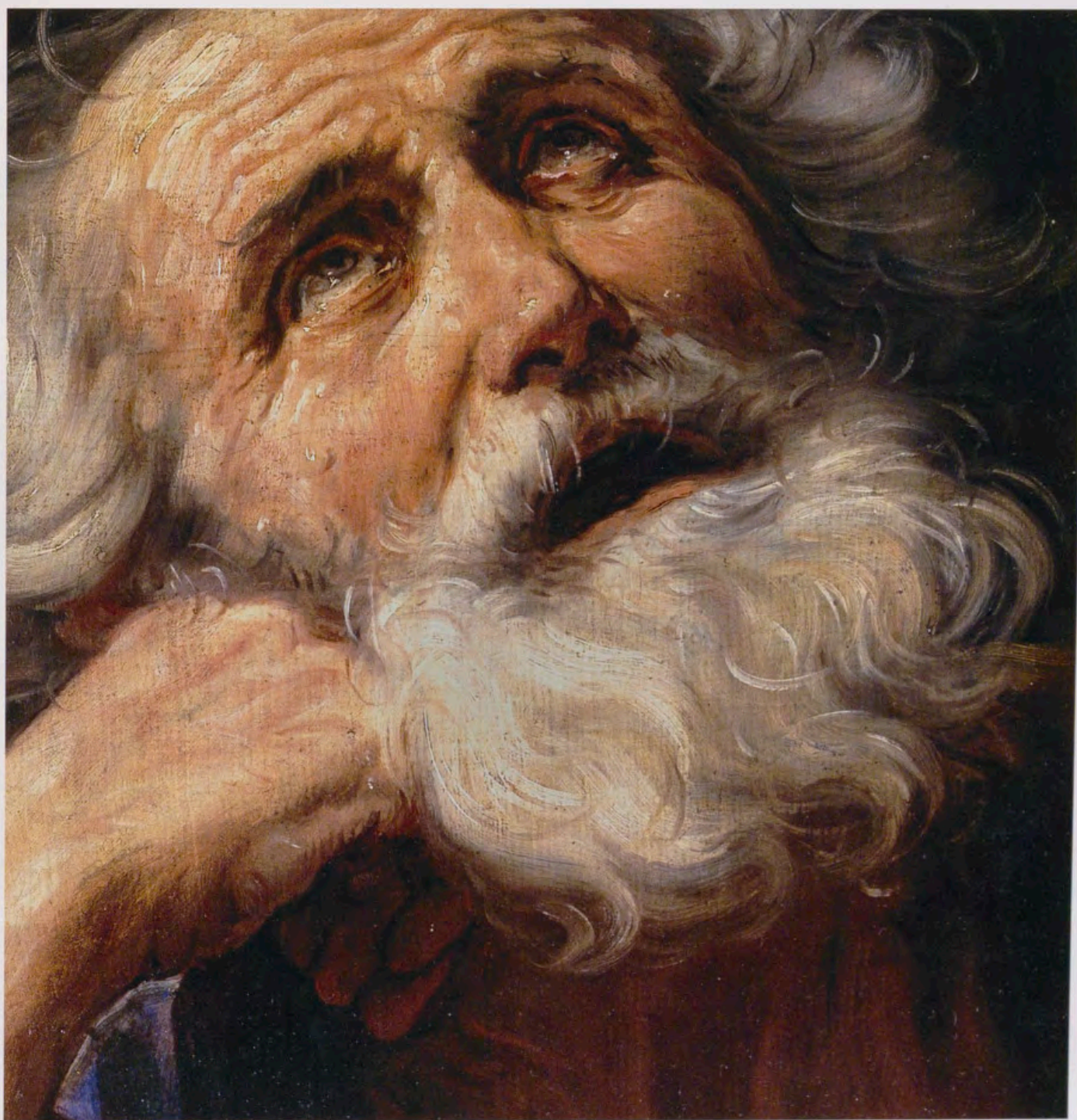


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI N° 180 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2009 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)

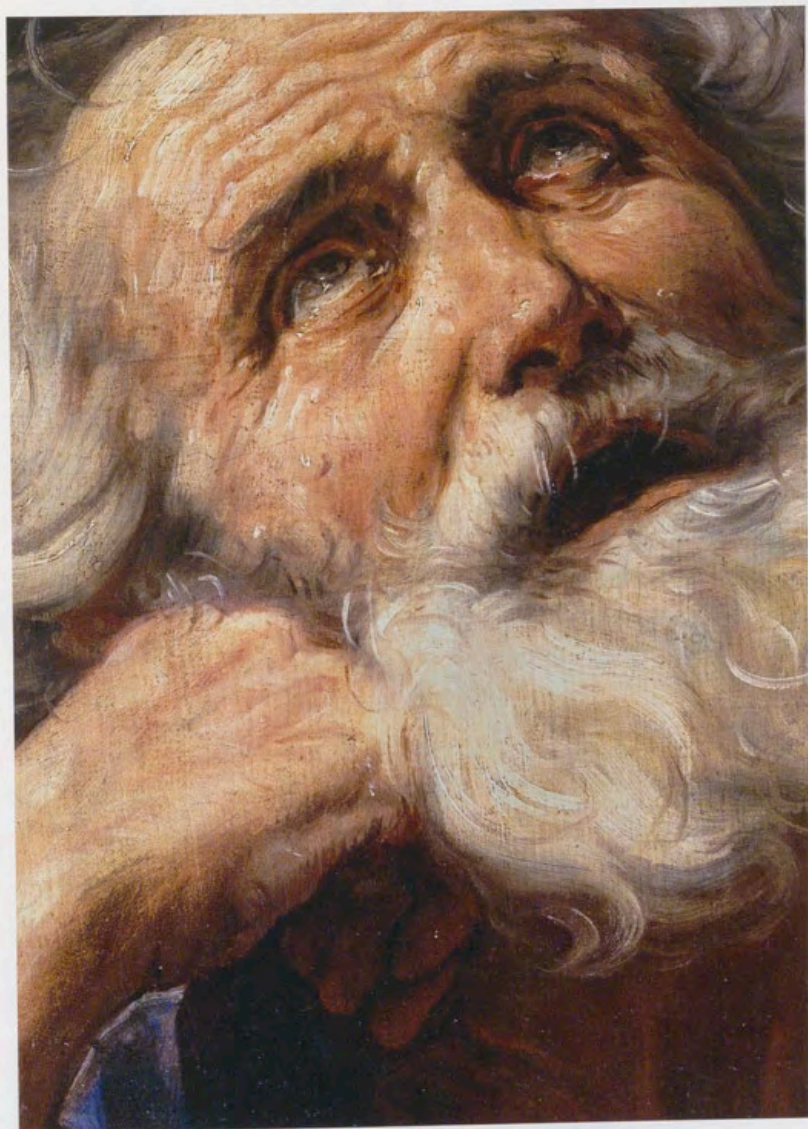




4 2 1 6 7

Reales Sitios

AÑO XLVI N° 180 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2009



Guido Reni, San Pedro, detalle,
Museo Nacional del Prado, Inv. n° 219, Madrid.

XVI/1



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Yago Pico de Coaña de Valicourt

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González



Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVI N° 180 SEGUNDO TRIMESTRE DE 2009

4

FERNANDO VILLASEÑOR
SEBASTIÁN

*Los libros de coro del Real
Monasterio de Santo Tomás de Ávila*

El Monasterio dominico de Santo Tomás se vio pronto beneficiado por los Reyes Católicos, que lo convirtieron en un lugar rebosante de riquezas. El Monasterio fue dotado por los Monarcas de magníficos Cantorales Miniados. Algunos avatares históricos supusieron la enajenación de los mismos. El paradero de sus restos centra este artículo.



28

CARMEN GARCÍA-FRÍAS
CHECA

*El Martirio de San Sebastián de
Antoon Van Dyck. Una obra de la
antigua Colección escurialense
recuperada por Patrimonio Nacional*

La compra de *El Martirio de San Sebastián*, de Antoon Van Dyck, ha sido de gran importancia para Patrimonio Nacional, no sólo por tratarse de la recuperación de un bien del Patrimonio Histórico Español, sino también por contar ahora con una obra original de este pintor flamenco.



42

JUAN MANUEL BARRIOS
ROZÚA

*Una polémica en torno a los criterios
para restaurar la Alhambra: Salvador
Amador frente a Narciso Pascual y
Colomer (1846-1849)*

Después de tres años de pausa en las restauraciones, en 1846 se reanudan los trabajos en la Alhambra. El arquitecto José Contreras es sustituido por Salvador Amador, un joven con poca experiencia que propone derribar el Patio de los Leones y rehacerlo. En el artículo se describe la actuación de Narciso Pascual y Colomer.



71

Exposiciones Temporales

77

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frías Checa
Juan Hernández Ferrero
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videras
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

COORDINACIÓN EDITORIAL
Julia López de la Torre
Ana Sanjuanbenito Bonal
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

REDACCIÓN Y CORRECCIÓN
Begoña Mardones Gómez
Consuelo Santos Fernández

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Brizzolis S.A.

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-09-005-2
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.

LOS LIBROS DE CORO DEL REAL MONASTERIO DE SANTO TOMÁS DE ÁVILA

Fernando Villaseñor Sebastián

Doctor en Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Salamanca

LA FUNDACIÓN Y EL BENEFICIO REAL (1482-1493)

El Monasterio dominico de Santo Tomás¹, primitiva fundación sencilla para esta Orden en Ávila, se vio pronto beneficiado por los Reyes Católicos y el gran inquisidor Tomás de Torquemada, quienes lo convirtieron en un lugar rebosante de riquezas y nuevos horizontes. La presencia de artistas de la talla de Berruguete y Domenico Fancelli y de obras de extraordinaria calidad, como la sillería del coro o las miniaturas de sus Cantorales así lo atestiguan; incluso el General dominicano Vandello de Castronovo estableció allí «un Estudio General de Teología, y Artes», por letras dadas en Ávila el 27 de mayo de 1504².

La historia de su fundación ya aparece descrita con detalle por el Padre López en la *Tercera parte de la historia de la Orden de Santo Domingo*, publicada en Valladolid, en 1613³. Fundado en 1478, su construcción fue posible gracias a una donación que el 26 de octubre de 1479 hacía Hernán Núñez de Arnalte –Tesorero de Isabel y Fernando– quien, ante la imposibilidad de testar por la gravedad de su enfermedad, otorgó poder a favor de su esposa, María de Ávila y el Prior de Santa Cruz de Segovia, Fray Tomás de Torquemada, para que lo hiciesen en su nombre. Esta cantidad ascendía a la suma de 1.500.000 maravedís «para que se faga, e constituya e hedifique en la cibdad de Ávila un monesterio del Señor Santo Tomás de la Orden de Santo Domingo»⁴. El 19 de abril de 1480, en su nombre, mandaban edificar en Ávila un Monasterio de Santo Tomás, de la Orden de Santo Domingo de Observancia. Torquemada se encargó de su ejecución y recibió de la esposa del Tesorero las rentas y dineros asignados para ello. Tras obtenerse la bula pontificia de Sixto IV se puso la primera piedra el 11 de abril de 1482, el 4 de agosto de 1493 se instaló la Comunidad y en septiembre de 1494 quedaban por completo concluidas las obras.

El hecho de que la construcción fuera dirigida por Tomás de Torquemada –inquisidor en 1482, y después de 1483 Primer Inquisidor General de España, esto es, Presidente del «Consejo de la Suprema y General Inquisición»– y el establecimiento de la Sede de la Inquisición en el mismo a partir de 1490, favoreció el rápido desarrollo de las obras⁵, ya que tanto el inmueble como su decoración fueron concluidos en un tiempo relativamente corto (1482-1493). A esto habrían de

1. Sobre diferentes aspectos del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, véase M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, edición revisada y preparada por A. de la Morena y T. Pérez Higuera, Ávila, 1983, pp. 185-191. [Véase ●].

2. Hacia 1554, el Cardenal legado Pontificio Juan Poggio expidió nuevas letras por las que le erigió en universidad *ad instar* de Toledo y Sigüenza; esta erección y privilegios fueron confirmados por unas bulas de Gregorio XIII expedidas en 1576. [Véase ●].

3. *Tercera parte de la historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores por Joan López*, Obispo de Metrópoli, Valladolid, 1613, pp. 274-280.

4. L. V. Gomara, 1923, p. 1 [op. cit. n. 1 en ●]. El documento se encuentra en el Archivo del Convento de Gordillas, cajón 9, documento número 2 y lo publica T. Sobrino Chomón, *Un linaje abulense en el siglo XV: Doña María Dávila*, Ávila, 1998, p. 115.

5. Sobre la construcción, véanse J. Milanés, «El convento de Santo Tomás de Aquino», *Semanario Pintoresco Español*, 1852, pp. 148-150; E. Ruiz Ayúcar, *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, 1985, y los recientes estudios de B. Campderá. [Véase ●].



Fig. 1. Hoja con canto litúrgico procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 1901/75 bis/431, Madrid.



6. H. Scholz-Hänsel, 1992, pp. 68-69 [op. cit. n. 1].

7. Una de las más recientes e interesantes aportaciones del programa iconográfico de la escultura monumental del Monasterio en relación con la finalidad de la construcción en S. Caballero Escamilla, «Iconografía del prestigio: La escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto», *Res Pública*, núm. 18, 2007, pp. 395-412. Sobre el cuadro de la *Virgen de los Reyes Católicos...* [Véase 6].

8. N. Sentenach y Cabañas, «Miniaturas notables del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XV, 1907, p. 217.

9. H. Scholz-Hänsel, 1992, p. 69 [op. cit. n. 1].

10. Sobre esto, véase G. de Andrés, «La colección de códices del convento de Santo Tomás de Ávila en la Biblioteca Nacional. Su identificación», *Hispania Sacra*, núm. 41, enero-junio 1989, pp. 105-128.

añadirse otros factores: la identificación de los Monarcas con el proyecto —quienes construyeron en el mismo un palacio de verano y enterraron posteriormente a su hijo, el Príncipe Don Juan, muerto en 1497— y el origen de la financiación procedente de las posesiones confiscadas a los judíos⁶. La presencia de los Reyes es una constante en el edificio por la aparición de su escudo, emblemas —yugo y flechas— y el sugerente motivo de la granada, convirtiéndolo en un referente ideológico de primer orden⁷.

Desamortizado en 1836, se subastó en 1844. José de Bachiller pagó 1.186.617 reales, y solicitó al Obispo la reapertura del culto de la iglesia que había permanecido cerrada durante algunos años.

LA DESTRUCCIÓN DE LOS LIBROS DE CORO Y LOS RESTOS CONOCIDOS

El Monasterio fue dotado por los Monarcas con magníficos Cantorales Miniados. En este sentido, esclarecedora es la valoración realizada por Sentenach, en 1907, considerándolos como obra cumbre de la iluminación hispana en tiempos de los Reyes Católicos:

No son escasos los volúmenes y documentos con miniaturas de este tiempo, pero sin duda nunca desarrolló mayor lujo y suntuosidad decorativa este especial arte, cuando se trató de ilustrar el gran cantoral que con destino al Monasterio de Santo Tomás de Ávila dedicaron los Reyes, sus patronos y fundadores. El hallarse allí enterrado su hijo Juan, tan querido, hizo que recibiera este convento los efectos mayores de la munificencia de los Reyes, y al tratarse de este libro de coro, bien puede decirse que nunca se escribió ni iluminó otro más lujoso y artístico⁸.

A pesar de que Sentenach en su artículo se refiere a un solo Cantoral, es evidente, por la heterogeneidad de los restos conservados y por los ejemplos de otras catedrales, conventos y monasterios, que se trataría de un conjunto de volúmenes para la celebración de los oficios litúrgicos. Sin embargo, algunos avatares históricos, entre los que destaca la empresa desamortizadora de 1836⁹, supusieron la enajenación de los mismos. Con fecha anterior, entre 1735 y 1737, otra gran cantidad de códices de los siglos XIII al XV y gran cantidad de impresos ya habían ido a parar a la Biblioteca Nacional¹⁰.

Sobre las destrucciones en Santo Tomás y la pérdida de los Cantorales informaba Isidoro Rosell y Torres en 1875:

Por la supresión de las comunidades religiosas de varones, perteneció largos años este inmenso edificio al dominio de un particular. Preciso es reconocer que procuró su conservación con piadosos fines, pero su muerte le sumió de nuevo en un concurso de acreedores. No faltó mucho para que la destructora mano revolucionaria le demoliera, movida, casi siempre, del interés personal. Doña Isabel II tuvo el buen pensamiento de rescatarle con fondos de su patrimonio y así se salvó hasta ahora de su inminente ruina.

No ha sucedido así con muchos de los preciosísimos objetos de arte con que la liberal mano de Isabel I le dotara. Hemos visto hojas sueltas arrancadas de sus libros de coro, iluminadas con todo gusto y riqueza de las artes al finalizar el siglo XV,



Fig. 2. Escudo en el margen derecho, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n° 1901/75 bis/431, Madrid.

