antonio en el mes de julio y agosto del año 1800, con toda su servidumbre*, Imprenta de Don Fermín Villalpando, Madrid, 1801.
- 27 Para realizar esta obra de la nueva Casa de Baños se entregaron a Don Manuel Abad 134.000 reales de vellón. En el AHN se conservan dos dibujos: planta baja y principal, de la Casa de Baños de Sacedón que parecen responder al proyecto seguido para realizar esta obra, no están firmados ni fechados, pero estaban archivados con todos los documentos relativos a estas obras: "Real Sitio de la Isabela y sus Baños llamados de Sacedón", *Semanario Pintoresco*, 1838, pp. 599-602.
- 28 AHN, Sección Consejos, leg. 4.160, nº 2. El escudo fue realizado por el maestro escultor Manuel Altamirano, vecino de la villa de Villalba por 50 reales.
- 29 Ídem, nota nº 21. El retablo de la ermita debía ser igual en todas sus partes al de San José que hizo el mismo escultor para la iglesia de San Esteban de la ciudad de Huete, sin más que poner las armas reales en el frontal.
- 30 AHN, Sección Consejos, MPD, nº 2.302. Plan y elevación para construir las cocheras del Real Sitio de los Baños titulados de Sacedón, firmado por

- Juan de Cuenca, leg. 4.160, declaración de Juan de Cuenca fechada el 23 de octubre de 1803.
- 31 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 2. Informe sobre las aguas termales del Real Sitio de Sacedón, situados a una legua de distancia de la villa de este nombre en la "deesa" llamada de las Pozas, 9 de septiembre de 1802.
- 32 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 16. Memoria sobre el origen y estado de los Baños de Sacedón, 1821. *El Rey Carlos IV después de haber oído al extinguido Supremo Consejo de Castilla declaró Real Sitio los Baños.*
- 33 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 3.
- 34 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 12. Este negocio quedó parado desde la muerte de Don Antonio.
- 35 A. Castillo de Lucas, 1954 [op. cit. n. 3].
- 36 AGP, Caja nº 10.870, exps. nº 4 y 5. Cuentas de la construcción del Palacio que se está ejecutando de orden de S.M. en la villa de Sacedón, mayo y junio de 1817.
- 37 AGP, Caja 10.870, exps. nº 18 y 23. Se procedió a la demolición de varias casas para construir en la villa de Sacedón Real Palacio proyectado para residencia del Rey durante su estancia en la citada villa para tomar las aguas termales.
- 38 M. Lorente Junquera, "Antonio López Aguado (1761-1831)", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 86, 1949, pp. 91-94; P. Navascués Palacio, *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, 1973, pp. 43-63; idem, "Arquitectura Española 1808-1914", *Summa Artis*, vol. XXXV, 1997; C. Sambricio, *La Arquitectura Española de la Ilustración*, 1986, pp. 350-353.
- 39 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 11. Los Baños se declaran del Real Patrimonio en 1819.
- 40 AGP, Caja nº 10.880, exp. nº 7.
- 41 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 23.
- 42 AGP, Caja 10.870, exps. nº 15, 16, 23, 25, 27, 29 en este último A. López Aguado declara que *mi intervención en las referidas obras no a sido otra que la formación de planos, disposiciones artísticas para su ejecución y reconocimientos oportunamente hechos en ellas, no he tenido en ningún tiempo conocimiento de la inversión de caudales*, carta fechada el 13 de agosto de 1824.
- 43 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 23.
- 44 P. Madoz, *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España*, 1845-1850, Castilla-La Mancha, p. 103.
- 45 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 27. Carta de A. López Aguado en la que se indica que el 30 de julio de 1824 se dieron las órdenes oportunas por el Ministro de Gracia y Justicia para la corta de árboles para las obras del nuevo Real Palacio y ocho manzanas de casas para la servidumbre del mismo.
- 46 Traver, *El marqués de la Vega Inclán*, 1965, p. 218.
- 47 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 19. Carta de A. López Aguado fechada en 10 de agosto de 1821 en la que cita el nombre del aparejador de las obras, José Pectorelly; idem, exp. nº 23.
- 48 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 23.
- 49 B. Sebastián Castellanos, *LA ISABELA. Manual del Bañista*, Madrid, 1846. Este libro, escrito a partir de la visita que realizó el autor en 1842 a La Isabela, es una exhaustiva descripción del Real Sitio en la que se recogen las noticias que les proporcionó Don Marcelino Sanz, médico-director de las termas desde 1814 y nombrado por Fernando VII al crear dicho Real Sitio, hasta 1844, año en que fue sustituido por su sucesor Don Manuel Pérez Manso quien les acompañó durante su estancia en La Isabela. P. Madoz se basó en este libro para elaborar la descripción de La Isabela en su *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España*.
- 50 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 1. El puente del Guadiela. Sobre el camino real de Madrid a La Isabela, véase M. R. Fernández Peña, "Un Camino Real por el valle del Henares (Villalbilla en el camino Real de La Isabela)", *Actas del VI Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, 1998.
- 51 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 32.
- 52 AGP, Caja nº 10.870, exps. nº 29 y 32.
- 53 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 37. Con motivo de la entrega de fusiles a los voluntarios realistas, se dice que en marzo de 1825 hay unos 40 colonos viviendo en La Isabela.
- 54 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 16.
- 55 AGP, Caja nº 10.871, exp. nº 32.
- 56 López Otero, "Don Isidro González Velázquez (1765-1840)", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 85, 1949; P. Navascués Palacio, 1973, pp. 28 a 43 [op. cit. n. 38]; idem, 1997, vol. XXXV [op. cit. n. 38]; J. L. Sancho, 1995 [op. cit. n. 1].
- 57 Este proyecto fue publicado por Moreno Villa "Planos inéditos de don Isidro González Velázquez para una iglesia en La Isabela", *Arquitectura*, 1932, pp. 69-76. Los dibujos se conservan en el AGP, catalogados con los números 4008, 4009, 4010, 4011, 4012, 4013, Sign. 496-501.
- 58 Proyecto que conozco gracias a la amabilidad de María del Carmen Ariza Muñoz, Profesora de la Cátedra de Historia del Arte de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, quien asimismo me proporcionó la noticia del año en que se ejecutó dicho proyecto. En la actualidad este dibujo se conserva en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
- 59 AGP, Caja nº 10.870, exps. nº 20 y 23. El plano publicado por Traver [op. cit. n. 46] es de 1836 y nos muestra el trazado del jardín, así como los caminos abiertos.
- 60 AGP, Caja nº 10.870, exp. nº 25.
- 61 AGP, Caja nº 10.871, exp. nº 7, 1831.
- 62 AGP, Caja nº 10.880, exp. nº 7.
- 63 B. Sebastián Castellanos, 1846 [op. cit. n. 49]. *Itinerario razonado; descripción del Real Sitio y baños termales de la Isabela llamados vulgarmente de Sacedón; noticia a los bañistas sobre cuanto existe y pasa en aquella población que les pueda interesar en la temporada, descripción de sus pintorescas cercanías y antigüedades, y razon de las mejoras que deberían plantearse*, Madrid, 1846.
- 64 AGP, Caja nº 10.880, exp. nº 7.
- 65 AGP, Caja nº 10.871, exp. nº 11.
- 66 AGP, Caja nº 10.880, exp. nº 3.
- 67 Este plano fue publicado por Traver [op. cit. n. 46].
- 68 AGP, Caja nº 10.871, exp. nº 6. Informe del estado en que se encuentran los baños, tras el examen del médico-director y el sobrestante facultativo de las Reales Obras, Esteban Viargel.
- 69 AGP, Caja nº 10.880, exp. nº 7.
- 70 AGP, Plano nº 3.485, sin fecha ni firma.
- 71 Ídem, nota nº 61.
- 72 Ídem, nota nº 61.
- 73 P. Navascués Palacio, 1973 y 1997 [op. cit. n. 38], así como C. Sambricio, 1986 [op. cit. n. 19], han tratado la figura de Custodio Teodoro Moreno.
- 74 Ídem, nota nº 61. El proyecto fechado en Madrid, 5 de enero de 1843, se conserva también en este Archivo, plano nº 3484.
- 75 Ídem, nota nº 45. Carta del 9 de febrero de 1843, indica que está dispuesto a enviar por su cuenta al arquitecto de mérito, Don Valentín Martínez de la Reina, que tiene de La Isabela un perfecto conocimiento, pues acompañó al Ingeniero Rafo.
- 76 M. Lorente Junquera, "Don Narciso Pascual y Colomer", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 81, 1948, pp. 362-363; P. Navascués Palacio, 1973 [op. cit. n. 38].
- 77 AGP, Caja nº 10.894, exp. nº 1. Pascual y Colomer pasó por La Isabela el 11 de marzo de 1847. El proyecto para la reforma de la Casa de Baños se conserva en el Archivo con el nº 3483.
- 78 Ídem, nota nº 63.
- 79 Cabría citar el Hospital de Benito Bails, el Hospital de Ugartemendía (1803), el Hospital de apestados en las proximidades de Madrid de Juan Antonio Marichalar (1805) y el Lazareto para Madrid de Fermín Gutiérrez (1805) también de planta octogonal.
- 80 *Boletín de Medicina, Cirugía y Farmacia*, año 1851.
- 81 *Aguas Minero-Medicinales de La Isabela (Sacedón). Salinas Termales*, Madrid, 1875; Traver, 1965 [op. cit. n. 46].
- 82 J. L. Sancho, 2002 [op. cit. n. 1].

# Notas y Documentos

## La fachada norte del Alcázar de Madrid

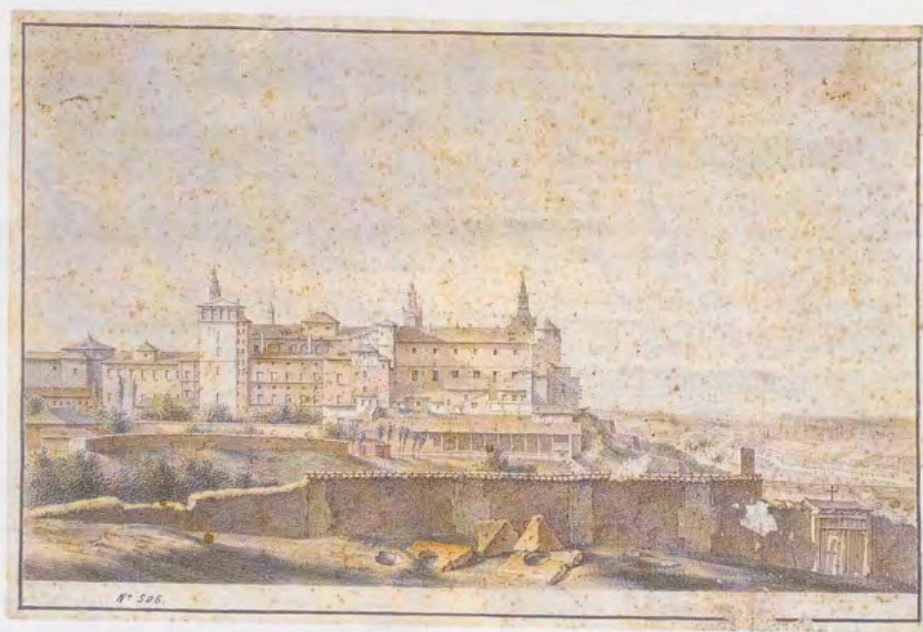
Por Bonaventura Bassegoda

Nuestro conocimiento de la historia constructiva del Alcázar, de sus usos ceremoniales y residenciales, y de su cambiante y fastuosa decoración interior ha avanzado mucho en las últimas décadas gracias, de manera especial, a las diversas investigaciones de Virginia Tovar sobre la arquitectura madrileña de la época, a las de Véronique Gérard sobre el Alcázar en el siglo XVI, a la completa monografía sobre el edificio de José Manuel Barbeito, publicada en 1992, y al catálogo de la exposición de 1994 dirigido por Fernando Checa, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. La publicación de algunos inventarios seiscentistas de la Colección Real, como el de 1686, a cargo de Yves Bottineau, o el de la testamentaria de Carlos II en 1700, por Gloria Fernández Bayton, ha facilitado enormemente el estudio de la decoración interior del Palacio, tema en el que cabe mencionar el estudio de Steven Orso de 1986. Sin embargo, las vistas exteriores del antiguo Alcázar de Madrid que cono-

ceamos, dibujadas, pintadas o estampadas, son por desgracia muy escasas. En su mayor parte ya fueron consideradas y analizadas por Don Félix Boix en el catálogo de la famosa *Exposición del Antiguo Madrid*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, y celebrada en 1926 en el edificio del Hospicio, entonces recientemente adquirido por el Ayuntamiento, y que dio pie a la fundación del Museo Municipal en esa misma sede. Apenas se ha podido añadir casi nada al material gráfico ya recopilado en esa lejana fecha, de ahí el interés por la nueva imagen exterior del Alcázar que ahora vamos a considerar. Se trata de un dibujo de autor anónimo, ejecutado a pluma con toques de aguada de colores sobre papel verjurado, que mide 196x295 mm. y que se conserva en el Gabinete de dibujos y grabados del *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC) en Barcelona, en donde se encuentra inventariado con el número 506. Procede de la colección de Raimon Casellas, que fue adquirida a su viuda en enero de 1911. Su estado de conservación es relativamente aceptable, aunque presenta dos faltas, por erosión de la superficie del papel, situadas en la parte baja del lateral derecho. En el centro,

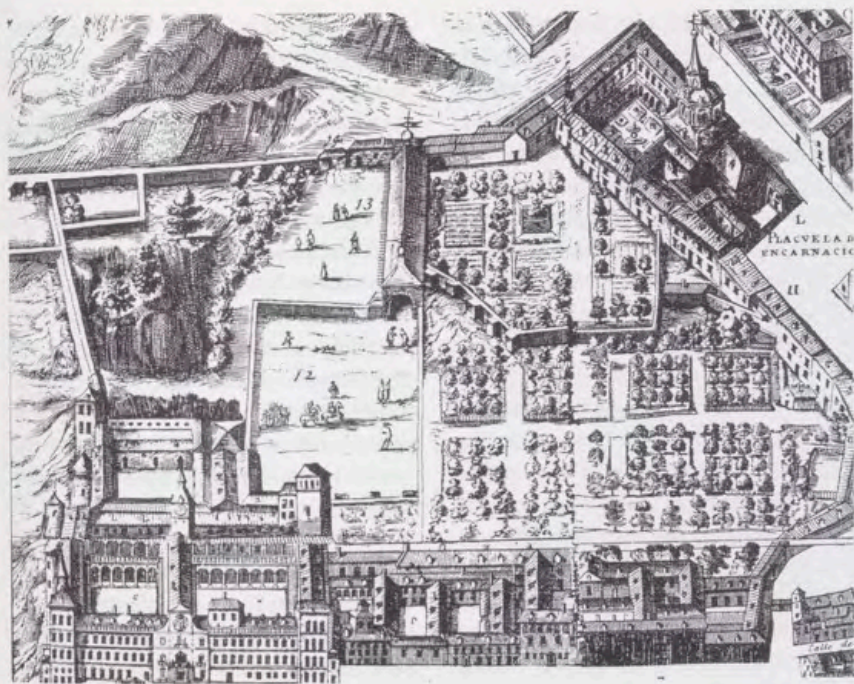
examinado a trasluz, muestra una filigrana con el motivo de tres medialunas, que ya Briquet en su repertorio documenta en Italia a partir de 1590 y también recoge Heawood en el suyo con una cronología que comprende los siglos XVII y XVIII<sup>1</sup>. Esta pieza singular, de discreto valor artístico, pero de gran interés histórico y documental, ha pasado inadvertida hasta el presente, porque representa completa la fachada norte del Alcázar, nunca considerada por los dibujantes, grabadores y pintores, dado su escaso valor monumental.