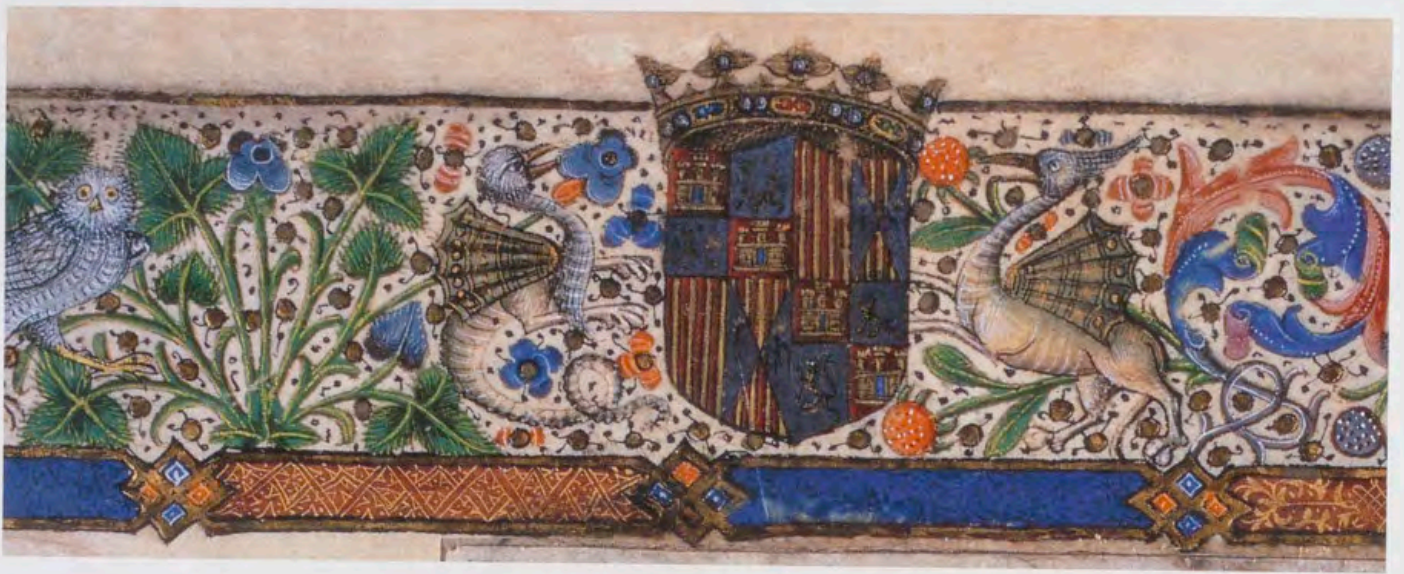


Fig. 3. Escudo en el margen superior, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 1901/75 bis/431, Madrid.

11. I. Rosell y Torres, 1874, p. 370 [op. cit. n. 1]. Según informa Rosell y Torres, gracias a la iniciativa regia y al Obispo de Ávila, Fernando Blanco, dominico de San Esteban de Salamanca, el templo volvió al culto divino destinando el antiguo claustro a Seminario Conciliar y Colegio. [Véase 10].

12. Sobre el coleccionismo en la España del siglo XIX, es destacable el breve estudio de J. M. Delgado Luque. [Véase 10].

13. Numeradas posteriormente en su parte superior derecha con el 93 y 94, existe en el Museo una tercera hoja que, aunque no tiene letra historiada, muestra la misma orla y está paginada con el número 92.

14. N. Sentenach, 1907, p. 217 [op. cit. n. 8].

15. Ya que figuran en el catálogo de la misma con el n.º 21.

16. Se conservan fotografías de ambas en la Photographic Collection of the Conway Library (Londres, Courtauld Institute).

17. F. Wormald & G. M. Phyllis, *A descriptive catalogue of the Additional illuminated Manuscripts in the Fitzwilliam Museum acquired between 1895 and 1979 (Excluding the Mc. Clean Collection)*, Cambridge, 1982, vol. I, pp. 269-270.

18. Burlington Fine Arts Club, 1908, n.º 122.

19. Cat. 155, n.º 513.

20. Lote 98.

muestra viva de vandálico despojo, página deshonrosa en un período de nuestra historia, en que, ni por respeto piadoso, ni por entusiasmo artístico, se contuvieron los desmanes de la ignorancia o de la mala fe¹¹.

Todo parece indicar que el residuo de estos manuscritos, a finales del siglo XIX, fue adquirido por el coleccionista Don Manuel Rico y Sinobas¹², quien recortó muchas de las miniaturas y dispersó las hojas [véanse imágenes A-C en 10]. En 1907, Sentenach señalaba la existencia de siete hojas iluminadas del Cantoral, de las cuales, sólo identificaba dos, con iniciales de la *Caridad* y la *Prudencia*, al ser las conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid¹³. Otra estaba en posesión de un tal Señor Trauman, dos se habían vendido en el extranjero y dos se encontraban en paradero desconocido¹⁴.

Dos iniciales orladas, similares a las reseñadas por Sentenach, con representaciones de la *Justicia* y la *Esperanza*, pertenecieron al Reverendo E. S. Dewick y fueron exhibidas en la Exposición de Manuscritos Iluminados del Burlington Fine Arts Club, en 1908¹⁵, por lo que es posible que fueran las que, según él, se habían vendido en el extranjero¹⁶. Compradas en 1918 por el Fitzwilliam Museum (Cambridge), actualmente continúan allí (Ms. 293, a-b)¹⁷.

Asimismo, una tercera letra «B», con la representación de la *Templanza*, estuvo presente, junto con sus dos compañeras, en el Burlington Fine Arts Club¹⁸. Perteneció a C. P. D. Maclagan y constituyó el lote 138 en la venta que se efectuó en Sotheby's el 19 de marzo de 1909. Posteriormente, pasó a Ludwig Rosenthal¹⁹. En 1928, estaba en poder de Arnold Mettler, en Saint Gall (Suiza). Finalmente, fue vendida por F. Muller, en Mensing (Amsterdam)²⁰ el 22 de noviembre de 1929, y hoy se encuentra en paradero desconocido.

La *Exposición de Códices Miniados Españoles*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte en 1924, y cuyo catálogo fue realizado por Domínguez Bordona, y publicado en 1929, mostró cuatro hojas de estos Cantorales: los dos



Fig. 4. Escudo en el margen inferior, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n° 1901/75 bis/431, Madrid.

folios completos del Arqueológico —procedentes de la Colección Rico y Sinobas— y otras dos composiciones, una letra orlada que representaba la *Asunción*, procedente de la Señora viuda de Cardedera, y otra similar pero con la *Anunciación*, cuya imagen reproducía el citado Catálogo, y procedente de la Señora de Amunategui²¹. Si estas dos eran las que Sentenach consideraba en paradero desconocido, y las dos del Fitzwilliam Museum las vendidas en el extranjero, salvo la que asignaba en posesión del tal Trauman —que bien podría ser la inicial con la representación de la *Templanza*— todas las referidas por él estarían identificadas.

Domínguez Bordona, en 1958, apuntaba que sólo se conservaban las que habían sido mostradas en dicha Exposición, indicando, escéptico, que Rico y Sinobas las atribuía a un Maestro Arias que trabajaba a mediados del siglo XV en la Catedral²². Queda claro, por tanto, que éste ignoraba las que, similares a las del Arqueológico, se conservaban en Cambridge. Señalaba asimismo sus analogías con las de Juan de Carrión, aunque mostraba que también tenían bastantes rasgos para diferenciarse de ellas.

Asimismo, en 1965, H. P. Kraus adquiría una nueva hoja con el frontispicio en color, que había pertenecido al Príncipe de Liechtenstein²³.

El 22 de junio de 1993, se subastaba en Sotheby's una magnífica letra iluminada con una representación de la *Presentación en el Templo*²⁴, que había permane-


21. Las fichas del catálogo correspondientes a estas hojas, en J. Domínguez Bordona, *Exposición de Códices miniados españoles*, Cat. Exp., Madrid, 1929, p. 205, eran las siguientes: [Véase ●].

22. J. Domínguez Bordona, *Miniatura*, vol. XVIII de la colección *ARS HISPANICAE, Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, 1958, p. 212.

23. *Catalogue* 112, 1965, n° 45.

24. *Western Manuscripts and Miniatures*, Sotheby's, London, Tuesday, 22 June 1993, lot 43, pp. 32-33. En la ficha del catálogo, se afirmaba, erróneamente, que debió formar parte de un antifonario iluminado en Toledo después de 1482 para Pedro González de Mendoza. Reproducción en la Photographic Collection of the Conway Library (Courtauld Institute) Londres.

25. W. Voelkle y R. Wieck, *Breslaur Collection of Manuscript Illuminations*, Nueva York, 1992, n.º 30 y C. de Hamel, *History of illuminated Manuscripts*, Nueva York, 1994, p. 198.

26. *Western Manuscripts and Miniatures*, Sotheby's, London, Tuesday, 10 December 1996, lot 23 y 24, pp. 26-30. Reproducciones en la Photographic Collection of the Conway Library (Courtauld Institute, Londres; L93/ 23, 24 y 25). [Véase ].

27. *Pirages*, Sale Catalogue, 51, 2004, n.º 72. P. J. Pirages, Fine Books and Manuscripts, Post Office Box 504, 2205 Nut Tree Lane Mc Minnville, Oregon 97128 USA.

28. Siendo probablemente Bruce Ferrini, en Akron, Ohio, USA.

29. www.eBay. Illuminated Manuscript Owned by Ferdinand & Isabella (item 300015406562 end time Aug-17-06 113352 PDT).htm.

30. F. G. Zeileis, 'Più ridon le carte', *Buchmalerei aus Mittelalter und Renaissance*, II, 2002, pp. 414-415.

31. Agradezco al Conservador de Manuscritos de dicha Institución, Roger Wieck, que me diera a conocer este fragmento, y me permitiera consultar el expediente interno de la adquisición.

32. Aunque consta entre las adquisiciones de la Morgan entre mayo del 2004 y mayo del 2005, el albarán de la entrega se hace efectivo con fecha de 28 de diciembre de 2004.

33. J. J. G. Alexander, Sherman Fairchild Professor of Fine Arts, Institute of Fine Arts, New York University.

34. Sam Fogg, Rare Books and Manuscripts, 14 Old Bond Street, London W1X3Bd.

35. C. G. Boerner, *Manuskripte mit Miniaturen des XIII. bis XV. Jahrhunderts, dabei Die Weltchronik des Rudolf von Ems sowie ein prachtvolles römisches Missale: Einzelminiaturen des XII. bis XVI. Jahrhunderts von ausgesuchter Qualität: Originalhandzeichnungen des XVI. bis XVII. Jahrhunderts, dabei eine wertvolle Sammlung von deutschen und niederländischen Zeichnungen des XV. Jahrhunderts* (Auktions-Katalog CX), Leipzig, 28 November 1912, lot. 56. Tomado de W. Voelkle, «Le Livre de chasse: Making and provenance of the manuscript», en W. Voelkle and F. Avril, *Le Livre de Chasse, Das Buch der Jagd, Kommentar*, Bd. 2, Nueva York, 2006, vol. II, p. 16, nota 15.

cido en Nueva York desde 1965 —cuando se vendió en Parke-Bernet y pasó a la colección Breslaur²⁵—, que formó parte también de los mismos Libros de Coro.

Otra venta realizada en Sotheby's el 6 de diciembre de 1996 incluía entre sus lotes cuatro hojas que, comparándolas con las conocidas hasta ese momento²⁶, debieron formar parte del conjunto de Cantorales iluminados para el Monasterio de Santo Tomás de Ávila. De estas cuatro, una de ellas presentaba una magnífica «S» iluminada con el *Nacimiento de la Virgen*; y otra mostraba un recortado recortado cuyas medidas coincidían con las de la letra historiada vendida en junio de 1993.

En 2004, otras dos hojas aparecían en la subasta de la casa norteamericana *Pirages*²⁷, cuyo comprador las ha fragmentado para vender los trozos de las orlas a módicos precios a través de Internet²⁸. Una parte de estas orlas, correspondiente a un escudo de los Reyes Católicos sostenido por dos seres monstruosos de un margen inferior, fue puesta en venta —a través de la web www.eBay.com— el 17 de agosto de 2006 al precio de 561\$²⁹.

Sotheby's volvía a subastar en julio de 2005 uno de los dos lotes que ya previamente había intentado vender en 1996. En la ficha del Catálogo se informaba, al parecer, de la existencia de una lámina en Austria de la que se tiene conocimiento sólo por una referencia bibliográfica³⁰.

Finalmente, entre las recientes adquisiciones de la Pierpont Morgan Library (Nueva York) destaca una inicial recortada con la representación de la *Estigmatización de San Francisco* y el fragmento de una orla que también formó parte del mismo conjunto de oficios (M. 1141)³¹. Donada en 2004³² a la Morgan Library por Jonathan J. G. Alexander³³, éste la había comprado anteriormente en la casa londinense Sam Fogg³⁴, el 27 de junio de 1990, por 8.000 libras. No obstante, una de las primeras referencias que se tienen sobre la misma es de su venta en Leipzig, el 28 de noviembre de 1912³⁵. Asimismo, junto a las dos hojas con letras historiadas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), existe una tercera que presenta la misma orla pero sólo contiene notaciones musicales y letras para el canto.

MINIATURAS LOCALIZADAS

Páginas completas

Tres hojas, una con canto litúrgico y dos con iniciales historiadas (Caridad y Prudencia) (Madrid, Museo Arqueológico, fols. 92, 93 y 94).

La primera de las páginas (fol. 92r añadido posteriormente) (figura 1), contiene cuatro pentagramas de cinco líneas rojas y cuatro espacios, donde se dispone la notación musical del canto litúrgico anotado en los lugares situados entre los mencionados pentagramas: «ti / su / nt / amici / tu // i / de / us / nimis // confortatus / est / pri // ncipatus / co / ru».

Toda la página, correspondiente a un folio verso, por la mayor anchura de la orla de pliegue, está enmarcada con los característicos márgenes de estos Cantorales.

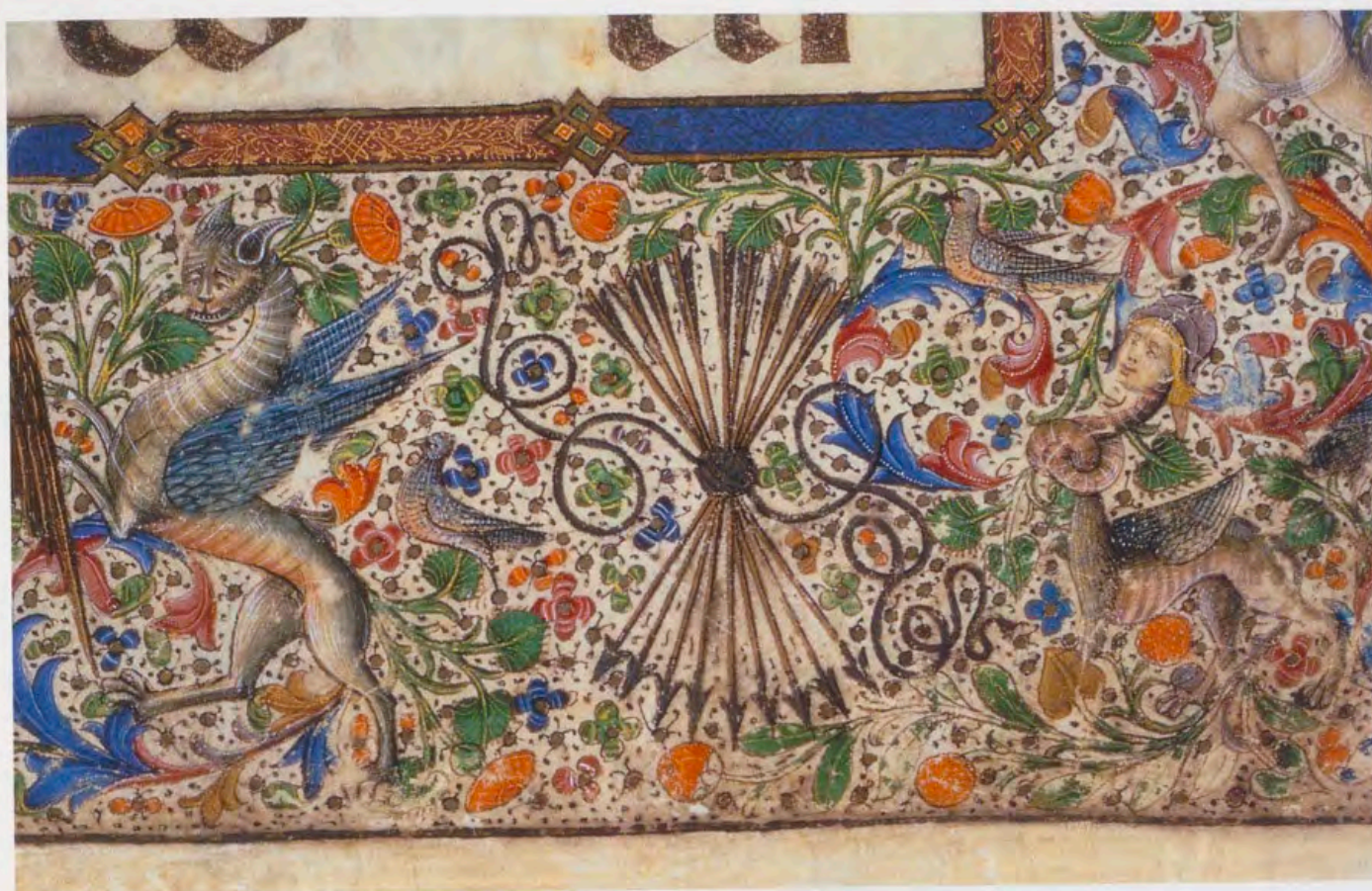


Fig. 5. Haz de flechas, *Hoja de Libro de Coro* procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 1901/75 bis/431, Madrid.

Entre la maraña vegetal se sitúa el escudo adoptado por Isabel y Fernando entre 1479 y 1492 —cuarteles 1 y 4, armas de León-Castilla y cuarteles 2 y 3, armas de Aragón-Sicilia—. Éste se ubica en la parte medial de cada uno de los cuatro márgenes, con el águila sobremontada y nimbada en tres de ellos (figura 2) —todos salvo el superior (figura 3)—. El del margen de pie se flanquea por dos criaturas monstruosas (figura 4) y el de cabeza también, aunque de diferente naturaleza. Toda la orla se acompaña del yugo y las flechas (figura 5) y de multiplicidad de seres: un joven desnudo corriendo, una curiosa representación del «tonto» (*The fool*), quien sostiene un búho en una mano y una careta en la otra (figura 6), híbridos, aves, luchas de *putti* y pájaros, un niño matando a un dragón (figura 7) o un *putto* portando una corneta (figura 8).

Las otras dos hojas conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid destacan por la inclusión en las mismas de dos letras que ocupan un tercio de la hoja. El resto está ilustrado por la ancha orla, con los emblemas y escudos reales entre el rico follaje que los festonea junto a *putti*, animales y monstruos; el espacio restante queda para varias notas y palabras correspondientes a los versículos del Cantoral al que pertenecen. Según parece, son las iniciales de los cantos correspondientes a fiestas litúrgicas, pero además encierran un sentido alegórico relacionado con las virtudes teologales y cardinales que cada una conmemoran, en estrecha relación con las que se conservan en Cambridge (Fitzwilliam Museum, Ms. 293, a-b).

La primera (fol. 93r) se compone de letras y notas dispuestas sobre un pentagrama de cinco líneas y cuatro espacios con un hermoso título de letras doradas



sobre fondo rosa y azul: «In tempore resurrectiones». Asimismo, dos grandes letras sobre una cartela dorada con escotaduras interiores: una «I(n domun...)» y una «A(lleluja)». La «I» precede al mencionado encabezamiento y la «A» le sigue. La inicial historiada es una hermosa «L»³⁶, en la que están de pie todas las figuras, y simboliza la virtud de la *Caridad* que, con los brazos abiertos, aparece en medio sobre un pedestal acompañada de siete damas, ricamente ataviadas, portando filacterias con versículos alusivos al ejercicio de esta virtud; el grupo se destaca sobre un paisaje de lejano horizonte. La «L» está ornamentada, como el marco del grupo, y todo encuadrado por una faja azul, en la que reza «caritas consumatio omnium mandatorum abbrevacio omnium preceptorum». Todas las figuras ciñen coronas y visten regios trajes con preciosos brocados; en sus fisonomías se observa una marcada semejanza.

La orla de la página, muy similar a la de sus compañeras (fols. 92r y 94r), se compone, entre la maraña vegetal, de cuatro escudos reales con las armas de León-Castilla y Aragón-Sicilia, con el águila nimbada de San Juan, sobremontada en tres ocasiones. Sosteniendo el emblema del margen de pie, dos tenantes monstruosos, flanqueados por el yugo y las flechas, que vuelven a repetirse en otras tantas ocasiones a lo largo de los cuatro márgenes. En estos, la variedad de seres y escenas representadas es muy diversa; y se reiteran en otras páginas o restos conservados: niños en diferentes posturas y actitudes —putto de rostro regordete toca la trompeta acompañado por un pájaro de largo cuello; otro completamente desnudo está apaciblemente sentado agarrando unos ramajes y es observado por aves—, luchas entre *putti* y pájaro —niño desnudo de espaldas pelea contra un pájaro que se dispone a morder su cabeza y otro agarra a un ánade por el cuello— y multiplicidad de animales reales —diversas especies de pájaros, un búho, un ciervo— o mitológicos, como un centauro.

La segunda (fol. 94r) (figura 9) contiene una inicial «N» con una alegoría de la *Prudencia*³⁷ (figura 10), que se dispone en el centro izquierda de la página. Sin embargo, se observa que la parte correspondiente de la letra está recortada, por lo que es posible que la que se ha colocado corresponda a otra hoja. El conjunto se encabeza por un cartel de letras doradas sobre dos cartelas rectangulares con escotaduras interiores, en las que puede leerse: «In festo Sancti iaco // bi apostoli introito». Al igual que ocurría con la letra «L» de la *Caridad* (fol. 93r), aparece la dama principal de pie, sobre un pedestal, vestida con un manto de plumas de pavo real, por los mil ojos que requiere, pero las otras que la acompañan están sentadas, y llevan en sus manos filacterias con versículos alusivos. Asimismo todas ciñen coronas, e igualmente recuerdan el mismo modelo. Estas agrupaciones ofrecen una marcada tendencia a la expresión de feminidad en todo, como si el autor, en juicio de Sentenach³⁸, quisiera ponerse en armonía con el espíritu de aquellas sabias mujeres de que tanto gustaba rodearse la Reina. Los epígrafes latinos completan el sentido de intelectualidad que preside a estas singulares miniaturas, proclamando el que encuadra la segunda de éstas que «prudencia est omnium virtutum gloria virum ponderatio et abbreviatio accionis». Su orla hace gala de los mismos principios compositivos y temáticos que sus compañeras, y se reiteran en ella los mismos motivos señalados dispuestos en lugares similares (figura 11) [véanse imágenes D-F en ●].

36. 230 x 220 mm.

37. 230 x 220 mm.

38. N. Sentenach, 1907, p. 218 [op. cit. n. 8].

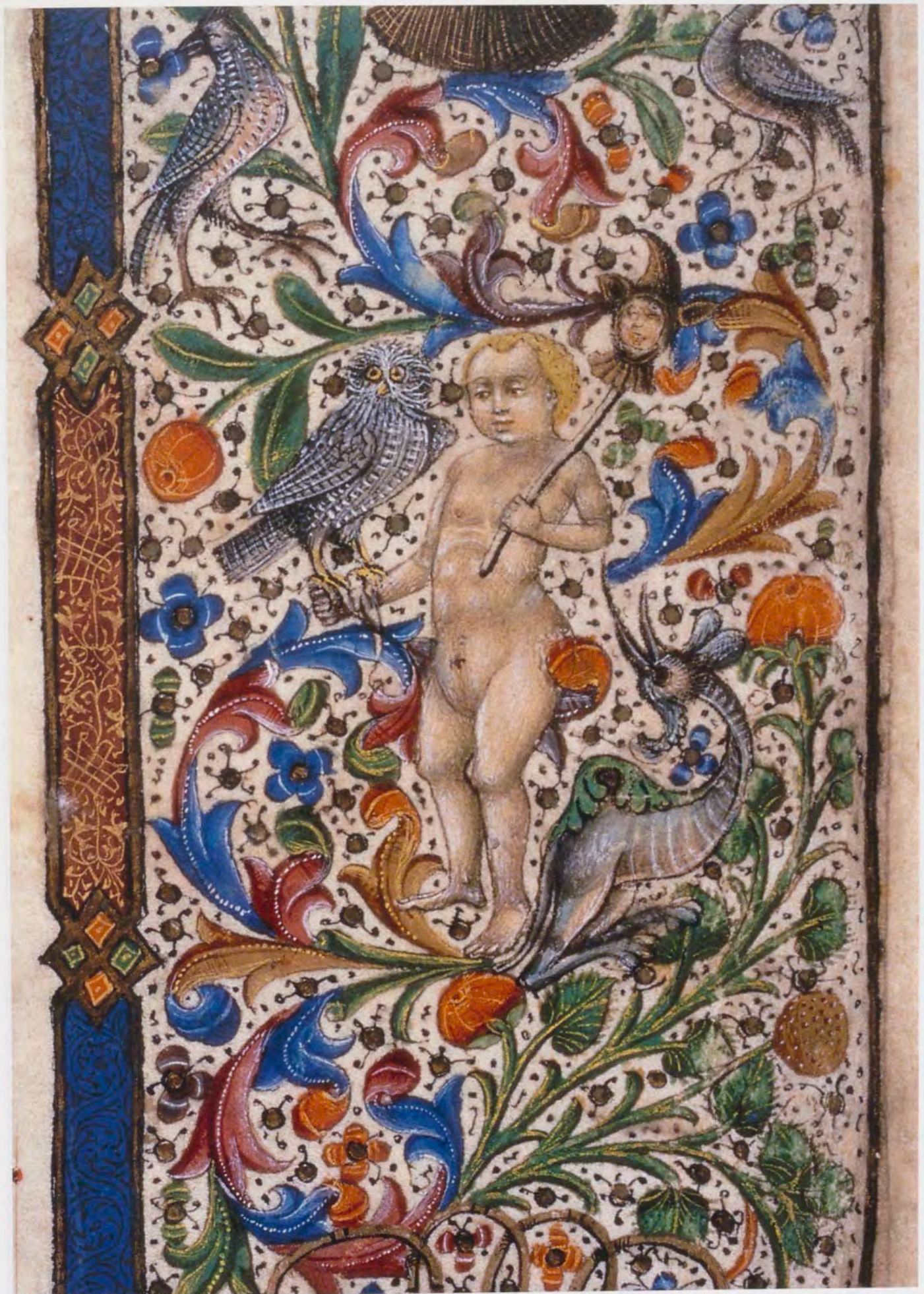


Fig. 6. The «Fool», Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n° 1901/75 bis/431, Madrid.



Cuatro hojas completas (Sotheby's, 10 de diciembre de 1996)³⁹

Las dos hojas del primer lote (23), ambas en pergamino, mantienen su vieja foliación, 61r y 62r, este último con una bella inicial con el *Nacimiento de la Virgen*. Originalmente estarían enfrentadas en el manuscrito, ya que contienen la apertura de la Misa para la fiesta de la Natividad de la Virgen, el 8 de septiembre.

El folio 61r lleva el verso de la comunión en latín: «Optimam partem elegit sibi Maria que non / auferetur ab eam in eternam» (*Lc.* 10, 42). Aparece escrito en tinta marrón oscura con una letra larga y redondeada, música en un pentagrama de cinco líneas, con una inicial «O» muy grande⁴⁰, en un elaborado diseño de hojas coloreadas y fresas sobre un fondo dorado. Dos vastos encabezamientos «com», en el recto e «In nativitate virginis marie Introitos» en el verso en letras de oro bruñido, rellenas de rojo y azul, con un amplio y delicado trazado blanco. El borde está completamente iluminado e historiado, e incluye cuatro representaciones de las armas reales de Aragón y Castilla, tres de ellas con un águila sobremontada con un halo, una flanqueada por leones rampantes, junto con los signos reales del haz de flechas y el yugo repetidos cuatro veces, y dieciséis pájaros diferentes, nueve criaturas grotescas y dragones, incluyendo un híbrido humanoide con una pandereta, escena con un zorro acercándose sigilosamente a un conejo, un *putto* desnudo disparando un ciervo con un arco y una flecha, otro *putto* persiguiendo un conejo con una porra, un perro persiguiendo un pájaro, dos *putti* trepando a través del follaje, un mono y un conejo disfrazados con ropas, un mono con un escudo, etc., todo con un doble marco iluminado entre flores coloreadas y frutas y follaje relleno con puntos coloreados y con oro bruñido.

El folio 62r del manuscrito, con el introito «salve sancta parens enixa puerpe[ra] regem qui celum terramque regit in secula seculorum», está escrito en tinta marrón con la misma letra grande y redondeada. Presenta música en un pentagrama de cinco líneas, con una vasta inicial historiada «S»⁴¹, mostrando a *Santa Ana en la cama* debajo de una colgadura verde. La escena la completa una partera sentada con un cuenco de comida para el bebé en el primer plano, una mujer enrolla la cortina a la derecha, y tres sacerdotes o ancianos adoran a Santa Ana a la izquierda. Todo se desarrolla en una habitación gótica con vistas de lejanos paisajes a través de la ventana y la puerta abierta. La inicial presenta, asimismo, en un multicolor, frondoso y desbordante diseño, cuatro *putti* tocando trompetas y dos animales grotescos en un elaborado panel compuesto por flores y oro bruñido. Inscrito alrededor de su marco en mayúsculas de plata, puede leerse: «CUM SUMMA EXULTATIO/ NE GAUDEAT TERA / NATAN VIRGIIS / ILUSTRAT ANA». Los anchos bordes incluyen cuatro representaciones de las armas reales de Aragón y Castilla, tres de ellas con el águila con un halo, una flanqueada por ángeles, junto con las divisas reales del haz de flechas y el yugo repetidas cuatro veces, treinta pájaros diferentes, ocho criaturas grotescas y dragones, seis *putti* trepando a través del follaje y tocando instrumentos musicales, tres monos, etc.; todo con un doble marco iluminado entre flores, frutas y follaje relleno con puntos dorados.

39. *Western Manuscripts and Miniatures*, Sotheby's, London, Tuesday, 10 December 1996, lot 23 y 24, pp. 26-30 [op. cit. n. 26].

40. 157 x 85 mm.

41. 325 x 285 mm.



Fig. 7. Niño matando a un dragón, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 1901/75 bis/431, Madrid.



Las otras dos hojas del lote 24, procedentes de una colección privada en Madrid⁴², corresponden al fol. 1r-2 de febrero, día de la Candelaria- y folio 46r-29 de junio, festividad de San Pedro y San Pablo⁴³. Los bordes de ambas están deteriorados y en las dos las iniciales están recortadas.

La lámina de apertura del manuscrito, folio 1r, tiene el recto blanco y el verso con el introito para el día de la Candelaria, el 2 de febrero, «[S]uscipimus deus...», escrito en tinta marrón oscura con una gran letra redondeada, música en pentagrama de cinco líneas, con un título de dos líneas «In purificatione sancte marie intrytus» en letras de oro bruñido y rellenas con rojo y azul con extensiva y delicada tracería blanca. El borde iluminado es ancho e historiado; incluye en cuatro lugares las armas reales de Aragón y Castilla, unas veces flanqueadas por *putti* y otras por ángeles, junto con las divisas reales de un haz de flechas y el yugo cuatro veces cada uno, dieciocho pájaros diferentes, cinco criaturas grotescas y dragones, doce *putti* (luchando entre ellos, cazando pájaros y dragones, montando un caballo, matando un pavo real con un palo, estrangulando un pato, etc.), un zorro llevando una capa y tocando la gaita, un mono vestido como un Arzobispo entronizado, reprendiendo a un gallo, etc., todo con un doble marco iluminado entre flores pintadas y follaje relleno con puntos dorados y coloreados de oro bruñido.

El folio 46r del manuscrito, con el introito para San Pedro y San Pablo, cuya festividad es el 29 junio, «[N]unc scio vere quia / misit dominus...», escrito en tinta marrón oscura con una letra grande redondeada, música en un pentagrama de cinco líneas, con un título de tres líneas «In festo apostolorum petri et pauli ad misma maiorem introytus» en letras doradas muy bruñidas rellenas con rojo y azul con una extensiva y delicada tracería blanca. El borde amplio, relleno e iluminado, es historiado e incluye cuatro veces las reales armas de Aragón y Castilla, tres de ellas sobremontadas por un águila con un halo, una flanqueada por leones rampantes, otra por ángeles, junto con los símbolos reales del haz de flechas y el yugo cuatro veces, y nueve pájaros diferentes, cinco criaturas grotescas, tres *putti* (dos sentados, uno tocando la trompeta), un mono llevando una capucha, etc., todos con un doble marco iluminado entre flores coloreadas y frutos y follajes, relleno con puntos de oro bruñido.

Las dos hojas tienen las iniciales principales recortadas con grandes agujeros rectangulares en las páginas. El 22 de junio de 1993, se subastaba en Sotheby's⁴⁴ una inicial «S» con la *Presentación en el Templo*, que había permanecido en Nueva York desde 1965, cuando se vendió en Parke-Bernet. El Catálogo de dicha subasta afirmaba que formaría parte de un Libro de Coro, iluminado para el Cardenal González de Mendoza. No obstante, las dimensiones del espacio de la primera hoja⁴⁵ coinciden con las del recorte; igualmente existe correspondencia iconográfica entre la imagen de la *Presentación en el Templo* y la fiesta de la Candelaria. De este modo, se puede reconstruir con una de las letras conocidas una página completa de los Cantorales. No obstante, la inicial «N», correspondiente a la fiesta de San Pedro y Pablo, continúa en paradero desconocido.