Una de las vistas más frecuentes del antiguo Madrid es aquella que nos ofrece una amplia panorámica de la villa desde el otro lado del Manzanares, un poco más allá del puente de Segovia, por lo que se nos presenta una bella perspectiva del ángulo sudoeste del Alcázar con la torre dorada, en donde se ubicaba el despacho del Rey, y también el escorzo de las dos fachadas monumentales: la de Poniente hacia la Casa de Campo, y la meridional sobre la plaza. Las imágenes hasta ahora disponibles del Palacio sólo nos habían ofrecido el aspecto de estos dos muros. La única excepción a esta norma la encarna el conocido cuadro de



Anónimo, Vista de la fachada norte del Alcázar de Madrid, Gabinete de Dibujos y grabados del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

# Notas y Documentos



Teixeira, Plano de Madrid de 1656, detalle, Museo Municipal de Madrid.

Miguel Angel Houasse, *Vista de Madrid con vendedor de pájaros*, en las Colecciones del Patrimonio Nacional, que nos ofrece una vista del Alcázar desde la montaña del Príncipe Pío, por lo que podemos contemplar todo el lienzo de Poniente del Palacio y un primer tramo de la zona superior de la fachada norte. La fachada de Oriente quedaba casi oculta tras las diversas edificaciones que conformaban la llamada Casa del Tesoro, dispuesta a continuación del eje meridional y, en el lado Este, por la cerca de cerramiento del jardín de la Priora, que a su vez contenía el pasadizo elevado y cubierto que comunicaba el Alcázar con el Convento de la Encarnación. Por eso la fachada de Oriente no podía ofrecer una vista representable, dado el carácter privado de esa zona ajardinada.

La fachada norte podía verse con facilidad si se ascendía desde el Manzanares por el llamado *Camino del río* que bordeaba el barranco de Leganitos, en una zona que coincidiría seguramente con la actual cuesta de San Vicente frente a los jardines de Sabatini, y que en el plano de Teixeira de 1656 es denominada como

*Vistas de Doña María de Aragón*, por encontrarse justo detrás del colegio fundado por esa noble dama<sup>2</sup>. El terreno inmediatamente anterior a la fachada norte presentaba un carácter muy abrupto, de ahí el escaso nivel de urbanización de ese espacio, que recibió diversas instalaciones de Palacio, aprovechando precisamente esos desniveles, como el picadero real o el juego de pelota, el primero perfectamente descrito en el Plano de Teixeira de 1656, y compuesto por dos zonas diferenciadas, una rectangular más próxima a Palacio -numerada en el plano con el 12- y denominada *Plaza de la Priora*; y otra zona de orografía quebrada, rotulada con el número 13 y llamada *Picador*.

Parece que toda esta parte externa del Palacio era poco presentable, según se deduce del comentario del ingeniero José Alonso de Arce en su obra de 1734, *Dificultades vencidas y curso natural ... en que se dan reglas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte*, en donde afirma:

Bien manifiesto está que en la parte del norte [del Alcázar] transitan descubiertas

todas las aguas impuras que bajan de Madrid, cuyos vapores, que no se puede dudar exhalan y se introducen en él, es innegable que sean muy ofensivos<sup>3</sup>.

La situación no sería tan terrible como describe el higienista dieciochesco -o no se viviría como insostenible- puesto que a principios del reinado de Felipe IV parece que se utilizó la plaza de la Priora, próxima al *quarto de verano*, para montar representaciones teatrales al aire libre, tal como comenta Carducho en sus *Diálogos* (p. 428) y ha recogido la bibliografía relativa a la escenografía del Siglo de Oro. También se celebraron en ella corridas de toros, justas y juegos de cañas. Para asistir decentemente a tales espectáculos los regidores de la villa se hicieron construir en 1628, por Juan Gómez de Mora, un mirador sobre la plaza<sup>4</sup>. Es probable que la posterior construcción del Palacio del Buen Retiro dejase sin continuidad tales usos estivales y las consiguientes mejoras en esa zona, que, sin embargo, fue llenándose con diversas construcciones bajas de servicios adosadas al edificio, cuya utilidad concreta nos es desconocida, pero que aparecen claramente dibujadas en la planta del Palacio de Teodoro Ardemans de 1705, conservada en la Biblioteca Nacional de Francia, mientras que por el contrario no figuran en la planta baja dibujada por Gómez de Mora en 1626, conservada en la Biblioteca Vaticana. El resultado final de estas circunstancias para la fachada norte del Palacio es -como vemos ahora con la nueva vista- el de un perfil constructivo desordenado y heterogéneo que no recibió ninguna intervención regularizadora y monumental, sino que simplemente fue añadiendo piezas de carácter utilitario y de servicio.

El dibujo conservado en el museo de Barcelona presenta dos indicios que nos permiten considerarlo con claridad un modelo dibujado para ser grabado. En primer lugar es muy característica la técnica minuciosa y detallada de la ejecución, por la manera en que el dibujante ha realizado el efecto de claroscuro, con líneas muy cortas, finas y a veces sinuosas, que a menudo son simples y sutiles

# Notas y Documentos

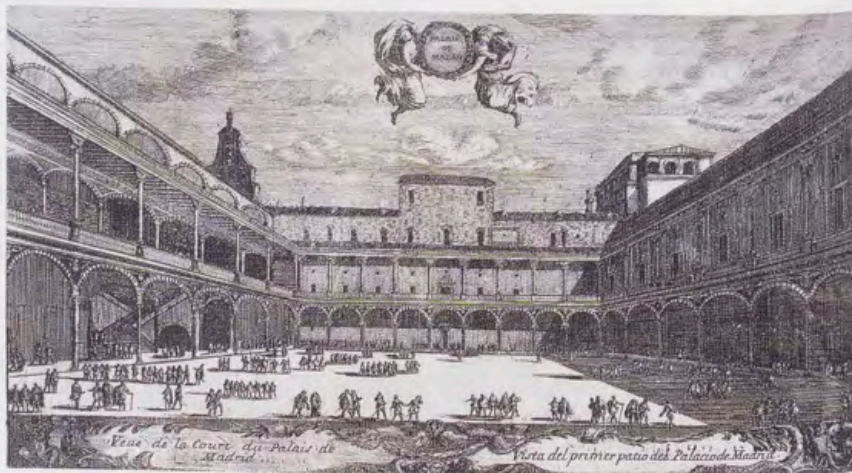
puntos, como sugiriendo el sombreado de un grabado al aguafuerte. No debemos imaginarlo pues como un dibujo realizado anacrónicamente en *plein air*, sino como el resultado de un ejercicio de aplicación en limpio en el taller, que a buen seguro tuvo un trabajo previo de apunte rápido sobre el motivo, que no conocemos. En segundo lugar, es muy significativo el recuadro a tinta trazado con regla que enmarca el dibujo -que viene a sugerir la futura huella de la plancha de cobre- y todavía es más significativa la reserva de blanco que encontramos en la parte baja, entre dicho recuadro y el dibujo. Este detalle sólo cabe interpretarlo como el espacio destinado a la futura inscripción, en donde debería identificarse el tema, y también donde figuraría el nombre de sus autores: del dibujante, del grabador y tal vez del editor. Las razones por las cuales este dibujo, tan acabado y perfecto, no alcanzó -por lo hasta ahora conservado y publicado- su correspondiente y lógica versión impresa, nos son desconocidas, aunque la escasa monumentalidad y ejemplaridad de la fachada norte del Alcázar pueda haber sido una causa plausible para que no llegara a buen puerto la explotación comercial de la proyectada estampa.

La vista del Alcázar del dibujo barcelonés nos ofrece el cuerpo del Palacio ligeramente desplazado hacia la izquierda, lo que nos permite contemplar una porción significativa del paisaje de la Casa de Campo y el Manzanares. Determinados detalles, como la cerca del primer término con la puerta de tabloneros en mal estado, o las piedras talladas abandonadas, parecen opciones que el anónimo autor ha elegido para obtener un cierto punto de pintoresquismo, como de contraste "artístico" frente a un aparente alto grado de rigor descriptivo en la representación del edificio. Ya Félix Boix nos advirtió hace años del carácter no siempre exacto de determinadas vistas antiguas de ciudades, dadas las manifestadas discrepancias entre ellas y otras fuentes documentales. Con respecto a la representación del Alcázar, por ejemplo, tenemos oportunidad de advertirlo en la

omisión ocasional del conjunto de la Casa de Oficios, patio de cocinas y Casa del Tesoro para resaltar mejor el cuerpo y la unidad de la fachada del Palacio; o también en el gusto por completar con chapiteles las dos torres intermedias de esa misma fachada, remate que con toda probabilidad jamás llegaron a ostentar, pero que aparecen dibujados en el Plano de Antonio Marcelli, antes llamado De Witt, encargado en 1622<sup>5</sup>.