42. Según señala el catálogo de la venta.

43. 913 x 620 mm. Estas ligeras variaciones en las medidas respecto al ejemplo anterior llevan a pensar que formaban parte de otro libro de coro.

44. Lote 43.

45. 359 x 320 mm.

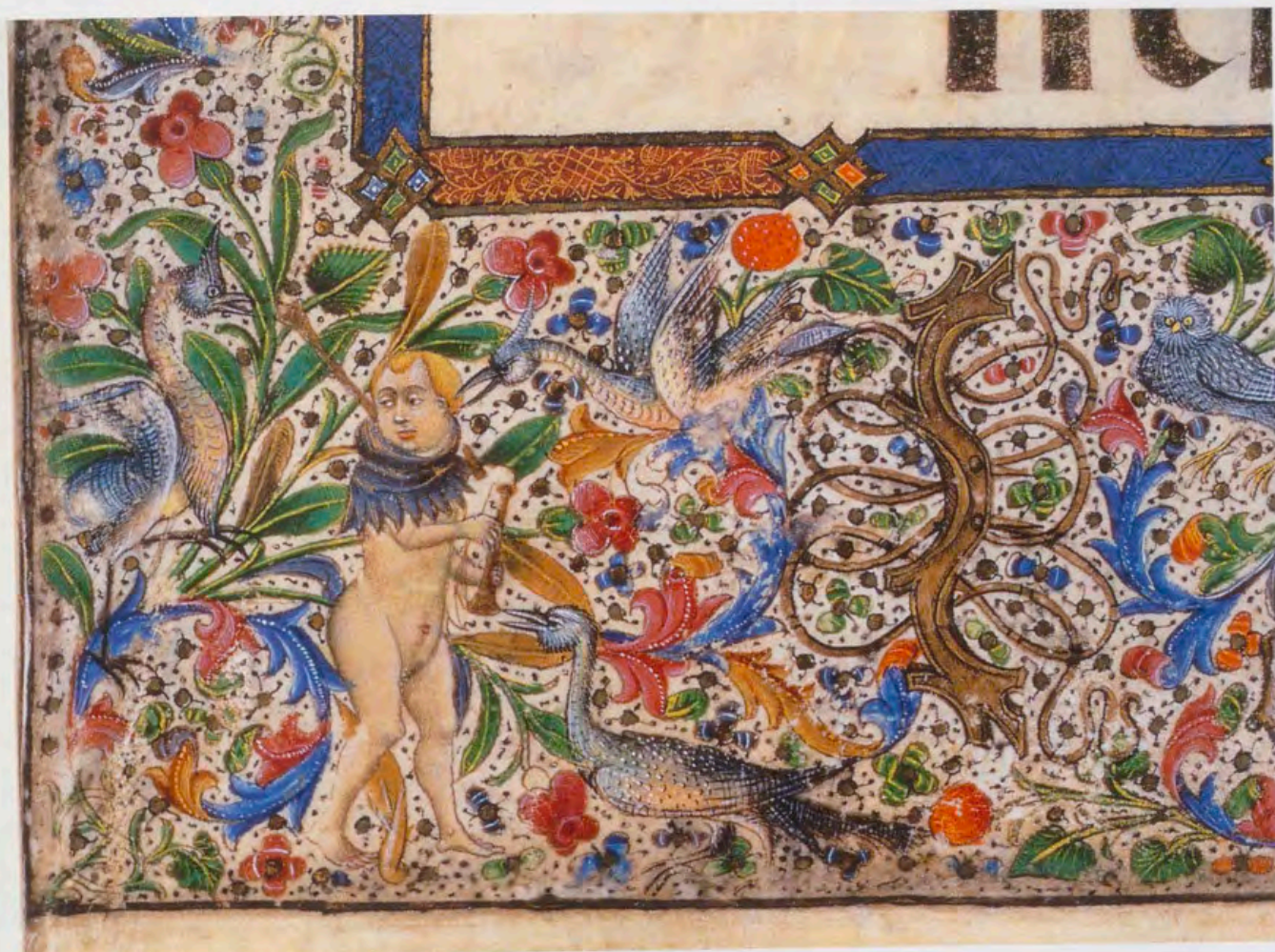


Fig. 8. Niño portando un instrumento musical, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 1901/75 bis/431, Madrid.

LETRAS Y RESTOS DE ORLAS

Dos iniciales representando la Justicia y la Esperanza (Fitwilliam Museum, Cambridge, Ms. 293, a-b).

Bajo la signatura Ms. 293 a-b se custodian en este Museo dos iniciales iluminadas sobre pergamino que representan la *Justicia* y la *Esperanza*, acompañadas asimismo de bordes que ostentan los símbolos heráldicos de Isabel y Fernando y procedentes del conjunto de Libros de Coro que se realizaron también para Santo Tomás de Ávila⁴⁶.

Ambas fueron exhibidas en la Exposición de Manuscritos iluminados del Burlington Fine Arts Club, en 1908⁴⁷, y entonces se encontraban en posesión del Reverendo E. S. Dewick. Posteriormente, éste las vendió a los amigos del Fitzwilliam Museum, donde aparecen reproducidas en su revista anual en 1918⁴⁸.

Pertenciente al mismo libro, existió una tercera inicial que ostentaba una representación de la *Templanza* acompañada del mismo borde. Ésta fue exhibida en la misma Exposición del Burlington Fine Arts Club⁴⁹, en posesión de C.P.D. Maclagan. Con posterioridad fue vendida, como lote 238, en Sotheby's el 19 de

46. La medida de la primera es de 440 x 400 mm; el interior de la letra es de 300 x 270 mm; y la de la segunda 360 x 380 mm, con una medida interior de 230 x 250 mm. Ambas iniciales, cada una con su propio borde, están pegadas sobre un soporte, lo que impide analizar el reverso de las mismas.

47. Ya que figuran en el catálogo de la misma con el n.º 21.

48. *Friends of the Fitzwilliam Museum, Annual Report*, 1918.

49. N.º 22.



50. N° 98.

51. Para la forma general de las miniaturas y la composición de las escenas, *Livre des Quatre Vertus*, datado en torno a 1450 (Bodleian Library, ms. Laud. Misc. 570).

52. J. Domínguez Bordona, 1929, n° CIV-CVII, pp. 153, 205-206, lám. 68 [op. cit. n. 21]; ídem, *Manuscritos con pinturas*, 2 vols., Madrid, 1933, vol. I, pp. 492, 500; ídem, *Catálogo de la Exposición de Códices miniados españoles*, Barcelona, 1962, p. 212, fig. 268.

53. Sobre personificación de las virtudes y su iconografía, véanse R. Tuve, «Notes on the virtues and vices», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, núm. 26, 1963, p. 264 y ss; ídem, *Allegorical Imagery*, Nueva York, 1966, cap. 2; C. R. Sherman, «Some visual definitions in the illustrations of Aristotle's Nicomachean Ethics and Politics in the French translations of Nicole Oresme», *Art Bulletin*, n°. 59, 1977, pp. 320-330.

marzo de 1909. En 1928, estaba en poder de Arnold Mettler, en Saint Gall (Suiza). F. Muller la vendió en Amsterdam, el 22 de noviembre de 1929⁵⁰.

Dentro de este mismo grupo se encuentran las hojas con las iniciales de la *Caridad* y la *Prudencia*⁵¹, procedentes de la Colección de Manuel Rico y Sinobas, y conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid⁵².

De las dos existentes en el Fitzwilliam Museum, la primera (a) es la letra «M», correspondiente al inicio del Salmo 131, «Memento Domine David», el primer Salmo de las Vísperas del Jueves. Aparece la *Justicia* distribuyendo riqueza. La *Justicia* se representa como una mujer coronada con pelo suelto, entronizada en el centro, y rodeada por otras siete mujeres coronadas, de rodillas, tres a la izquierda y cuatro a la derecha. La figura del frente a la derecha lleva una capa decorada con ojos de pavo real. Detrás del trono a la izquierda hay un cofre abierto lleno de monedas de oro. La *Justicia* tiene su regazo lleno de monedas de oro que reparte por el suelo. A la derecha del trono se alza una espada apuntando hacia abajo. Todas las damas que la atienden llevan en los dobleces de sus mantos monedas de oro. La *Justicia* sostiene una blanca filacteria con una inscripción que reza: «Reddo unicuique secundum opera sua», y las siete damas portan también filacterias inscritas con pasajes grabados de los salmos 135 y 136, correspondientes a las Vísperas del jueves, junto con otros textos parcialmente borrados y que es imposible identificar. Detrás del trono aparece un tejado abovedado sostenido por delgados pilares. La inicial es remarcada a través de grandes perlas, y las cabezas de dos *putti* emergen del follaje, uno en cada lado. En la esquina externa de la inicial aparecen dos *putti* y dos grotescos centauros. La totalidad de la letra está rodeada por una inscripción: «IVSTICIA EST SINGVLARVM RERVM E[T] PERSONARVM EQVISSIMA DISTRIBVCIO QVAM QVIS OBTINENS E FIADHEREI».

La letra aparece montada y rodeada por un borde construido a base de fragmentos que debieron proceder del mismo libro. El marco exterior está formado por un follaje de acanto con flores dispersas, puntos dorados, animales, pájaros y grotescos, y las armas de Fernando e Isabel junto con el yugo y los manojos de flechas, sus respectivas divisas.

La segunda letra (b) corresponde a la inicial «D», comienzo del Salmo 114, «Dilexi quoniam», primer Salmo de las vísperas del lunes. La *Esperanza*, como mujer coronada, se ubica sobre un pilar hexagonal con las manos dispuestas en actitud orante. Es atendida por otras siete damas coronadas, cuatro a la izquierda y tres a la derecha. Una lleva un manto de plumas de pavo real. La *Esperanza* sostiene una filacteria inscrita: «Sperate in eo omnis congregatio populi» (Salmo 59). Las otras sostienen filacterias con confusos versos procedentes de los Salmos 115, 119 y 120. Ellas se sitúan sobre un suelo pantanoso con charcas y grupos de juncos. Detrás de sus cabezas hay un paisaje distante y se observa una ciudad torreada de tradición típicamente flamenquizante. Parte de una inscripción como la que sostiene la inicial de la *Justicia* puede verse a la izquierda: «NIO NVIDEMVS SPE», haciendo probablemente alusión a la Primera Carta de San Pablo a los Corintios: «Videmus nunc per speculum» (I Cor., 13, 12)⁵³.



Fig. 9. Inicial «N» con una alegoría de la Prudencia, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n° 1901/75 bis/430, Madrid.



Letra «O» con la estigmatización de San Francisco y parte de orla izquierda (Nueva York, Morgan Library, M. 1141)⁵⁴ (figura 12).

Donada en 2004 a la Morgan Library por Jonathan J. G. Alexander —quien la había comprado anteriormente en la casa londinense Sam Fogg— formó parte de los Cantorales de Santo Tomás de Ávila, ya que mantiene su misma estilística, borde decorativo y restos de objetos o seres que aparecen representados en el margen⁵⁵. La letra, una «O», se configura a través de un borde azul dividido transversalmente en cuadrados con decoración de círculos, flores y cruces, dejando el espacio interior libre para la representación de la escena principal. Exteriormente, el borde azul se rodea por unas hojas de acanto rosas que se incurvan en los extremos mediales laterales, permitiendo ver en el envés de color verde. Asimismo, sobre las partes intermedias superiores e inferiores del acanto se superponen dos fresas rodeadas de cuatro hojas verdes en el extremo superior y tres en el inferior. Los cuatro huecos que quedan entre las incurvaciones de la letra y el cuadrado dorado de base se rellenan del mismo modo en el superior izquierdo y los dos inferiores: del acanto rosa que rodea el cuerpo de la letra asoma una cabeza de dragón escamado que abre su boca dentada, de la que salen ramas verdes y azules, que concluyen en rojos frutos. Esto se completa con fresas silvestres y acantos rosas y verdes. El extremo superior derecho es diferente al producirse el final del borde del acanto y asomar una acumulación de escamas a modo de piñas, que aparecen igualmente en los espacios mediales de la letra, donde los acantos rosas se incurvan y permiten ver su envés verde. Antes de analizar la escena principal, es importante destacar cómo cuelga del borde interior azul de la letra un Atlante típicamente italiano, a modo de lámpara, que contrasta con el interesante carácter flamenquizado de la escena, que representa la *Estigmatización de San Francisco*⁵⁶. Ésta, que tuvo lugar en 1224, cerca de una ermita concedida al santo en la soledad del monte Albornia, es uno de los episodios más populares de su leyenda. Si bien, ésta responde a una iconografía habitual del mismo, incluye una serie de particularidades iconográficas que es preciso destacar. En el centro de la composición aparece el santo tonsurado, vestido con hábito franciscano, cordón y nimbado, en actitud de genuflexión, que muestra las palmas de sus manos y ambos pies donde recibe los estigmas. Asimismo el hábito se halla abierto en el costado para mostrar la herida. San Francisco mira hacia arriba, y es un serafín sobre una cruz quien le produce las señales, según la versión narrada por su biógrafo, Tomás de Celano:

Vio que encima de él había un hombre con seis alas, como un serafín, con los brazos extendidos y los pies juntos, fijado a una cruz. Dos de sus alas se elevaban por encima de la cabeza, otras dos se desplegaban para volar, las dos últimas le velaban todo el cuerpo...⁵⁷

Además, éstas no se reducen a simples heridas, sino que las manos y pies del Santo tienen los clavos introducidos dentro. En el lado izquierdo se representa una colina donde un pastor, a lo lejos, cuida de su rebaño; y en el lado derecho, aparece dormido, y apoyado sobre un libro de cubiertas rojas y dos broches dorados, el hermano León, uno de los compañeros favoritos de San Francisco. A pesar de

54. 390 x 355 mm.

55. La letra se dispone sobre un cuadrángulo dorado de 337 x 295 mm. con un marco azul —éste incluye una inscripción imperceptible y prácticamente ilegible; es la parte más deteriorada de toda la hoja— rodeado por ambos lados de un borde dorado, que hace que el polígono en el que se inscribe la letra tenga unas medidas totales de 356 x 315 mm.

56. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 2000, vol. III, pp. 544-564 y, sobre esta escena, esp. pp. 556-557.

57. *Ibidem*, p. 556.



Fig. 10. Prudencia, *Letra historiada*, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n° 1901/75 bis/430, Madrid.



58. L. Réau, 2000, III, p. 556 [op. cit. n. 56]. Según señala el autor, si la presencia del serafín y los elementos de la leyenda se copiaron de la *Visión de Isaías* (Is. 6, 1-14), la *Estigmatización en el monte Albernía* está copiada de la *Agonía de Cristo en el monte de los Olivos*. El serafín corresponde al ángel con el cáliz que se aparece a Jesús en oración. Detalle característico es que durante el éxtasis doloroso de San Francisco, el hermano León se adormece —como aparece en la representación del Libro de Coro— igual que los tres apóstoles.

59. *Western Manuscripts and Miniatures*, Sotheby's, London, Tuesday, 22 June 1993, lot 43, pp. 32-33 [op. cit. n. 26].

60. 359 x 320 mm.

que en el relato de Celano, y en la *Vita* redactada años más tarde por San Buenaventura, se afirma que el milagro habría ocurrido sin testigos, en los medios franciscanos se imaginó luego que este personaje fue testigo del prodigio: con su presencia se garantizaba la realidad de los hechos⁵⁸.

Tanto el primer plano como el paisaje que se proyecta hacia el fondo muestra rocas dispersas, recurso típicamente utilizado en la miniatura castellana del tercer cuarto del siglo XV. Asimismo, se recurre a los bosques de árboles iguales y a una sugerencia de perspectiva mediante caminos de tierra con piedras en el suelo que se pierden en el horizonte, y sobre los que circulan personajes trazados a base de simples rasgos esquemáticos. No podían faltar, en una composición que, a pesar de mostrar enigmáticos italianismos, como el colgante aludido, presenta una deuda manifiesta con el mundo nórdico, las estructuras acastilladas. Igualmente, el miniaturista ha recurrido al uso del color para concentrar la vista del espectador en el momento de la estigmatización: el cielo lo compone degradando un intenso azul inicial en la parte superior para alcanzar el blanco que va a resaltar la imagen del serafín. Del mismo modo, en el suelo los tonos empleados son tierras suaves que se convierten en intensos verdes en los bosques representados a ambos lados del Santo. Este recurso parece reiterarse en todas las letras historiadas que se han conservado de los Cantorales.

Tanto superior como inferiormente, puede observarse el inicio del marco de la orla mediante la estructura romboidal, de raigambre mudejarizante. Asimismo, en la parte superior del folio quedan restos del rojo y azul característico que enmarca los títulos en aquellas hojas que las han conservado.

El fragmento de orla (el corte no es regular) tiene una longitud de 390 x 27 milímetros en su parte superior; 20 milímetros en su parte medial y 18 en su parte inferior. La decoración vegetal y ornamental responde a los parámetros de los representados en Santo Tomás de Ávila, y los seres y objetos que se muestran han sido mutilados. Aun así, puede distinguirse una criatura compuesta de dos patas, cola, alas de pájaro y tocado con gorro (similar a los seres monstruosos que aparecen en las hojas del Arqueológico)[véase imagen G en ●], medio yugo, la mitad de un animal de perfil que podría ser un oso, la mitad de dos animales de espaldas como si estuvieran acechándole, medio escudo de los Reyes Católicos donde se distingue la corona y parte de las armas de Aragón-Sicilia y de León-Castilla, medio niño desnudo cubriendo sólo sus partes con un paño transparente que sostiene una clava en su mano, de modo similar a como estos aparecen en los otros restos conservados [véase imagen H en ●].

Letra «S» historiada con la Presentación en el Templo (Sotheby's, 22 de junio de 1993)⁵⁹

Posee un marco y una ornamentación similar a la anterior. En el interior de la misma desarrolla la escena de la *Presentación en el Templo*⁶⁰. El episodio bíblico ocurre en una estancia gótica, cuyas bóvedas confluyen en una clave pinjante central,



Fig. 11. Niño y pájaro, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Museo Arqueológico Nacional, Inv. n.º 1901/75 bis/430, Madrid.



abierta al exterior a través de vanos, donde se vislumbran lejanos paisajes. En el centro de la composición, Simeón, ricamente ataviado como un Obispo, sostiene al niño sobre un altar ornamentado. La Virgen y San José aparecen arrodillados rezando en el primer plano. Los personajes se completan con la imagen de la profetisa Ana detrás del anciano sacerdote y de cinco personas —tres mujeres y dos hombres— asistiendo a la celebración. La letra es una gigantesca «S» (posiblemente inicio del responso «Sit nomen domine benedictum») configurada con roleos y acantos, donde se incluyen ocho *putti* tocando instrumentos musicales (cuernos, trompetas, una gaita, una pandereta y una guitarra). El fondo de la misma se completa mediante pequeñas flores y puntos dorados. Toda la composición se enmarca de un borde azul con una inscripción en mayúsculas de plata: «NVNC DIMITTIS SERVUM TVUM DOMINE SECVNDVM VERBVM IN PACE QVIA V[IDE]RUNT SALVTARE TVUM QVOD PARASTI ANTE FACIEM OMNIVM POPVLVM [LUM]EN AD [REV]ELATIONEM» (Lc. 2, 29-32). Los paisajes que se vislumbran a través de los tres vanos son muy similares a los que aparecen, también tras las ventanas, en la escena del donante arrodillado ante una visión de la Virgen con el niño en mandorla en el frontispicio de la *Traducción de obras de Séneca* realizadas por Alonso de Cartagena (Biblioteca Universitaria, Salamanca, Ms. 201, fol. 4v). También estos exteriores aparecen configurados del mismo modo en la miniatura de San Juan Bautista en el Libro de Horas del Infante Don Alfonso (Morgan Library, Nueva York, Ms. 854, fol. 20v). Las relaciones entre la letra de la *Presentación* y estos dos manuscritos se hace extensible también a la posición de la Virgen arrodillada en consonancia con el citado donante y con el supuesto Infante Don Alfonso, representado en su Libro de Horas (fol. 15v). Estas evidentes relaciones entre la posición y el gesto de los personajes, las arquitecturas, los paisajes y el empleo de la perspectiva de un modo tan característico en los tres ejemplos, plantea la posibilidad de que si no informan de un mismo artista, se trataría de unos contagios muy evidentes en un clima artístico muy próximo.

CONCLUSIONES

La campaña de ejecución de los Cantorales de Santo Tomás de Ávila, por encargo de los Reyes Católicos, debió producirse en la década que media entre 1482 y 1492. Aunque la Comunidad no se instala hasta el 4 de agosto de 1493, y las obras quedan concluidas por completo en septiembre de 1494, la mayor parte de los restos iluminados conservados comparten una abundante presencia del escudo de Isabel y Fernando, junto con el yugo y las flechas, sin la granada en el extremo inferior; fruto que, por otra parte, es una constante en la decoración escultórica del Monasterio.

Como se ha expuesto anteriormente, del primitivo conjunto de Libros de Coro se tiene noticia de nueve páginas completas (algunas mutiladas y deterioradas), siete enormes letras historiadas con restos de orlas y otros tantos fragmentos que se recortaron para poder ser vendidos fácilmente. Sin embargo, solo es posible

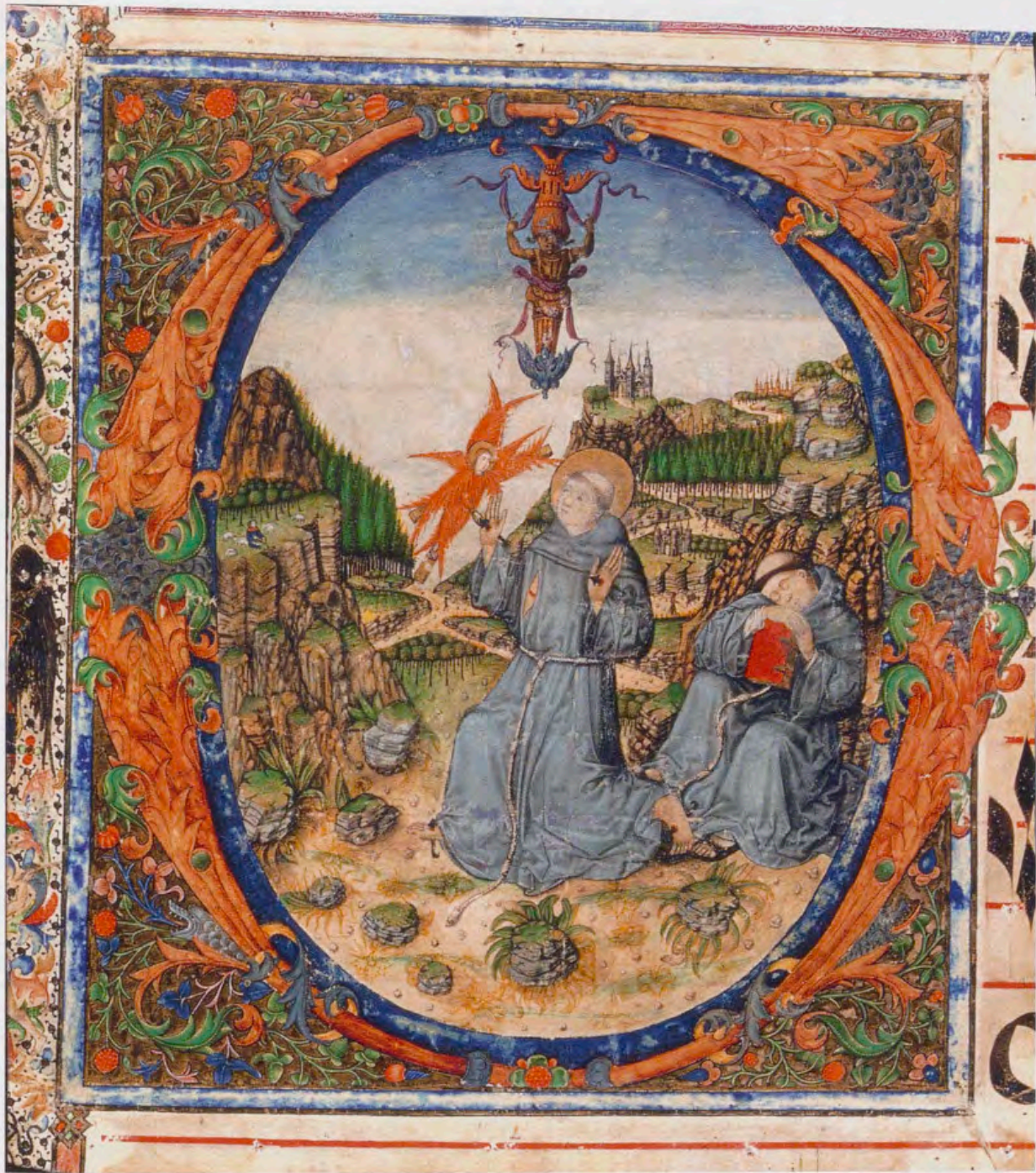


Fig. 12. Estigmatización de San Francisco, Hoja de Libro de Coro procedente del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, ca. 1482-1492, Pierpont Morgan Library, M. 1141, Nueva York.

el análisis de siete hojas (las tres conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid y las cuatro subastadas en 1996, de las que sólo se posee reproducción), y cinco letras (de las cuales las que contienen imágenes de la *Asunción*, *Anunciación* y la *Presentación en el Templo* solo a través de fotografías). Quedan todavía dos hojas completas y dos letras en paradero desconocido, así como otras tantas de las que no se posee ni referencia literaria ni tampoco ningún tipo de imagen. Estos restos constituyen, con toda probabilidad, una mínima parte de uno de los más excelsos conjuntos corales ejecutados en Castilla en este momento.

RESTOS DE LOS LIBROS DE CORO DEL CONVENTO DE SANTO
TOMÁS DE ÁVILA (ca. 1482-1492)

	REPRESENTACIÓN	ORIGEN	UBICACIÓN
HOJAS COMPLETAS	Hoja orlada (fol. 92r).	Colección Manuel Rico y Sinobas.	Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
	Letra L (Alegoría de la <i>Caridad</i>) con orla (fol. 93r).	Colección Manuel Rico y Sinobas.	Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
	Letra N (Alegoría de la <i>Prudencia</i>) con orla (fol. 94r).	Colección Manuel Rico y Sinobas.	Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
	Fol. 61r (Apertura de la Misa de la Natividad de la Virgen).	Colección privada (Madrid).	Desconocida (Reproducción).
	Fol. 62r (Letra S con la <i>Natividad de la Virgen</i>).	Colección privada (Madrid). Vendidas en Sotheby's, 10 de diciembre de 1996, lote 23.	Desconocida (Reproducción).
	Fol. 1 (2 de febrero, Día de la Candelaria).	Colección privada (Madrid). Vendida en Sotheby's, 10 de diciembre de 1996, lote 24.	Desconocida (Reproducción).
	Fol. 46 (29 de junio, festividad de San Pedro y San Pablo).	Colección Privada (Madrid). Vendida en Sotheby's, 10 de diciembre de 1996, lote 24.	Desconocida (Reproducción).
	HOJA COMPLETA	Príncipe de Liechtenstein. Adquirida por H.P. Kraus en 1965.	Desconocida.
	HOJA COMPLETA	Austria.	Desconocida.
LETRAS	Letra M (Alegoría de la <i>Justicia</i>).	Reverendo E. S. Dewick hasta 1918.	Cambridge, Fitzwilliam Museum (ms. 293, a).
	Letra D (Alegoría de la <i>Esperanza</i>).	Reverendo E. S. Dewick hasta 1918.	Cambridge, Fitzwilliam Museum (ms. 293, a).
	Letra B (Alegoría de la <i>Templanza</i>).	Maclagan, Sotheby's, 19 de marzo de 1909, lote 138, Ludwig Rosenthal, Mettler, Mensing, 22 de noviembre de 1929.	Desconocida.
	Letra con la <i>Asunción</i> .	Viuda de Carderera.	Desconocida (Reproducción).
	Letra con la <i>Amunciación</i> .	Viuda de Amunategui.	Desconocida (Reproducción).
	Letra con la <i>Presentación</i> .	Vendida en Sotheby's, 22 de junio de 1993, lote 43.	Desconocida (Reproducción).
	Letra O (<i>Estigmatización de San Francisco</i>).	Donación de Jonathan J. G. Alexander, comprada en Sam Fogg. Fue subastada en Leipzig en 1912.	Nueva York, P. Morgan Library (ms. M. 1141).
FRAGMENTOS	Fragmentos de orlas.	Hojas subastadas en <i>Pirages</i> (Oregón, USA).	Adquiridas por Bruce Ferrini, fragmentadas (Akron, Ohio, USA) y vendidas en www.eBay.com

**DIMENSIONES DE LAS LETRAS HISTORIADAS DE LOS LIBROS
DE CORO DEL MONASTERIO DE SANTO TOMÁS**

	REPRESENTACIÓN	DIMENSIONES	UBICACIÓN
LETRAS	Letra L (Alegoría de la <i>Caridad</i>).	230 x 220 mm.	Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
	Letra N (Alegoría de la <i>Prudencia</i>).	230 x 220 mm.	Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
	Letra M (Alegoría de la <i>Justicia</i>).	300 x 270 mm.	Cambridge, Fitzwilliam Museum (ms. 293, a).
	Letra D (Alegoría de la <i>Esperanza</i>).	230 x 250 mm.	Cambridge, Fitzwilliam Museum (ms. 293, a).
	Letra con la <i>Asunción</i> .	225 x 220 mm.	Desconocida
	Letra con la <i>Anunciación</i> .	225 x 220 mm.	Desconocida (Reproducción).
	Letra con la <i>Presentación</i> .	359 x 320 mm.	Desconocida (Reproducción).
	Letra S (<i>Natividad de la Virgen</i>).	325 x 285 mm.	Desconocida (Reproducción).
	Letra O (<i>Estigmatización de San Francisco</i>).	356 x 315 mm.	Nueva York, P. Morgan Library (ms. M. 1141).

EL MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN DE ANTOON VAN DYCK. UNA OBRA DE LA ANTIGUA COLECCIÓN ESCURIALENSE RECUPERADA POR PATRIMONIO NACIONAL

Carmen García-Frías Checa

Patrimonio Nacional

El *San Sebastián en el martirio de las saetas* de Antoon Van Dyck (Inv. n.º 10222204; 195,5 x 142 cm.), adquirido recientemente por Patrimonio Nacional a la prestigiosa Galería de arte londinense Weiss¹, es el original indiscutible del artista, que estuvo en el Capítulo Prioral del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, desde finales del reinado de Felipe IV hasta su desaparición tras la invasión napoleónica, tal como demostró en 2007 el Profesor Matías Díaz Padrón en su magnífico artículo sobre el tema².

La reseña del cuadro, aparecida en su primera mención documental, la del monje jerónimo Fray Francisco de los Santos en la segunda edición de su *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* de 1667³, es tan sumamente pormenorizada, y coincidente con esta versión, que se convierte en la referencia clave para su identificación exacta, frente a las distintas representaciones relacionadas con el tema del martirio de San Sebastián, que realizó Van Dyck durante los primeros años de su producción artística. De esta forma tan laudatoria y excepcional valoraba Santos la obra de Van Dyck:

... un quadro de dos varas y media de alto y mas de dos de ancho⁴, en que se ve San Sebastián en el Martirio de las saetas, quando le estavan atando para hazerle blanco de los tiros. Es original de mano de Vandic, en que se conoce bien la habilidad de su mano. Está el santo en pie, desnudo, y atadas las manos al tronco de un Arbol; y un Sayón le está atando los pies con cuerdas fuertes; otro le levanta el cabello y le descubre la frente y se la mira con gran cuidado, como los que por lo espacioso, o por las rugas, o por otras señales quieren conocer las inclinaciones. Son estos dos sayones famosas figuras, y sus escorçados difíciles en la Pintura; muestran los rostros fieros, las carnes tostadas y robustas, con que sobresalen más las blancas y delicadas del Santo; y todo su Cuerpo se ve con gran hermosura, haziendole pompa en lo alto las ramas del árbol. En segundo termino se ve un muchacho cargado con las Saetas y Arcos, y otro sayón que las toma para dispararlas. A los pies del Santo, a un lado, están sus vestiduras, y junto al Arbol un Perro de caza. El Cielo que se descubre entre algunas Nubes, es admirable, y todo lo es quanto en este Quadro se contiene⁵.

1. C. Brown, «Saint Sebastian bound for martyrdom», *Historical reflections. Early portraiture 1520-1780*, en Catalogue Exhibition Gallery Weiss, Londres, 2007, N. 16.

2. M. Díaz Padrón, «Van Dyck: El martirio de San Sebastián de El Escorial localizado en la galería Hall & Knight de Nueva York», *Goya*, núms. 316-317, enero-abril 2007, pp. 45-50.

3. Santos (1618-1699) fue Prior del Monasterio de El Escorial entre 1681 y 1687 y entre 1697 y 1699. Publicó por primera vez su famosa *Descripción* en 1657, pero la obra contó con otras tres nuevas ediciones -1667, 1681 y 1698-, incorporándose siempre los cambios de decoración habidos entre cada una de ellas.

4. La diferencia de medidas entre las mencionadas por Santos, unos 205 x más de 164 cm., las actuales 195,5 x 142 cm., no debe tenerse muy en consideración, ya que estas variaciones suelen ser frecuentes en los inventarios antiguos. Pero además, en el desmontaje del cuadro de su marco, se ha podido confirmar que el lienzo ha sido recortado en sus cuatro lados, quizá durante su proceso de forración y adaptación a un nuevo bastidor en fecha desconocida.