En el presente dibujo de la fachada norte, al no disponer de otros materiales gráficos directos para comparar, debemos simplemente considerar aquellas partes de lo que vemos y que ya conocíamos a través de otras vistas, plantas o referencias documentales. La cerca del primer término en el dibujo se corresponde con la que en el plano de Teixeira delimita la parte posterior del Alcázar y que contiene el llamado *Picador*, mientras que la cerca interior que ciñe la *Plaza de la Priora* es la que vemos en la zona izquierda, que en el plano está dibujada formando un ángulo recto, pero que tal vez en la realidad giraría más dulcemente siguiendo el desnivel del terreno, como parece deducirse del dibujo. En el cuerpo del edificio, la disposición y el número de las ventanas parece coincidir de forma genérica con las que aparecen dibujadas en la planta de Ardemans, cinco en la parte izquierda correspon-

diente a la zona femenina del Alcázar, mientras en la zona del Rey, a la derecha, vemos claramente seis ventanas, porque las otras dos, hasta las ocho dibujadas en el plano de Ardemans, son con toda probabilidad puertas de acceso a las dependencias adjuntas a la torre noroeste. El perfil de ambas torres, la noreste llamada de Carlos V, y terminada con un mirador en forma de galería, y la noroeste, conocida como de Francisco I o del Hermafrodita con cubierta ochavada, aparece dibujado con propiedad según lo que ya sabíamos desde otros puntos de vista, como en la estampa de Louis Meunier con la *Vista del patio de la Reina* de hacia 1666 que muestra la torre noreste, o en la pintura anónima del Museo Municipal que representa *El Alcázar visto desde el puente de Segovia*. El bloque edificado en perpendicular en el centro de la fachada, que según la planta de Ardemans contenía el amplio *Quarto de Infantes*, ofrece un aspecto exterior bastante menos regular del que esa misma planta haría sospechar, tal vez porque estaría más próximo en el tiempo a la estructura de la zona que nos ofrece el Plano de Gómez de Mora. En la parte baja del Palacio de la Reina, en línea con el cuerpo perpendicular y en torno a la torre de Carlos V, se aprecia una vegetación arbolada tras una cerca que se correspondería con el llamado *Jardín de la Reina*, formado por dos ámbitos, uno



Louis Meunier, Vista del Patio de la Reina del Alcázar de Madrid, ca. 1666, Museo Municipal de Madrid.

# Notas y Documentos

en forma de L rodeando la torre, y otro cuadrado en la fachada de Oriente. La primera construcción que vemos en esta parte izquierda del dibujo sería una zona de la fachada interior de la Casa del Tesoro. El edificio contiguo, compuesto de un bloque cuadrado con una cubierta a cuatro aguas, y a continuación un cuerpo a dos aguas, resulta de más difícil interpretación, aunque lo más probable es que sea una parte de la iglesia del convento de San Gil, de franciscanos descalzos alcantarinos, puesto que esa misma tipología edilicia es la que también figura algo magnificada en el cuadro del Museo Municipal.

Los elementos más significativos de esta nueva imagen con la fachada norte en relación a su probable cronología los encontramos en la presencia del chapitel de remate de la torre suroriental, llamada de la Reina, que en el dibujo apenas desborda por detrás de la torre de Carlos V. Esta intervención supuso la culminación de la fachada principal y fue ejecutada durante el reinado de Carlos II, en una fecha cercana a 1675<sup>6</sup>. Por eso no figura en la estampa de Meunier de hacia 1666 y sí lo hace en el cuadro del Museo Municipal ya citado. La espadaña que aparece en la zona central estaba situada en la crujía de la capilla real y de la escalera que dividía los dos patios, y que, como es sabido estaba ligeramente descentrada respecto del eje central de la fachada principal. Obviamente es la misma espadaña que vemos por su cara sur en la estampa de Meunier del patio de la Reina, su relativo mayor tamaño en el dibujo respecto de los chapiteles de las torres meridionales depende de su mayor proximidad a la fachada norte. Si admitimos que la representación de esta vista del Alcázar es verosímil, o incluso exacta, deberemos situarla cronológicamente en el último cuarto del siglo XVII, entre 1675, cuando está ya terminado el chapitel de la torre de la Reina, y algunos años antes de 1700, que es cuando se reforma y amplía la Capilla Real, construyendo sobre ella una pequeña cúpula que fue decorada al fresco por Luca Giordano y que no figura todavía en el dibujo conservado en

Barcelona, mientras que ya aparece en el grabado de Nicolás Guérard a partir de un dibujo de Filippo Pallotta, de la fachada meridional, fechado en 1704. Las obras de la capilla, a pesar de la escasa dimensión de ésta, son sin duda las más importantes de todas las realizadas en el reinado de Carlos II en el Alcázar. Comprenden la ampliación de la capilla hacia la pared de la escalera, que recibe en ese emplazamiento un nuevo retablo de mármoles lujosos, la sustitución de toda la techumbre de artesanado mudéjar, reliquia del antiguo Alcázar medieval, por una cúpula en media naranja, y la reforma y ampliación de la sacristía situada en el piso inferior, que se enriquece con un camarín con un suntuosísimo retablo-relicario. El coste de esta intervención fue muy alto y por esta razón fue lenta la ejecución de las obras, sin duda superior a una década, comprendida ésta entre los últimos años del reinado de Carlos II y los primeros de Felipe V<sup>7</sup>.

Dado el carácter aislado del nuevo dibujo de la fachada norte, que por cronología no forma parte de ninguna serie hasta ahora conocida, resulta muy difícil aventurar algún tipo de atribución, ni de autor, ni siquiera de pertenencia a alguna escuela genérica, como la española, la francesa, la flamenca o la italiana, aunque es bien conocida la circunstancia de que la mayoría de estas vistas antiguas son obra de autores extranjeros, quienes los realizaban motivados por la singularidad emocional de la experiencia viajera o, quizá más probablemente, encargados por los escritores o los editores de libros de viaje que deseaban ilustrar con estas estampas sus publicaciones.

## Notas

Este trabajo es consecuencia de las tareas de revisión documental propias del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, BHA2003-09140-CO2-02.

<sup>1</sup> Véase C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, The Paper Publications Society, Amsterdam, 1968 (1ª ed. 1907), n.º 3270; Baron F. De Marmol, *Dictionnaire des filigranes*, Paris-Namur, 1900, lám. 89 a 96; y Edward Heawood, *Watermarks mainly of the 17th*

*and 18th Centuries*, The Paper Publications Society, Hilversum 1950, pp. 84-85 y lám. 136-139. Hay que advertir que ninguna de las reproducidas por estos autores es exactamente igual a la que presenta el dibujo conservado en Barcelona, por lo que su clasificación queda, en consecuencia, abierta. Agradezco a Francesc Quílez y a Rafael Cornudella sus buenos consejos para la realización de este trabajo.

<sup>2</sup> Sobre las mejoras urbanas en esta zona es fundamental el artículo de M. Molina Campuzano, "Contribuciones a la reconstitución de imágenes del pasado material madrileño", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1977, pp. 69-110, y en concreto pp. 83-94.

<sup>3</sup> Citado por F. Boix, *Exposición del antiguo Madrid*, Madrid, 1926, p. 44.

<sup>4</sup> Véase sobre este proyecto M. Molina Campuzano, 1977, pp. 69-110 [*op. cit.* n. 2] y el Cat. Expo., *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Museo Municipal, Madrid, 1986, p. 178.