5. F. de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1667, fol. 75r.

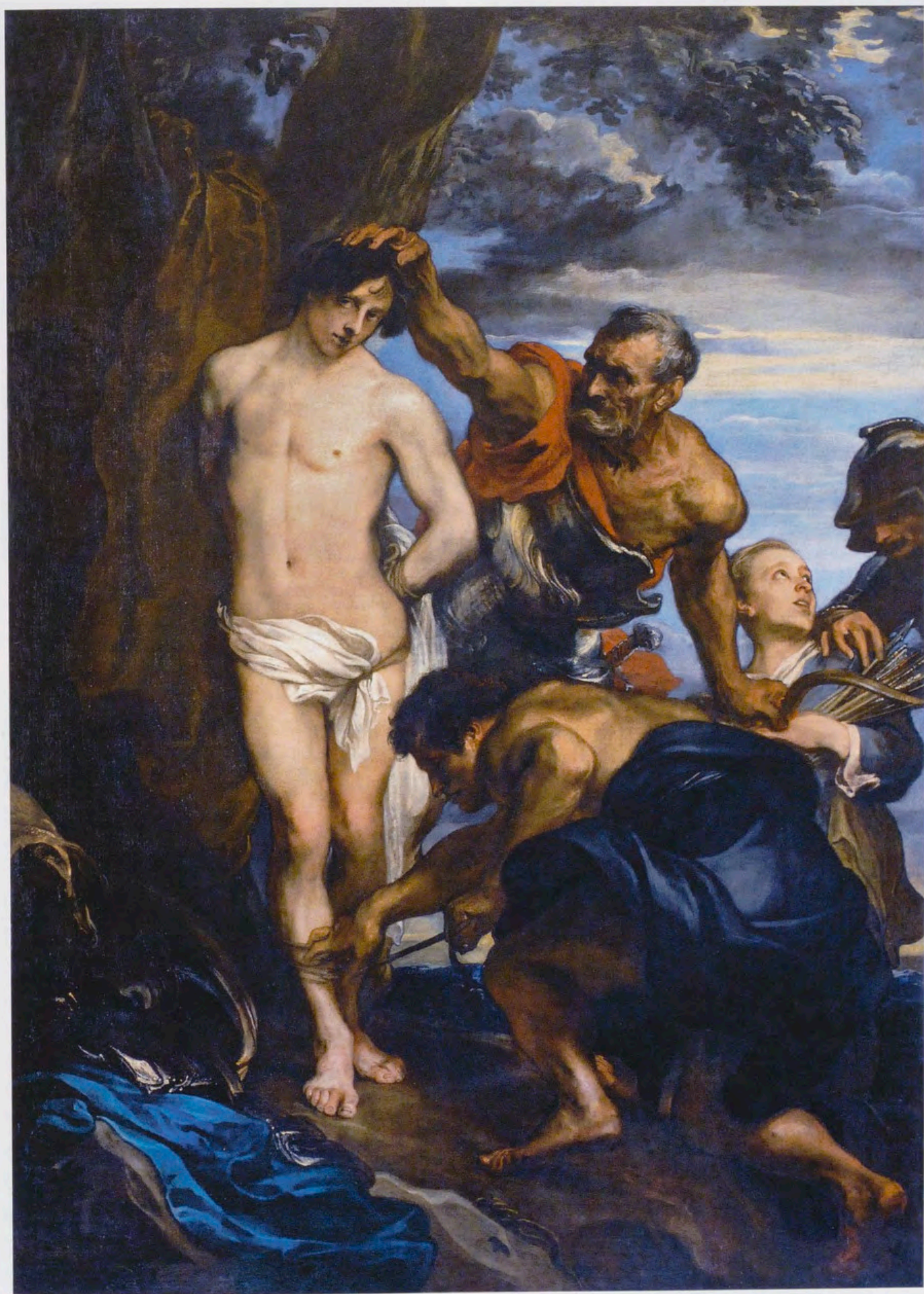


Fig. 1. Antoon Van Dyck, El Martirio de San Sebastián, Capítulo Prioral, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10222204, Madrid, Patrimonio Nacional.

6. *Ibidem*, 1667, fol. 81r.: *De orden de su Magestad (Velázquez) compuso la sacristía, la aullilla, el capítulo del prior, y otras piezas de tan grandiosas pinturas originales, como hemos visto e iremos viendo, unas que estaban aquí desde Felipe Segundo, otras que por su diligencia se trajeron de diversas partes de Europa.* A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724, ed. 1988, pp. 251-252, dedica el capítulo VIII de la vida de Velázquez al tema *De las pinturas que llevó Velázquez a El Escorial de orden de su Magestad*.

7. Velázquez compuso antes de 1656 la Antesacristía, Sacristía y Aula de Moral, para pasar posteriormente al Capítulo Prioral e Iglesia Vieja, sin darle tiempo a terminar el Capítulo Vicarial. Para el tema, véase J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 232-233; C. García-Frías, «Velázquez y el Monasterio de El Escorial», *Reales Sitios*, n.º 141, Madrid, 1999, pp. 29-38; B. Bassegoda, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, 2002a, pp. 45-51; e ídem, «La decoración del Escorial en el reinado de Felipe IV», en *Cat. Expo., La almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, J. Brown y J. Elliot (dirs.), Madrid, 2002b, pp. 107-140.

8. J. Chifflet, «Relación del viaje que su Magestad ha hecho a El Escorial en este año 1656», en G. de Andrés, *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1964, tomo 7, pp. 405-451.

9. Archivo General de Palacio (desde ahora AGP), Patronatos, San Lorenzo, leg. 2; y G. de Andrés, «Nueve cartas inéditas del Padre Francisco del Castillo (1660/63) a Felipe IV sobre diversas obras en el Monasterio de El Escorial», *Ciudad de Dios*, 1967, n.º 180, pp. 121-122.

10. Desde que M. López Serrano, *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1944, pp. 12-13 y lám. XXIV, publicó por primera vez el dibujo, se viene adjudicando la autoría de la traza a Juan Gómez de Mora, cuando éste murió en 1648. Y la supuesta colaboración de Velázquez en la rotulación de los cuadros, propuesta por F. Íñiguez Almech, «La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales», en *Varía Velazqueña*, Madrid, 1960, tomo 1, p. 678, tampoco puede atribuírsele con absoluta certeza, al no conocerse documentación sobre ningún dibujo de sus proyectos decorativos, salvo la desaparecida «mancha de perspectiva del Salón Dorado de Palacio, de mano de Velázquez», que se inventariaba en el Alcázar de Madrid en 1666.

Santos precisa su ubicación exacta dentro del amplio Capítulo Prioral, «comenzando entre las dos primeras ventanas» existentes en su pared meridional, y, lo que es más importante, avala como testigo presencial la participación de Velázquez en su montaje dentro de la campaña de redecoración llevada a cabo por el artista en el Monasterio de El Escorial⁶. Desde 1656, Velázquez, por su cargo de Aposentador de Palacio (desde 1652), se estaba ocupando de la ordenación y disposición de las Colecciones pictóricas del edificio por una orden expresa de Felipe IV⁷. Desde la inauguración del Panteón de Reyes (1654), el Rey había decidido enviar un importantísimo lote de pintura religiosa, llevado por un claro interés propagandístico de exaltación de la Dinastía de los Austrias españoles, ya que «sus restos van a descansar aquí para siempre», tal como nos indicaba su Capellán Julio Chifflet en 1656⁸.

Por tanto, el *San Sebastián* quedó instalado, junto al resto de los cuadros del Capítulo Prioral, con anterioridad a la muerte de Velázquez, acaecida el 6 de agosto de 1660. Así también lo corrobora una carta del Prior Francisco del Castillo, fechada el 21 de septiembre de ese año, en la que solicita a Felipe IV nuevos cuadros para el Capítulo Vicarial, a semejanza de lo que se ha hecho en el del Prior, que ha quedado «tan adornado de buenas pinturas»⁹.

Pero además tenemos un testimonio gráfico de la ubicación del *San Sebastián* en su correspondiente primer entrehueco de ventana de la sala, gracias al famoso dibujo de la *Planta del Capítulo de San Lorenzo el Real* (455 x 750 mm.), existente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, en el que figuran los cuadros que cita Santos en 1667 en su lugar exacto, dentro de la organización de los cuatro muros de la sala y con las inscripciones del autor y del tema representado. El dibujo debe ser entendido como un apunte de trabajo y, aunque su autoría queda aún por probarse, su grafía y la filigrana del papel corresponden al momento de realización del proyecto¹⁰.

Salvo la *Oración en el huerto* de Vecellio Tiziano de la Colección heredada de Felipe II, que presidía y sigue presidiendo el altar de la Sala, el resto de las pinturas seleccionadas para el Capítulo Prioral procedían de la magnífica Colección reunida por Felipe IV, sin duda, una de las mejores de la Europa de aquellos momentos. La selección de piezas es bien indicativa de las preferencias del Rey, en esos años cincuenta, por la opción decorativista y colorista de la pintura veneciana. En total, fueron veintidós los lienzos elegidos de primerísima fila, tanto de maestros italianos (once) como flamencos (nueve), así como una única obra de escuela española; los artistas del siglo XVII estaban bastante mejor representados que en otras decoraciones anteriores —Antesacristía y Sacristía—. Entre los italianos, se hallaban los artistas renacentistas consagrados del siglo XVI, como Rafael (*La Virgen de la rosa*), o Paolo Veronés (*Cristo y el centurión*, *Cristo y la mujer adúltera* y *La Virgen con el Niño*, *San Juan y otras dos santas*), y algunos menos conocidos, como el también veneciano Palma el Joven (*David con la cabeza de Goliath* y *La conversión de San Pablo*), así como Maestros contemporáneos ya reconocidos de la escuela seicentista romano-boloñesa, con obras de Guido Reni (*La Virgen de la silla* y las cabezas de *San Pedro* y *San Pablo*) o del Guercino (*Santo Tomás* y *San Jerónimo*). La falta de artistas napolitanos se veía



Fig. 2. Guido Reni, San Pedro, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 219, Madrid.



Fig. 3. Guido Reni, San Pablo, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 220, Madrid.

compensada con la presencia de una representativa obra de Ribera (*Santiago el Mayor*). Y entre los flamencos, se encontraban los que habían apostado por la corriente pictórica veneciana, como Rubens (*La Sagrada Familia con Santa Ana* y *La Inmaculada*), y uno de sus mejores discípulos, Van Dyck, del que se llegaron a reunir hasta tres obras en la sala —la *Coronación de espinas*, *La Piedad* y este *San Sebastián*, sin olvidar las cuatro *Guirrnaldas de flores* del jesuita Daniel Seghers¹¹.

Si de una buena parte de estos cuadros se conoce su verdadera procedencia, bien por la vía de la compra directa por parte de Felipe IV o por la de las donaciones al Rey¹², existe una mayor dificultad para localizar la del *Martirio de San Sebastián* de Van Dyck. La razón se debe a que son varias las versiones del tema del autor mencionadas en los inventarios de los personajes de la alta nobleza española de la Corte de Felipe IV, que tan generosamente agasajaron al Rey obsequiándole con magníficas pinturas, algunas de las cuales acabaron embelleciendo el Capítulo Prioral de El Escorial. El *Martirio de San Sebastián*, que se cita en la Colección del Marqués de Leganés, Don Diego de Mexía¹³, posterior Colección del Conde de Altamira (heredero de su Colección), vendido en Londres en 1827 (Stanley, Londres, 1 de junio de 1827, lote 41), no parece que pueda identificarse con el ejemplar escurialense, como proponen Brown (2001) y Barnes (2004)¹⁴, ya que, como bien indica Díaz Padrón, su descripción y medidas se acercan más a la versión existente en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca¹⁵. El descrito de forma tan parca en el Inventario del Conde de Monterrey de 1653, un *San Sebastián grande de Van Dyck, figura entera*¹⁶, no permite tampoco poder identificar-

11. F. de los Santos, 1667, fols. 71v.-77r. [op. cit. n. 5]; y B. Bassegoda, 2002a, pp. 157-170 [op. cit. n. 7].

12. J. Brown, 1986, pp. 210-213 [op. cit. n. 7]; ídem, *El triunfo de la pintura*, Madrid, 1995, pp. 62-88; C. García-Frías, 1999, pp. 33-38 [op. cit. n. 7]; y B. Bassegoda, 2002b, pp. 107-140 [op. cit. n. 7].

13. J. L. López Navío, «La gran colección de pinturas del marqués de Leganés», *Analecta Calsanctiana*, Madrid, 1962, p. 281.

14. C. Brown, «Saint Sebastian bound for Martyrdom from Anthony Van Dyck», *Hall & Knight Ltd., MMI, Masterworks of six centuries*, Cat. Expo., Londres y Nueva York, 2001, N. 8, p. 108; y S. J. Barnes, N. Poorter, O. Millar y H. Vey, *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Yale University Press, New Haven y Londres, 2004, p. 163, II.17.

15. M. Díaz Padrón, 2007, p. 46 [op. cit. n. 2]; e ídem, «El San Sebastián de Van Dyck de la antigua colección del marqués de Leganés (siglo XVII) en la Casa Consistorial de Palma de Mallorca», *Archivo Español de Arte*, en prensa.

16. A. E. Pérez Sánchez, «Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, III, 1977, p. 417.

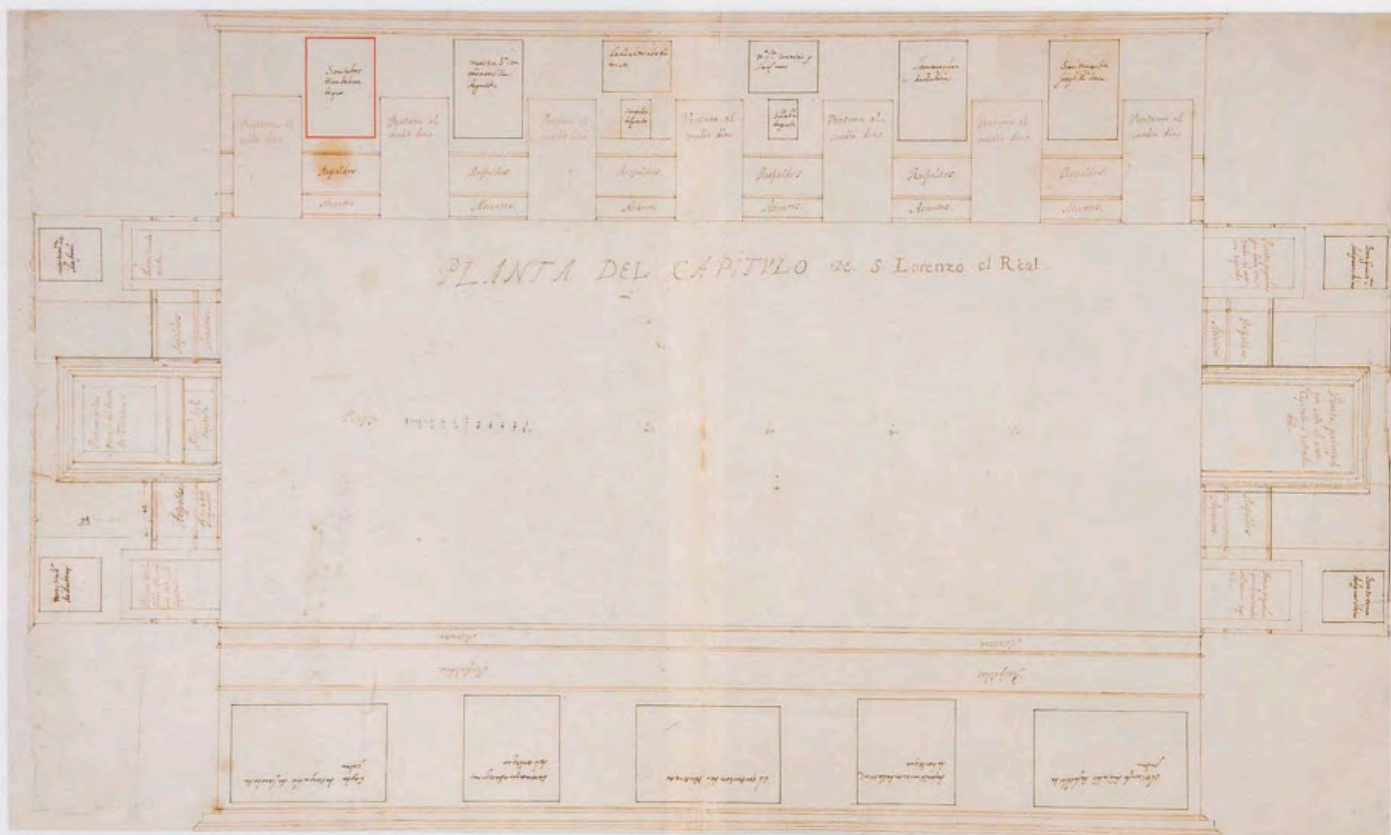


Fig. 4. Planta del Capítulo de S. Lorenzo el Real, dibujo, hacia 1660, Real Biblioteca, IX/M/242/1(33), Madrid, Patrimonio Nacional.



Figs. 5-8. Ubicación original en el lado meridional de la sala, de izquierda a derecha: Van Dyck, El Martirio de San Sebastián; Guido Reni, La Virgen de la silla, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 210, Madrid; Taller de Veronés, Cristo y la mujer adúltera, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 495, Madrid; y Guido Reni, San Pedro, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 219, Madrid.



Fig. 9. Vista general del Capítulo Prioral del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con la imagen del cuadro colgado entre las ventanas, Madrid, Patrimonio Nacional.