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión véase F. Pereda, "Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia", *Espacio, Tiempo y Forma*, 11, 1998, pp. 103-134, en concreto pp. 124-125. Sobre los planos antiguos de la capital sigue siendo un referente el trabajo de M. Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1960. Sobre las vistas de la ciudad véase la recopilación y la bibliografía que se ofrece en el breve catálogo, *Estampas de Madrid. Vistas de los siglos XVII-XVIII*, Museo Municipal, Madrid, 1999. Gracias a A. Matilla Tascón, "Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1980, pp. 103-107, sabemos que Antonio Marcelli recibió en 1622 el encargo de trazar el plano, divulgado por el editor Johannes Janssonius en 1657 y después por Frederik De Witt en 1693. Véase al respecto F. Bouza (ed.), *De Mercator a Blaeu*, Cat. Expo., Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 1995, p. 116. Agradezco a Delfin Rodríguez el que me haya indicado estas precisiones sobre el plano de 1622.

<sup>6</sup> Véase J.S.M., "El Reinado de Carlos II y la terminación del Alcázar", *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, p. 164.

<sup>7</sup> Sobre estas obras véase J. M. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, pp. 191-193; y *El Real Alcázar de Madrid*, 1994, pp. 167-170. La extraordinaria riqueza del nuevo relicario puede verse minuciosamente descrita en el Inventario de la testamentaria de Carlos II, Fernández Bayton, 1975, vol. I, pp. 359-385. Sobre la última intervención decorativa de la capilla tenemos el documento de octubre de 1701, publicado por V. Tovar, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 643-646, en donde se describen las últimas tareas a realizar a las que se compromete el arquitecto Don José del Olmo. Las pinturas de Giordano de la cúpula, al fresco, y las de las pechinas, al óleo, son descritas por Palomino, *Museo Pictórico*, (ed.), 1947, p. 1110, y modernamente comentadas por O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa Napoli, 1992, vol. I, p. 150 y p. 233.

# Notas y Documentos

## Un lienzo inédito del *Bautismo de Cristo* de Gaspar de Crayer, en las Descalzas Reales de Madrid

Por Matías Díaz-Padrón

Al revisar la documentación fotográfica de los antiguos fondos de recuperación de la guerra española, tuve ocasión de conocer esta pintura, que constaba con el número 14.434. La referencia no especificaba su origen y dimensiones, pero pude advertir que se trataba de una importante obra, y reconocer el estilo de Gaspar de Crayer, pintor flamenco del siglo de Rubens, a quien hoy restituimos esta pintura. Apunté esto en mi tesis doctoral, sin conocer su lugar de origen antes de la contienda<sup>1</sup>. Muchas de aquellas obras se recuperaron, y otras cambiaron de destino, como es comprensible en aquellas tristes circunstancias. Fue en fechas posteriores cuando tuve la fortuna de encontrarla, con ocasión de una visita con el Marqués de Lozoya, en el Monasterio de las Descalzas, al emprender la revisión de los fondos del Patrimonio Real, que le fue encargada. Las proporciones del lienzo eran mayores que las imaginadas a través de la vieja fotografía [lienzo, 272 x 204 cm].

Una observación detenida permitió constatar la opinión propuesta años atrás, confirmar su gran calidad, y fijar la fecha de su ejecución con posibilidades de acierto. Su estado de conservación obliga a emprender un tratamiento que ponga a la vista la belleza de sus colores y ejecución. Por la reproducción aventuré los años primeros de la producción del artista, que ahora podemos precisar gracias a los avanzados estudios sobre este importante pintor de la escuela de Bruselas, comparable a los más conocidos -como Rubens, Van Dyck y Jordaens- y dotado de personalidad, a pesar de las influencias de los dos primeros con mayor fortuna en la crítica.

El *Bautismo de Cristo* de las Descalzas Reales permaneció inédito, con opiniones dispares que lo situaban en las filas de los maestros italianos, opinión razo-

nable a juzgar por la composición y estética en busca del equilibrio de las masas y bellos modelos<sup>2</sup>.

Jesús ocupa el eje de composición, con los ojos bajos y las manos juntas, mientras San Juan Bautista vierte el agua sobre su cabeza [Mateo, III, 13-17] en una concha, como era frecuente en Italia, a diferencia del gusto flamenco del siglo anterior, donde el Bautista derrama el agua entre los dedos de la palma de la mano<sup>3</sup>. La composición une

la Purificación con la Teofanía o Descenso del Espíritu Santo. Al fondo están los neófitos esperando su turno, y San Pedro y San Juan Evangelista en un plano medio a orillas del Jordán [Mateo, III, 3-6]. Acompañan la ceremonia dos ángeles mancebos de naturaleza humana. Destaco esta convivencia del cielo y la tierra, que es notoria en los pintores españoles, asidos a la realidad consubstancial del mundo. Ningún atributo los distingue de los humanos, salvo las discretas puntas de las alas y la belleza de sus rostros.



Gaspar de Crayer, *Bautismo de Cristo*, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.

# Notas y Documentos



Gaspar de Crayer, Tríptico de la Degollación de San Juan Bautista, puertas laterales, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, Fotografía: Speltdoorn.

Tampoco hay ostentosos nimbos, excepto los discretos halos de luz en las cabezas de Cristo y San Juan Bautista. El rompimiento de gloria del Espíritu Santo se dibuja sin las estridencias habituales en los maestros barrocos. Las nubes blancas y la luz dorada se diluyen en resplandores con los serafines y angelitos que surgen, espectrales, en la atmósfera. Los tonos dorados armonizan con el azul matizado del horizonte.

El paisaje ocupa un espacio de generosa amplitud. Esto es frecuente en la producción de Gaspar de Crayer. Es un alarde de exquisitez y capacidad en el dominio

de un género ajeno a su dedicación, fijando este espacio relajado y armónico en diseño y color, con transparencia atmosférica y sin pormenores que enturbien la perspectiva del río y las aguas limpias que reflejan los árboles y el azul del cielo.

Los protagonistas se distancian en tres planos, respetando la verticalidad del diseño. El fondo oscuro del bosque contrasta con los cuerpos iluminados desde la izquierda, contribuyendo a su plasticidad, y conviviendo con sugerencias caravaggescas, con luces precisas en cuerpos afines a la estética boloñesa.

Gaspar de Crayer es un pintor flamenco del siglo XVII que, sin estar en Italia, asume su estética. Es oportuno recordar que copió pinturas de Guido Reni y de otros italianos del momento, sin renunciar a su sensibilidad. Gaspar de Crayer es un pintor fino y culto, que aceptó el idealismo meridional.

Aunque por lo general los modelos son más complejos en los primeros años de su producción, donde fechó el lienzo del *Bautismo de Cristo*, encontramos los mismos en pinturas de estos momentos, lo que nos sirve, junto con la técnica, para fijar las fechas aproximadas de su ejecución. El rostro estilizado de Jesús, el corte de cara y cabellos lacios, son similares -aunque vuelto el rostro y suplicante al cielo- en la figura de Jesús en la puerta lateral del *Tríptico de la Degollación de San Juan Bautista* del Museo Real de Bellas Artes de Bélgica de 1517. El perfil de San Juan Bautista es el mismo, afilado, nariz correcta y amplios cabellos recogidos en la nuca, repetido en la cabeza decapitada que recoge Salomé en la tabla central del mismo tríptico. No es modelo frecuente en su producción. Aunque la actitud es distinta, las piernas y plegados de San Juan son similares en la grisalla con el mismo santo en el citado tríptico. Los ángeles son más típicos en su obra. Tomamos los más próximos en el tiempo, por su dibujo lineal, factura lisa y brillante color, típico en sus obras primeras. Son motivos que nos inclinan por las fechas propuestas líneas atrás. Reconocemos el ángel que vuelve los ojos al Espíritu Santo en el rostro de la Virgen de la *Anunciación* de la Iglesia de Notre-Dame de Courtrai, y la *Asunción* y *Coronación de la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Dijon y la *Anunciación* del Kunsthistorisches Museum de Viena, aunque con menos pasión en la mirada. Sin embargo, el óvalo del rostro es alargado, y la estilización más afín al lienzo que estudiamos. El modelo de Jesús, de perfil y nariz corta, con reflejos del halo, se reconoce en la *Aparición a la Virgen* de la Iglesia de Notre-Dame de la Chapelle de Bruselas; y frontalmente, en la puerta izquierda del *Tríptico del*

# Notas y Documentos

Calvario de San Juan de Malinas, con *San Norberto* y *el Bienaventurado Hugo*. El ángel mancebo que mira a Jesús está repetido, como Magdalena, en la *Piedad* del Museo de Bellas Artes de Dijon. Crayer repite estos rostros en composiciones posteriores, pero con la técnica más vaporosa, propia de momentos más avanzados.