Desaparecido en la invasión napoleónica.



Figs. 10-13. Ubicación original en el lado meridional de la sala, de izquierda a derecha: Pablo Veronés, La Virgen con el Niño, San Juan y otras dos santas (desaparecido); Guido Reni, San Pablo, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 220, Madrid; Pedro Pablo Rubens, La Inmaculada Concepción, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 1627, Madrid; José de Ribera, Santiago el Mayor, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 1083, Madrid.



Fig. 14. Pedro Pablo Rubens, *La Inmaculada Concepción*, detalle, Museo Nacional del Prado, Inv. n.º 1627, Madrid.

17. M. Díaz Padrón, 2007, pp. 46 y 49, nota 14, lo identifica con el del Museo del Louvre [op. cit. n. 2].

18. M. B. Burke y P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, 1997, vol. I, p. 480, n. 300.

19. M. Díaz Padrón, 2007, p. 47, recuerda, además, que el término «copia» en el siglo XVII es indicativo de repetición de una misma mano [op. cit. n. 2].

lo con nuestra versión¹⁷. Sin embargo, la descripción del existente en el primer Inventario de la Colección de Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (Marqués de Eliche y futuro VII Marqués del Carpio) de 1651, «una pintura en lienzo copia de Badic de un san sebastián con unos berdugos que le atan a un árbol y junto a los pies la caveça de un perro con su marco negro»¹⁸, es tan coincidente con el original escurialense que obliga a plantearse su identificación con el mismo, como ya hizo Díaz Padrón, más aún cuando el lienzo no vuelve a aparecer en el Inventario inmediatamente posterior de 1689¹⁹. El Marqués de Eliche bien pudo regalarla a Felipe IV para la decoración del Monasterio de El Escorial, como ya hizo de forma expresa su padre, Don Luis de Haro, Primer Ministro del Rey, en otras ocasiones, con idea de enriquecer la Colección de dicho edificio.

El magnífico montaje pictórico del Capítulo Prioral permaneció sin ninguna variación hasta la Guerra de la Independencia. Al año siguiente de la publicación de Santos, Cosme III de Medici visitó el Monasterio y allí vio el *San Sebastián*. Lorenzo Magalotti lo recoge en la crónica del viaje del Gran Duque de Toscana

por España y Portugal²⁰. Con los mismos criterios ensalzadores, lo vuelve a describir Santos en sus dos últimas ediciones de la *Descripción del Monasterio de El Escorial* (1681 y 1698)²¹.

Los testimonios documentales a lo largo del siglo XVIII siguen siendo muy abundantes, precisos y elogiosos. En ellos se hacen algunas apreciaciones estéticas muy interesantes de la obra de Van Dyck. El Padre Norberto Caimo (1764) destaca la belleza del cuerpo desnudo del santo «d'una candidezza, freschezza, e pastosità, che sembra di viva carne», así como la audacia de los dos esbirros «coloriti con robustezza, e posti in assai difficili scorsi», mientras que Fray Andrés Ximénez (1764) resalta el «buen estilo, y blandura de pincel» de Van Dyck en esta obra, así como «la cabeza y rostro de excelente dibujo»²². Y con el mismo aprecio o con una simple mención, Ponz (1777), Conca (1793) y Cruz y Bahamonde (1798) confirman su presencia en el mismo lugar²³.

Los avatares políticos ocasionados por la invasión napoleónica y el reinado de José Bonaparte supusieron el traslado forzoso de la mayor parte de las obras artísticas del Monasterio de El Escorial a Madrid en 1810²⁴, incluido el *San Sebastián* de Van Dyck. En ello tuvo un papel fundamental Frédéric Quilliet, cuyos amplios conocimientos artísticos le valieron ser nombrado «Conservateur des tableaux», es decir, Jefe de la Sección de Pinturas, participando activamente en la dirección artística del Patrimonio de la Corona bajo el reinado de José Bonaparte, quien, desde el primer momento, quiso mostrarse ante sus súbditos como un Soberano ilustrado y renovador²⁵. Además de su determinante actuación en la creación del Museo Josefino en el Palacio de Buenavista, hasta su destitución en julio de 1810, Quilliet se encargó de la nueva ordenación de los cuadros en los Palacios Reales. La Colección del Monasterio de El Escorial fue considerada como la de un convento desamortizado y por ello, una buena parte de sus piezas pasaron al Depósito del Rosario, junto a las pinturas de otros monasterios en la misma situación. Pero Quilliet escogió treinta y una obras maestras de El Escorial con idea de mejorar la decoración del Palacio Real de Madrid para el nuevo Rey ilustrado, pasando antes, por razones desconocidas, por el Palacio Real de San Ildefonso, hasta su envío definitivo a la capital el 15 de octubre de 1810. En la *Lista de los cuadros que se sacaron del Rl. Sitio del Escorial y del de San Ildefonso y se llevaron a Palacio por orden de rey intruso*²⁶ figuran piezas clave de la Colección escurialense, especialmente de la escuela italiana de los siglos XVI (la *Madonna del Pez*, *La Perla* y *La Visitación* de Rafael; un *San Sebastián*, *Santa Margarita en grande*, el *Descanso en Egipto*, *El Salvador* y la *Magdalena* de Tiziano; o *La Presentación en el templo* y *El centurión* de Veronés) y XVII (la *Virgen de la silla* de Reni o *San Jerónimo* y *Lot y sus hijas* del Guercino), así como también cinco obras de Ribera (*San Roque*, *San Juan*, *Jesús y los doctores*, *Arquímedes* y *Pitágoras*) y tres de Van Dyck, el único flamenco representado, con la presencia de la *Virgen y el Niño*, la *Coronación de espinas* y nuestro *San Sebastián*, lo que supone la alta valoración concedida a nuestra obra por Quilliet.

El *Inventario de los quadros y obras de escultura existentes en este Rl. Palacio de Madrid de 1811*, fiel reflejo de las nuevas aportaciones llevadas a cabo por Quilliet,

20. A. Sánchez Rivero y A. Mariutti de Sánchez Rivero, *Viaje de Cosme de Medici por España y Portugal (1668-1669)*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933, p. 129.

21. F. de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1681, fol. 62r., e ibidem, 1698, fol. 77r. El redactor de la *Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial* (hacia 1698), pub. por G. de Andrés, *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 53, tan sólo lo menciona.

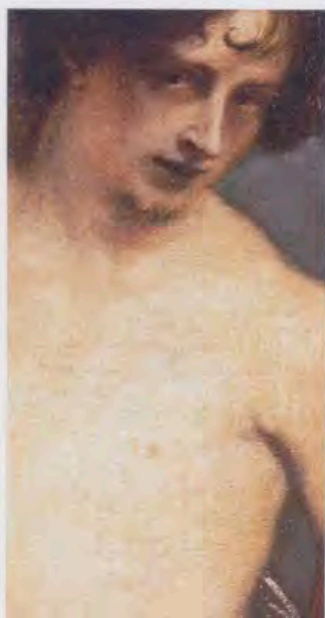
22. N. Caimo, *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico*, Pittburgo, 1764-1768, pp. 108-109; y A. Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1764, p. 92.

23. A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1777, vol. II, p. 135; A. Conca, *Descrizione odepórica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione*, Parma, 1793, II, p. 95; y N. de la Cruz y Bahamonde, *Viaje de España, Francia e Italia (1798)*, Madrid, 1812, tomo XII, capítulo II, p. 78.

24. M. Lasso de la Vega, *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933, pp. 1-94; I. Hempel Lipschutz, «El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia», *Arte Español*, 1961, XXIII, pp. 215-270; M. D. Antigüedad, *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*, Madrid, 1999; y B. Bassegoda, 2002a, pp. 81-91 [op. cit. n. 7].

25. M. Lasso de la Vega, 1933, pp. 1-94; J. J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993, pp. 51-71; y J. L. Sancho, «Cuando el Palacio era el Museo Real. La colección real de pintura en el Palacio Real de Madrid organizada por Mengs, y la *Description des tableaux su palais de S.S.C.* por Frédéric Quilliet (1808)», *Arbor*, N. 665, 2001, pp. 94-98.

26. AGP, Registros, caja 7027.



27. Archivos Nacionales de Francia, París, Papiers Joseph Bonaparte, 381 AP, 15, dossier 6, transcrito por Luna, 1993, p. 109, N. 811.

28. M. D. Antigüedad, 1999, pp. 218-219 [op. cit. n. 24].

29. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 317, expdte. 23: En enero de 1814, el Conde de Villapaterna, Mayordomo Mayor de Fernando VII, ordena la recopilación de inventarios y demás documentos pertenecientes al Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial para la pronta devolución de sus bienes, repartidos fundamentalmente entre el Palacio Real de Madrid, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Depósito del ex convento del Rosario.

30. P. G. A., «Ropas, alhajas, cuadros y libros del Escorial recobrados después de la guerra de la Independencia», *Ciudad de Dios*, N. 76, 1908, p. 413.

31. Más datos sobre Pablo Lozano (1749-1822), en L. García Ejarque, *La Real Biblioteca de S.M. y su personal: 1712-1836*, Madrid, 1997, pp. 521-523.

32. No aparece en el *Ynventario general de las pinturas que existen en este RL. Palacio de Madrid en dicho Año de 1814*, en AGP, Sección Administrativa, Bellas Artes, leg. 38, ni en la Relación de obras recuperadas de El Escorial, escrita por Fray Patricio de la Torre. Véase nota 30.

33. AGP, Reinados, Fernando VII, caja 387, expdte. 6.

34. V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado de El Escorial*, Madrid, 1857, p. 187.

35. Catálogo Christie's de Londres, 7 de julio de 2000, lote 37, pp. 122-123.

confirma la presencia de las 31 pinturas distribuidas entre varias habitaciones del Palacio. Concretamente, el *San Sebastián de Wandik* aparece, con su clara procedencia de «traído de El Escorial», en el llamado *Gran salon de la reyna*²⁷. Allí debió permanecer hasta 1813, en cuyo mes de mayo comenzó la evacuación de Madrid por parte de las tropas francesas, produciéndose entonces unos momentos de verdadera confusión y dificultad para la preservación de las Colecciones Reales.

Una orden de 9 de mayo del Marqués de Almenara al Comisionado Francisco Zea exponía la conveniencia de extraer las piezas más importantes del Palacio Real, con el fin de garantizar su seguridad frente a la rapiña de los ingleses²⁸. Sin lugar a dudas, el *San Sebastián* fue extraído en esos momentos de Palacio, pero no parece que abandonara la capital en esa precipitada huida de los franceses, si atendemos a la noticia de Fray Patricio de la Torre, el fraile jerónimo encargado, junto a Fray Ramón Manrique, de recuperar en 1814 las obras del Monasterio de El Escorial, una vez restablecido Fernando VII en el trono en mayo de ese año²⁹. En la detallada relación de obras recuperadas del Monasterio de El Escorial, llevada a cabo celosamente por de la Torre, éste informa de que él y Manrique han visto un *San Sebastián*, «original de Wandik, y yo dixera ser el mismo que teníamos en el capitulo prioral, si es que no le repitio el mismo autor», en casa de Pablo Lozano, «Bibliotecario de S.M. en esta corte», instando a que se hagan las pesquisas oportunas para su identificación³⁰. Se desconocen las extrañas circunstancias por las que Lozano atesoraba una obra de tan gran envergadura en su casa, pero su actuación no debió tener relación con ninguna comisión de los franceses, ya que posteriormente, con la llegada de Fernando VII, no tuvo la necesidad de justificar su posición, ni de someterse a ningún proceso de purificación que le vinculara al usurpador francés José Bonaparte, como sí lo tuvieron que hacer otros empleados de la Casa Real. Es más, continuó ocupando el cargo de Tesorero de la Biblioteca Real de Palacio, que ostentaba en aquel momento, y además, en 1815 fue nombrado Bibliotecario Mayor interino³¹.

Pero lo cierto es que ésta será la última noticia que se tenga del *San Sebastián* de Van Dyck en España, ya que la pintura, en este tumultuoso movimiento de obras de arte que se vivió en esos momentos, nunca se devolvió ni al Palacio Real de Madrid, ni al Monasterio de El Escorial³². Curiosamente tampoco el personal de la Casa Real registra su desaparición en la *Nota de los cuadros que han faltado en el Real Palacio de Madrid, en los de los Reales Sitios de Aranjuez, San Lorenzo, San Ildefonso y sus respectivas Casas de Campo, pertenecientes al Real Patrimonio de S.M.*, cuando sí que figuran otras obras de Van Dyck desaparecidas durante la francesada, como el *San Jerónimo* (hoy en el Boymans Museum de Róterdam), o la *Santa Rosalía* (hoy en la Colección del Duque de Wellington en Apsley House de Londres)³³. Vicente Poleró será el primero en recordar su pérdida en 1857³⁴.

A partir de ahí, se desconoce su paradero hasta que en 1930 se localiza en una colección privada francesa de Lyon, en la que continuó hasta su aparición en venta en Christie's de Londres el 7 de julio de 2000³⁵. La obra figuraba ya en el catálogo de Christie's con su correcta atribución a Van Dyck, contando con la confirmación de la especialista Susan Barnes, quien, en 2004, la incluyó en la

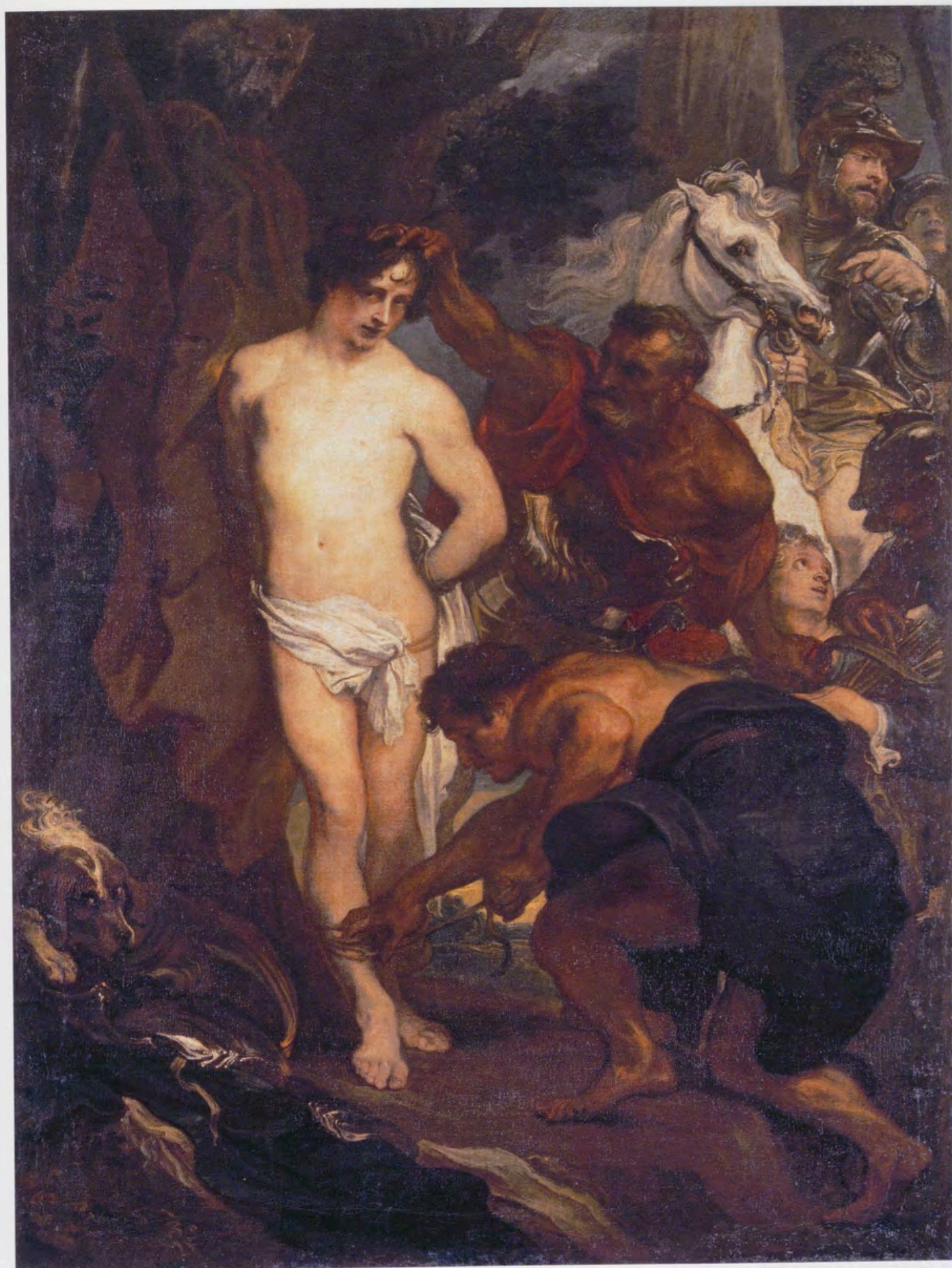
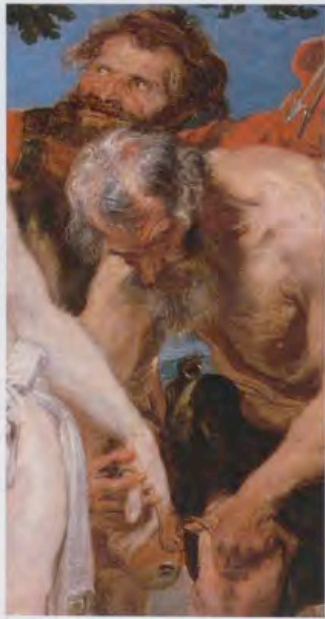


Fig. 15. Antoon Van Dyck, El Martirio de San Sebastián, Alte Pinakothek, Inv. n° 607, Múnich.



monografía conjunta dedicada al artista, situándola en el grupo de obras realizadas durante su estancia en Italia (1621-1627), aunque sin sospechar, como tampoco lo hizo anteriormente Christopher Brown, su procedencia escurialense³⁶, planteada por Díaz Padrón en 2007. Sus posteriores propietarios fueron la Galería Hall & Knight de Londres y Nueva York, y la Galería Weiss de Londres.