Encontramos la misma complacencia en el paisaje en *Tobías y el ángel* del Museo de Gante, *San Roque* de la Iglesia de San Pedro de Itterbeek, la *Multipliación de los panes* de San Martin de Asse, y algunos retratos con fondo de paisaje, como el del *Cardenal Infante* del Museo del Prado. Estos fondos recuerdan los alrededores de Bruselas, próximos a la visión tranquila de d'Arthois.

Siguiendo las etapas de la evolución de Gaspar de Crayer propuestas por H. Vlieghe, parece razonable situar la pintura que nos ocupa hacia 1618-1619, antes de acusar la influencia decisiva de Rubens y Van Dyck. Las formas no asumen aún la ósmosis con el espacio, dominando el dibujo, el relieve y el color local. La composición es equilibrada, más acorde con la tradición romanista. Pero Gaspar de Crayer ha renunciado a los trípticos para adoptar una modalidad más moderna: la de un sólo cuadro para altar.

Hacia 1617-1619 se cataloga el *Tríptico de la Adoración de los Reyes* de Rubens en San Juan de Malinas, con el *Bautismo de Jesús* en la puerta derecha. Es interesante cotejar esta pintura con la de Gaspar de Crayer. Las diagonales y el vigor de su factura, la saturación cromática y los acusados escorzos están en disonancia con la vertical prestancia del lienzo de Gaspar de Crayer. Rubens ocupa el espacio con la opulencia antropomórfica dominante de su estilo, mientras que Crayer retiene la factura lisa y vertical ideal de la imagen.

Encontramos en Gaspar de Crayer notas de arcaísmo en el gusto por las historias de escala reducida en los fondos, como en la *Degollación* citada



Gaspar de Crayer. Tríptico de la Degollación de San Juan Bautista, *tabla central*, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruselas, Fotografía: Speltdoom.

del Museo Real de Bellas Artes de Bélgica; la *Visitación* de Courtrai, *Martirio de San Macairo* de Gante y *Aparición de Cristo a San Julián* del Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

Ya hemos comentado la influencia italiana que se reconoce en las maneras de Gaspar de Crayer. Traemos a colación algunos hechos testimoniales que añadir a lo comentado. Melchior Wijntgis poseía en 1618 dos pinturas de Gaspar de Crayer; una *Judith* y *Holofernes*, copia de un original de Guido Reni <sup>4</sup> y Herman de Neyt de

Amberes, en 1642, y una *Huida de Egipto* según prototipos italianos <sup>5</sup>.

No debe extrañar la fecha temprana de esta pintura en España, pues constan documentados encargos de retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón en Bruselas en 1622 y en Gante en 1625 <sup>6</sup>. La presencia de su obra en España se acrecienta en los años siguientes, lo que prueba su buena acogida. Se han tratado con detenimiento las pinturas localizadas y su presencia en el coleccionismo español de élite en estos últimos lustros <sup>7</sup>. Esto explica que

# Notas y Documentos

Descamps, Ceán Bermúdez en España y tantos otros tratadistas imaginaran desde el siglo XVIII que Gaspar de Crayer estuvo en la Corte de Madrid<sup>8</sup>. Lo piensan por la cantidad de retratos de nobles españoles que constan en documentos y referencias literarias.

Además de retratar al Rey, los Archiduques, el Cardenal-Infante, Don Juan de Austria y el Marqués de Leganés, también pintó al Conde-Duque de Olivares, que nunca estuvo en los Países Bajos<sup>9</sup>. Igual que Rubens, Gaspar de Crayer conmemoró con sus pinceles la victoria de Nordlingen en Gante<sup>10</sup>. Esto en cuanto a su labor como pintor áulico de retratos, pero sus vínculos son igualmente importantes en la lucha que lidia España contra la Reforma protestante. En esta línea está la pintura del *Bautismo de Cristo* de las Descalzas Reales, que es la más antigua obra suya conocida en España, lo que prueba que su fama como pintor devoto vino paralela a la propagandista política hegemónica del Imperio<sup>11</sup>. De hecho sus pinturas religiosas se confundieron con las españolas, como sucedió con los retratos. La cantidad de obras que se importan de su taller no se explica sin los recursos económicos, afición de la Corte de los Austrias y fervor de los teólogos españoles<sup>12</sup>.

Es cierto que el sentimiento estético del misticismo español, tan al margen del patetismo heroico de un Rubens o el mismo Van Dyck, recuerda la manera de Crayer. Sin embargo, es posible admitir que algunas se deben al clima espiritual e incentivos psicológicos pulsados por España<sup>13</sup>.

Nada extraña la presencia de esta obra de gran calidad en las Descalzas Reales, al conocer lo que este pintor significó en la España del siglo XVII. Muchas son las noticias elogiosas que hemos podido recoger. Es significativo el hecho de que al morir Rubens, Gaspar de Crayer fuera propuesto por el Cardenal Infante para continuar su labor inconclusa en los Palacios del Rey de España. Es "un maestro de

gran opinión y particularmente de figuras grandes", escribe el Cardenal en 1640<sup>14</sup>.

Sin estos incentivos no estaría la pintura aquí. A la vista de este lienzo, es comprensible la admiración que Gaspar de Crayer suscitó en España, donde se le estimó como a Rubens, Van Dyck y Jordaens, pero a diferencia de estos, se olvida en el siglo XX. Poco antes de morir, Cornelis de Bie reconocía en sus obras la síntesis del esplendor de Rubens y la distinción de Van Dyck<sup>15</sup>. Con razón, Florent Leconte afirmó, que los más ricos y apartados conventos y abadías del mundo llamaron a las puertas de su taller.

## Notas

<sup>1</sup> M. Díaz-Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Ms., 1976, II, p. 422.

<sup>2</sup> Patrimonio Nacional, Inv. n.º 00612312.

<sup>3</sup> L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1958-1959, II, 2, p. 300.

<sup>4</sup> H. Hymans, *Melchior Wijntgis, De Dietsche Warande*, 1889, pp. 270, 276; H. Vlieghe, *Gaspar de Crayer. Sa vie et ses oeuvres*, Bruselas, 1972, I, p. 301.

<sup>5</sup> J. Denucé, *Bronnen voor de geschiedenis van de Vlamse kunst, II: De Antwerpse konstkamers*, Amberes, 1932, p. 103; H. Vlieghe, 1972, p. 312 [op. cit. n. 4].

<sup>6</sup> L. Maeterlinck, "Gaspar de Crayer, sa vie et ses oeuvres à Gand", *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, VIII, 1900, p. 84, notas 1 y 2; M. Díaz-Padrón, "Gaspar de Crayer, pintor de retratos de los Austrias", *Archivo Español de Arte*, 1965, N.º 151, p. 229; H. Vlieghe, 1972, pp. 302, 304 [op. cit. n. 4].

<sup>7</sup> M. Díaz-Padrón, "Nuevas pinturas de Gaspar de Crayer en España", *Arte Español*, XXV, 1963-1967, p. 154; idem, 1965, N.º 151, p. 229 [op. cit. n. 6]; idem, "Algunos retratos más de Gaspar de Crayer", *Archivo Español de Arte*, 1965, N.º 152, p. 291; H. Vlieghe, "Gaspar de Crayer als Bildnismaler -Seine Entwicklung bis etwa 1630", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXIII, 1697, pp. 81-108; idem, 1972, p. 43 [op. cit. n. 4]; idem, "Gaspar de Crayer: Addenda et Corrigenda", *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XX, 1979-1980, p. 199.

<sup>8</sup> J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, París, 1753, p. 352; J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres Profesores de Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, p. 370. Otros autores siguieron esta tesis hasta mediado el siglo XX, que yo rechacé, por considerarla imposible en la trayectoria de su carrera [M. Díaz-Padrón, 1965, p. 233 [op. cit. n. 6]], lo que ha retenido también el profesor Vlieghe en su monografía sobre el pintor: "Recientemente M. D. Padrón ha rechazado esta hipótesis con pruebas convincentes" (H. Vlieghe, 1972, p. 55 [op. cit. n. 4]).

<sup>9</sup> M. Díaz-Padrón, "Gaspar de Crayer y Velázquez, bajo la sombra de los Austrias", *Antiquaria*, Madrid, 1990, N.º 75, p. 14.

<sup>10</sup> H. Vlieghe & C. Van de Velde, *Stadsversieringen te Gent in 1635 voor de Blijde Intrede van de Kardinaal-Infant*, Gante, 1969.

<sup>11</sup> A propósito de la pintura religiosa en España, véase M. Díaz-Padrón, "Gaspar de Crayer en el Monasterio de San Francisco de Burgos", *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, pp. 17-28.

<sup>12</sup> P. Saintenoy, "L'Art de la Contre-Reforme sous Albert et Isabelle au Palais de Bruxelles", *Bulletin de la Société Royale de Géographie d'Anvers*, 1920, pp. 17 y ss. Hemos encontrado algunas obras más en España con idea de su futura publicación [dos retratos de los Archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, Tobías y el Ángel, y Rapto y Liberación de las Sabinas].

<sup>13</sup> M. Díaz-Padrón, 1968, p. 18 [op. cit. n. 11].

<sup>14</sup> M. Rooses & Ruelens, *Correspondance de Rubens*, 1909, VI, p. 304.

<sup>15</sup> C. De Bie, *Het gulden Cabinet van de Edele Vrij Schilderconst*, Amberes, 1661, p. 244.



Gaspar de Crayer, Anunciación, Iglesia de Notre-Dame de Courtrai, Bélgica.



# Crónica Cultural

## *Enlace matrimonial de Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias*

El Patrimonio Nacional, en virtud de las funciones que le asigna la Ley (16-6-1982), tiene como misión primordial el servicio al Rey y a los miembros de la Familia Real para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las Leyes les atribuyen. En cumplimiento de esta función, ha tenido el honor de colaborar y servir de sede para la celebración de la boda de Su Alteza Real el Príncipe de Asturias.

*Reales Sitios*, en nombre del Consejo de Administración y de cuantos trabajan en

el Patrimonio Nacional, felicita respetuosamente a Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, a quienes testimonia sus mejores deseos de felicidad personal.

La boda de Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, el 22 de mayo de 2004, ha sido una ocasión para que el personal del Patrimonio Nacional haya colaborado con dedicación y eficacia en la preparación y celebración de la ceremonia.

Sus Majestades los Reyes presidieron la cena celebrada en el Palacio Real de El Pardo la víspera de la boda.

La ceremonia religiosa tuvo lugar en la Catedral de Santa María la Real de la

Almudena, debidamente adornada para la ocasión, y contó con la presencia del Gobierno y representantes de las Instituciones del Estado, de los principales países europeos y de otros continentes.

A continuación los Príncipes, siguiendo una larga tradición de la Monarquía española, se dirigieron a la Basílica de Atocha donde depositaron el ramo.

El almuerzo tuvo lugar en el Palacio Real de Madrid y para ello se acondicionó el Patio del Príncipe, que fue decorado con una selección de extraordinarios tapices de la Colección del Patrimonio Nacional.



# Crónica Cultural



# Crónica Cultural



# Crónica Cultural



## Exposiciones

### *Liberalismo y Romanticismo en tiempo de Isabel II*

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, ha organizado la exposición *Liberalismo y Romanticismo en tiempo de Isabel II*, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. El Comisario es Carlos Dardé y la Vicecomisaria, Pilar de Miguel.

El objetivo de esta Exposición es conmemorar el primer centenario de la muerte de la Reina Isabel II, que falleció en París el 9 de abril de 1904. Ha tratado a su vez los aspectos de mayor relevancia de la historia política, económica y cultural de su reinado, que abarcó los 35 años comprendidos entre 1833 y 1868. En la Muestra se han podido contemplar alrededor de 300 piezas, entre cuadros, esculturas, grabados, fotografías, libros y objetos, prestadas por unas 50 instituciones extranjeras y nacionales. Muchas de ellas proceden del Patrimonio Nacional, y se han expuesto por primera vez.

La Exposición ha insistido especialmente en diferentes aspectos de las artes, la

literatura y la historiografía en la España del reinado de Isabel II. Asimismo se ha dejado constancia del renacimiento de identidades nacionales, como la catalana, la gallega y la vasca, por medio de sus manifestaciones artísticas y culturales. Por otra parte, se ha querido destacar cómo la llegada de visitantes extranjeros contribuyó a difundir una nueva idea de

la nación española. Durante los dos meses en que la Exposición ha permanecido abierta al público ha recibido un total de 30.000 visitantes.

## Premios

### José Manuel Caballero Bonald, *Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*

José Manuel Caballero Bonald recibió el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en su decimotercera edición. El objetivo de este galardón, convocado por el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, bajo el patrocinio de Su Majestad la Reina, y dotado con 42.070 euros, es premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.

José Manuel Caballero Bonald nació en Jerez de la Frontera en 1926. Hace tan



# Crónica Cultural



solo unos meses publicó *Somos el tiempo que nos queda*, un recorrido por su obra poética a modo de antología.

## Poesía en Palacio. *XVI Velada Poética en la Voz de sus Autores*

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró la *XVI Velada Poética en la Voz de sus Autores*, organizada por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Universidad de Salamanca, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. En esta ocasión intervinieron Elena Medel (Córdoba, 1985); Luisa Castro (Foz, Lugo, 1966); Julia Uceda (Sevilla, 1925); y Sophia de Mello Breyner Andresen (Porto, 1919). Presentó el acto Jacobo Sanz Hermida, Profesor de Literatura de la Universidad de Salamanca.

## Música

### *XX Ciclo de Música de Cámara*

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró un concierto de música de cámara, a cargo del Cuarteto Janacek de Praga, con los Stradivarius de la Colección Palatina, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. El programa incluyó el *Cuarteto en Mi bemol Mayor, Opus 33, nº 2*, de Joseph Haydn; el *Cuarteto en Do Mayor, K.V. 465*, de W.A. Mozart; y el *Cuarteto*

en *Fa Mayor, Opus 96*, de Antonin Dvořák.

### *XVI Ciclo Primavera Musical en Palacio*

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró el *XVI Ciclo de Primavera Musical en Palacio*, a cargo de la Unidad de Música de la Guardia Real (Antigua Banda de Alabarderos), en la Plaza de Oriente.

El primer concierto estuvo dedicado a Madrid y la zarzuela; el segundo, a música militar; y el tercero, a música de banda, con la intervención especial de la Unión Musical de Almoradi. El Ciclo

finalizó con un concierto de habaneras, en el que participó el Coro Maestro Casanova, en el Jardín del Príncipe del Real Sitio de Aranjuez.

## Música en los Reales Sitios

### *Capilla del Palacio Real de El Pardo*

La Orquesta Juventas, dirigida por Rubén Fernández, ofreció un concierto, dentro del *Ciclo Música en los Reales Sitios*, con obras de Grieg, Tchaikovsky y Beethoven. La siguiente actuación fue la de la violinista Elena Jáuregui y el pianista Juan Carlos Cornelles, que interpretaron obras de Beethoven, Toldrá, Debussy y Manuel de Falla. Por otro lado, el Cuarteto de Cuerda Psyché dedicó su programa a *La música de Cámara de Mozart*.

### *Palacio Real de La Granja Patio de La Herradura*

La Orquesta Sinfónica "Conservatorio Arturo Soria" de Madrid, dirigida por José María Álvarez Muñoz, y la Colorado Springs Youth Symphony, bajo la dirección de Gary Nicholson, intervinieron en



# Crónica Cultural



celebrado tres conciertos en distintos Reales Sitios.

## Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. Colegiata

El Cuarteto de Cuerda "Matiz" ofreció un interesante programa titulado *El juego de la música*, en la Colegiata del Palacio. Tras la presentación e historia del Cuarteto y unas nociones generales sobre el timbre, registro, matices y personalidad de cada instrumento, se interpretaron obras de Mozart, Dvořák y Shostakóvich.

este mismo Ciclo, con obras de Bach, Vivaldi, Haydn y Mahler, entre otros. La siguiente actuación fue la de la Unidad de Música de la Guardia Real, que, dirigida por el Coronel Músico Francisco Grau Vegara, interpretó diversas oberturas de concierto de Rossini, Grau, Jiménez y Alonso.

en colaboración con la Fundación Caja de Madrid, se celebraron varios conciertos: Orlando Consort intervino en el Real Monasterio de la Encarnación, con la interpretación del *Réquiem* de Johannes Ockeghem. Asimismo, Philomela actuó en el Patio de los Austrias del Palacio Real de El Pardo.

## Casa de las Flores

"Sir Charles +4" ofreció un interesante programa dedicado al Jazz, con obras de Santiago de la Muela, Cedar Walton, Charles Mingus, José María Carlés y Kirk McDonald, entre otros.

## Conciertos Didácticos en los Reales Sitios

Organizados por el Patrimonio Nacional en colaboración con el Conservatorio Superior de Música de Madrid, se han

## Palacio Real de El Pardo. Capilla

El Conjunto de Saxofones del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, dirigido por Manuel Miján, intervino en la Capilla del Palacio Real de El Pardo, con la interpretación, entre otras, de obras de Beethoven, Bizet, Francisco Otero y Modesto Mussorgsky.

## Palacio Real de Aranjuez. Capilla

El concierto tuvo como protagonista al Grupo de Clarinetes "Clarínova", con obras de Pachelbel, Mozart, Haydn e Isaac Albéniz, entre otros.

## Palacio Real de Aranjuez. Capilla

El Trío Mozart de Viena interpretó obras de Mozart, Beethoven y Schubert, dentro del *Ciclo Música en los Reales Sitios*. La siguiente actuación fue la del Quinteto de Viento Pablo Sorozábal, que interpretó a Carlo Gesualdo, Haendel, Joseph Haydn, Mozart y Tomás Aragüés. Este Ciclo concluye en el mes de julio con un concierto a cargo del Coro y Orquesta Valdeluz.

## IX Ciclo Los Siglos de Oro

Dentro del *IX Ciclo Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional



# Crónica Cultural



María Luz Álvarez y Raquel Andueza, actuaron en el teatro del Palacio. Finalmente, el grupo vocal italiano Odhecaton interpretó música polifónica renacentista italiana.

Este Ciclo de Música cuenta también con los Paseos Musicales por los Jardines de Aranjuez, organizados como una visita a los mismos interrumpida por breves conciertos. El recorrido se efectúa por la Plaza del Embarcadero, las fuentes de Narciso y Apolo, y los Jardines de la Isla y del Príncipe. Al final de cada paseo, se interpreta un último concierto en la Capilla del Palacio Real, en la Fuente de Apolo o en la Casa del Labrador.

## Festival de Música Antigua en Aranjuez

El Patrimonio Nacional, en colaboración con la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Aranjuez, ha organizado un Festival de Música Antigua, centrada este año en la música barroca italiana, que influyó en Europa durante el siglo XVIII.

Fabio Biondi y Europa Galante abrieron la programación con un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez. El Grupo Axivil Siglo XV dedicó su programa a la música en la Corte de Isabel la Católica. Ensemble 415 participó en el Ciclo con un concierto para cuatro violines: *Fiesta Europea*.

Por otra parte, los Músicos del Buen Retiro, acompañados por las sopranos

## Concursos

### Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil

El Jurado calificador del XIV Concurso Patrimonio Nacional de Pintura Infantil otorgó el primer premio a Lucía Galicia Ribas, del Colegio St. Chaumont; el segundo, a Ana García Escudero, del Colegio Patrocinio de San José; y el tercero, a Beatriz Lizaliturri, del Colegio St. Chaumont.

El Concurso está dirigido a los alumnos de sexto de Primaria, y primero y segundo de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y a él pueden concurrir todos los Colegios de Madrid capital y Reales Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial y San Ildefonso. Los temas propuestos para participar en el mismo son los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional abiertos al público, en los Reales Sitios de Madrid, El Pardo, Aranjuez, El Escorial y Segovia.

Begoña Mardones Gómez  
Julia López de la Torre



# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLI Nº 160 2º TRIMESTRE DE 2004

## The María de Molina Palace and the las Huelgas Monastery in Valladolid: an unpublished account of the collection of Hispano-Muslim plasterwork

By Antonio García Flores and Juan Carlos Ruiz Souza  
*Universidad Autónoma de Madrid*

This is a study of a major collection of decorative plasterwork executed during the closing years of the 13<sup>th</sup> century and the start of the 14<sup>th</sup>. It belonged to the Magdalena palaces in which their owner, Queen María de Molina, founded the Cistercian Monastery of las Huelgas in the first quarter of the 14<sup>th</sup> century, which continues to survive to this day.

Apart from recounting the events that relate to the founding of the Monastery, the description of the plasterwork, published here for the first time, gives us an insight into the process of assimilation of Hispano-Muslim art into the building projects promoted by the Castilian Monarchs, especially during a chronological period that is practically unknown. The survey highlights a fundamental link between buildings of great significance connected to the Monarchy, such as the Las Huelgas Monastery in Burgos and the Santa Clara Convent in Tordesillas.

## *Philippus, rex Hispaniae & Angliae:* Philip II's English library

By José Luis Gonzalo Sánchez-Molero  
*Universidad Complutense de Madrid*

In the sphere of Anglo-Spanish relations during the Modern Age, one of the most striking episodes was the English reign of Philip II as consort of Mary Tudor (1554-58). During those years, the same monarch who later fought a legendary battle against the England of Elizabeth I, attempted to adapt himself to the profile of an English sovereign. Bearing witness to this attempt is an exceptional sampling at El Escorial of the books he was given at that time, many of the bindings of which are engraved with the coats of arms of Spain and England.

Through them we become acquainted with the political and cultural yearnings that prompted Philip to undertake that "adventure", as well as the impact exerted not only on England, but also on Spain, the Low Countries and Milan.

## A portrait of Cardinal Granvela in the National Heritage Collection

By Almudena Pérez de Tudela  
*Patrimonio Nacional*

Antoine Perrenot, who in 1561 became Cardinal Granvela, played a decisive role as art adviser to the House of Austria. At the same time, he was one of the most famous collectors and patrons of the arts of the second half of the 16<sup>th</sup> century.

One of his greatest concerns in this field was his preoccupation with his own image and the painting of a series of portraits that progressively reflected the changes in his physical appearance until the time of his death in Madrid in 1586.

This article studies his portraits while he was a Cardinal, and at the same time introduces a new portrait, identified until now as that of Cardinal Espinosa, which for centuries has been at the Monastery of El Escorial. Moreover, new documentary information is given on portrait painters with special ties to the prelate, such as Alonso Sánchez Coello.

## The Summer Residence of La Isabela

By María Larumbe Martín  
*Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*

The so-called Sacedón Baths, on the banks of the Guadiela, have enjoyed great repute since ancient times, on account of the quality of their lukewarm waters which cured different ailments. Several treatises were written in the 17<sup>th</sup> century extolling the healing powers of these springs.

They were visited by figures as important as Queen Mary Anne of Austria, who decided to incorporate them into the Crown property, and who erected a magnificent structure there.

But the true promoter of these Baths was the Infante Don Antonio, who in 1801 built a new Bath House. In order to facilitate the stay of the sick, Fernando VII commissioned Antonio López Aguado to plan and build a new town, which later was called *La Isabela* in memory of Queen Isabel of Braganza.

This Royal Summer Residence was completed with the addition of some magnificent gardens.