El descubrimiento de esta nueva versión autógrafa de *El Martirio de San Sebastián* de Van Dyck, conocida sólo a través de las fuentes documentales, ha supuesto una aportación trascendental para el conjunto de la producción pictórica del artista. Pero además, representa un nuevo modelo dentro de las distintas variantes del tema existentes por Van Dyck, que resultaron ser de una gran importancia para la conformación de su estilo en esos años tempranos de su formación, como lo demuestran sus composiciones tan novedosas, frente a las versiones del santo mucho más heroicas y vigorosas de su Maestro Rubens, como la de la Galería Corsini de Roma o la de la Gemaldegalerie de Berlín³⁷.

La representación más comúnmente tratada de este Capitán del Ejército romano del siglo III después de Cristo, condenado a muerte por haberse declarado cristiano, al intentar ayudar a los cristianos Marco y Marceliano, es la del momento de su martirio, que fue saeteado por su propia compañía de arqueros a las órdenes del Emperador Diocleciano³⁸. Sin embargo, Van Dyck ha elegido siempre para todas sus versiones un episodio bastante inusual en su iconografía, el de la preparación del martirio, momento en que el santo está ya o está siendo atado al árbol de su suplicio, lo que le permite mostrar el cuerpo desnudo del joven santo de una forma bella y proporcionada, y a la vez, totalmente inmaculado, sin estar atravesado por las flechas. Con ello, el artista podría sugerir que su personalidad artística no simpatizaba con la brutalidad propia de la escena, pero lo que está claro es que, como la mayoría de los pintores, quería desarrollar con ello plena y libremente la práctica del desnudo. La mayor parte de la historiografía especializada ha querido ver la versión de Wenzel Coebergher pintada entre 1598-1599 para la capilla de la Guilda de Longbowmen en la Catedral de Amberes (hoy en el Musée des Beaux-Arts de Nancy), como el precedente más claro de esta poco habitual iconografía. También está la escena grabada del tema sobre composición de Palma el Joven de Aegidius Sadeler (British Museum, London, Wurzbach, 51), del que Van Dyck ha tomado seguro la figura del hombre agachado a los pies de San Sebastián³⁹.

En su primer período de Amberes se encuadran tres primeras pinturas del tema de *San Sebastián* y dos bocetos relacionados con ellas. La versión más temprana, de entre 1615-1616, es la del Museo del Louvre (Inv. n° M1.918, o/l, 144 x 117 cm.), en la que las manos del santo están siendo atadas al árbol, mientras un soldado a caballo dirige la operación desde el lado derecho. El santo adopta una pose bastante amanerada, con la cabeza ligeramente baja, pero mirando directamente al espectador. La técnica empleada es suelta y abocetada, con fuertes toques blancos y rojos para la realización de las carnaciones, muy típica de sus primeros años, como la del *Martirio de San Pedro* del Musée Royaux des Beaux-

36. S. J. Barnes y cía, 2004, p. 165, N. 11 y 18 [op. cit. n. 14]; C. Brown, 2001, N. 8, pp. 108-112 [op. cit. n. 14]; e ídem, 2007, N. 16 [op. cit. n. 1].

37. C. Brown, *Van Dyck, 1599-1641*, Amberes y Londres, 1999, pp. 98-99; y J. Held, «Van Dyck's relationship to Rubens», en *Van Dyck*, Susan Barnes y A. K. Wheelock (ed.), Washington, 1994, p. 73.

38. J. de Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, vol. 1, pp. 111-116.

39. C. Brown, 1999, pp. 98-99 [op. cit. n. 37]; S. J. Barnes y cía., 2004, pp. 165-166 [op. cit. n. 14]; y M. Díaz Padrón, 2007, p. 48 [op. cit. n. 2].



Fig. 16. Antoon Van Dyck, El Martirio de San Sebastián, Museo del Louvre, Inv. n.º M1.918, París.



Fig. 17. Antoon Van Dyck, El Martirio de San Sebastián, National Gallery of Scotland, Inv. n.º 121, Edimburgo.

Arts de Bruselas, en el que aparece un soldado con casco con la cabeza hacia abajo, que años después Van Dyck repetirá para el oficial que escoge las flechas de este lienzo escurialense. En relación con el *San Sebastián* del Louvre, existen dos estudios preparatorios al óleo, uno para la figura única del santo atada al árbol en la National Gallery of Ireland en Dublín (Inv. n.º 275; o/l, 97 x 48 cm.), y otro para el soldado armado a caballo en la Christ Church Picture Gallery de Oxford (Inv. n.º 246; o/l, 91 x 55 cm.)⁴⁰. De sus años todavía antwerpianos, de entre 1619-1620, se sitúan los ejemplares de la National Gallery of Scotland en Edimburgo (Inv. n.º 121; o/l, 223 x 160 cm.) y de la Alte Pinakothek de Múnich (Inv. n.º 371; o/l, 229 x 159 cm.). Aunque compositivamente son casi idénticos, el primero se considera anterior, no sólo por estar ejecutado con una mayor espontaneidad técnica, sino también porque su composición original, conocida a través de su radiografía, era muy similar a la del Louvre, pero que acabó siendo idéntica a la de Múnich. Las diferencias más novedosas con respecto a la del Louvre son la posición del cuerpo del santo en un gracioso *contraposto* y la de su cabeza, que la vuelve de forma muy radical hacia el cielo, así como la inclusión de otro oficial romano a caballo⁴¹.

Y en el otro grupo se incluyen la segunda de las dos versiones de *San Sebastián* de la Alte Pinakothek de Múnich (Inv. n.º 607; o/l, 199,9 x 150,6 cm.)⁴², y este *San Sebastián* recién descubierto, cuya composición coincide en buena parte

40. S. J. Barnes y cía, 2004, pp. 61-63 [op. cit. n. 14].

41. *Ibidem*, pp. 63-65.

42. K. Renger y C. Denk, *Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek*, Múnich-Colonia, 2002, p. 193, Inv. n.º 607. En su nota 4 se menciona la réplica exacta del Chrysler Museum de Norfolk (Virginia); E. Larsen, *The paintings of Anthony van Dyck*, Freren, 1, 1988, fig. 70, II, núms. 244 y 245; y S. J. Barnes y cía, 2004, pp. 163-164 [op. cit. n. 14].

con el anterior, repitiéndose las figuras del santo, de sus dos principales sayones, del joven y del arquero, así como la del bello perro de primer término y el magnífico bodegón compuesto de manto azul, carcaj y arco. Pero también se observan diversas variaciones importantes, con idea de simplificar la composición e intensificar el dramatismo de la preparación del martirio, variaciones que fueron presumiblemente introducidas en un pensamiento posterior. Por un lado, se han reemplazado los dos centuriones a caballo del fondo por un magnífico cielo de un azul intenso cruzado por unas nubes grises, sobre el que resaltan de forma más rotunda los perfiles oscuros de las figuras, a la vez que se ha acentuado la violencia del sayón que fuerza al santo a elevar su cabeza, resaltando la crueldad de sus rasgos y la musculatura de su cuerpo y brazos. De una mayor fuerza escultórica quizá sea también el sayón agachado atando las piernas del santo, visto en escorzo y en diagonal hacia el fondo, para el que existe un dibujo preparatorio a carboncillo, que está en el reverso de un dibujo de *Ecce-Homo* del Courtauld Institute Galleries, que igualmente pudo utilizarse para la versión de Múnich (N. 607)⁴³. Se conserva una réplica casi idéntica a esta versión escurialense, es decir, sin acompañamiento de guerreros y caballos, en el J. B. Speed Art Museum de Louisville de Kentucky (o/l, 188x142 cm.)⁴⁴, pero es considerada por la mayor parte de la crítica actualizada como una obra de taller, por su evidente menor calidad⁴⁵.

Desde el punto de vista técnico, también las similitudes son bastante estrechas, al estar ambas versiones pintadas en un lienzo de muy parecidas características, de clara fabricación italiana, posiblemente napolitana, así como sobre una capa de preparación roja oscura también de clara derivación italiana, y con una factura mucho más amplia y cuidada que sus versiones anteriores. Todo ello ha llevado a la mayor parte de la historiografía a situar la ejecución de estos dos lienzos durante sus años italianos, y más concretamente, durante su estancia en Roma en los veranos de 1622 o de 1623⁴⁶; es la versión escurialense, inmediatamente posterior a la de Múnich (Inv. n.º 607).

En estas dos últimas versiones italianas se observa que la figura desnuda del santo es mucho más cercana, en proporciones y pose, al modelo clásico de belleza masculina, que deriva claramente del estudio directo de la escultura antigua, que está realizando en Italia. Ello ya ocurría con otras tantas versiones contemporáneas del tema de *San Sebastián*, como las numerosas réplicas efectuadas por Guido Reni (entre otras, las de Palazzo Rosso y Galleria Capitolina, de entre 1615-1616; o la del Prado, de entre 1617-1618), quien tuvo también una verdadera obsesión por el tema, y cuyos ejemplares bien pudo conocer Van Dyck en Roma. La figura de *San Sebastián* es concretamente comparada con la estatua de *Apolo del Belvedere* del Museo Vaticano, llena de belleza, morbidez y delicadeza, así como con la del *Fauno* del Museo Cívico Capitolino⁴⁷.

También es posible ver en estas dos versiones la admiración que siente Van Dyck por la obra de Tiziano. Durante su primera visita a Inglaterra (entre 1620-1621), el flamenco pudo ya admirar una versión del *San Sebastián* del Maestro cadorino de la Colección Barbarigo⁴⁸, que se encontraba en la Colección del Conde de Arundel⁴⁹. Y en el invierno de 1622, durante su visita a Venecia, debió

43. A. Seilern, *Flemish paintings and drawings at 56 Princes Gate London SW7*, vol. 4 and 4i, Addenda, 1969, N. 302 recto y verso, pp. 20-23.

44. Checklist of drawings, paintings and sculpture in the J. B. Speed Art Museum, Louisville, 1978, p. 43; y K. Renger y C. Denk, 2002, p. 193, N. 607, nota 4 [op. cit. n. 42].

45. S. J. Barnes y cía, 2004, pp. 165-166 [op. cit. n. 14]; y M. Díaz Padrón, 2007, p. 48 [op. cit. n. 2]; B. Bassegoda, 2002a, pp. 165-166, CP11 [op. cit. n. 7]; e ibidem, 2002b, p. 135, la identificó razonablemente con el original perdido del Capítulo Prioral del Monasterio de El Escorial, al ser la única versión conocida en ese momento.

46. C. Brown, 2001, pp. 108-112 [op. cit. n. 14]; S. J. Barnes y cía, 2004, pp. 163-164 [op. cit. n. 14]; y M. Díaz Padrón, 2007, p. 48 [op. cit. n. 2]. Por desgracia, ninguno de sus dos biógrafos italianos, ni G. P. Bellori, *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, 1674, pp. 237-239, ni R. Soprani, *Le vite de pittori, scultori et architetti genovesi e de fonstieri che in Genova operano*, Génova, 1674, p. 225, se hacen eco de estas dos obras de Van Dyck, aunque tampoco lo hacen de otras muchas pinturas.

47. Esta última referencia es apuntada por M. Díaz Padrón, 2007, p. 48 [op. cit. n. 2].

48. H. Wethey, *The paintings of Titian*, tomo I, *Religious paintings*, Londres, 1969, N. 134.

49. C. White, «Anthony van Dyck: Thomas Howard, the Earl of Arundel», *Getty Museum Studies on Art*, Malibu, 1995.



Fig. 18. Apolo del Belvedere, Inv. n° 10007799, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 19. Guido Reni, San Sebastián, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 211, Madrid.

conocer en directo el famoso *San Sebastián* de Tiziano de la citada Colección, hoy en el Hermitage Museum de San Petersburgo, cuya pose elegante y calmada recuerda mucho a estas dos versiones de Van Dyck. En el Monasterio de El Escorial hubo también otra versión de *San Sebastián* del cadorino, hoy desaparecida, concretamente en la Sacristía⁵⁰, que por su descripción debía ser bastante parecida a la del Hermitage, diferenciándose sobre todo en que la versión escurialense estaba en un nicho y esta última se abre a un paisaje. Y precisamente los dos cuadros de *San Sebastián*, el de Tiziano y el de Van Dyck, fueron elegidos por Quilliet para mejorar, desde el punto de vista cualitativo, la decoración del Palacio Real de Madrid, destinada al nuevo Rey de España, José Bonaparte.

50. Procedente de la Colección de los Condes de Benavente, este *San Sebastián* de Tiziano fue regalado a Felipe IV por el Conde de Monterrey. Se menciona por primera vez en El Escorial, en Santos, 1657, fol. 47.

UNA POLÉMICA EN TORNO A LOS CRITERIOS PARA RESTAURAR LA ALHAMBRA: SALVADOR AMADOR FRENTE A NARCISO PASCUAL Y COLOMER (1846-1849)

Juan Manuel Barrios Rozúa

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

En agosto de 1843, después de tres años de obras dirigidas por el arquitecto José Contreras Osorio, el Real Patrimonio dejó de enviar dinero para la restauración de la Alhambra. Se había iniciado un ciclo de inestabilidad política que supuso la caída de Espartero y la llegada de los moderados al poder. Pero la razón de que, una vez acabada la tormenta política, no se reanudara con normalidad el envío de recursos a la ciudadela nazarí estriba en la muerte a principios de 1844 del Gobernador Juan Parejo. Su puesto fue ocupado con carácter interino durante más de dos años por el ineficaz militar José Castellón, durante cuyo mandato la administración de la Alhambra se hundió en la inoperancia¹.

A mediados de 1846 fue nombrado como Gobernador de la Alhambra el Comandante Francisco de Sales Serna, que ya había ocupado ese puesto entre 1827 y 1835, demostrando en aquellos tiempos eficacia en la gestión y prudencia en las obras. La Alhambra había cambiado mucho desde entonces, pues su población decaía y el recinto había perdido por completo su utilidad militar, aunque formalmente seguía teniendo un carácter castrense. El propio Francisco de Sales señaló la conveniencia de que «desapareciera de una vez para siempre la servidumbre militar que hoy pesa sobre la Alhambra y que tan considerable perjuicio es para los Reales intereses». No se atenderá su petición, aunque ningún regimiento volverá a la Alhambra, y al propio Gobernador se le llama ahora Administrador². Francisco de Sales puso orden una vez más en la administración y comenzó a elevar peticiones al Real Patrimonio para obtener fondos con los que continuar las obras de restauración. Así, consiguió que de nuevo en Madrid se interesaran por la ciudadela.

Entretanto la Alhambra continuaba en la cima de su popularidad como referencia del romanticismo. En octubre de 1846 visita la ciudadela Alejandro Dumas, a quien le causa una «sorpresa agradable» el monumento, «una obra de Hadas que no se cansa uno de admirar». El famoso escritor se hace un daguerrotipo vestido de árabe en el patio de los Leones³. La impresión de Dumas, ante un palacio que lo transporta a uno de Occidente a Oriente evocando *Las mil y una noches*, es que la Alhambra pronto «no será más que polvo» dado su estado de deterioro, pero «implora al Señor» que si se hunde no sea reedificada, porque «siempre es mejor un cadáver que una momia»⁴. El ilustre escritor pone el dedo en la llaga y su comentario no pasa desapercibido en España, donde la crónica de su viaje es de inmediato publicada.

1. Sobre las restauraciones acometidas en la Alhambra por José Contreras contamos con dos trabajos interesantes: J. Álvarez Lopera, «La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)», *Cuadernos de Arte*, XIV/29-31 (número monográfico, 1977); y J. M. Rodríguez Domingo, «La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871)», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*, 6-7, 1997-1999, pp. 81-112. [Véase ●].

2. Archivo General de Palacio, desde ahora AGP, 12017/6 y Archivo Histórico de la Alhambra, desde ahora AHA, 236-7.

3. Esta foto no se ha logrado localizar, aunque en el museo Getty de Nueva York se conserva una de la misma época que nos muestra el aspecto del Patio de los Leones. Puede verse una reproducción en J. Piñar Samos, *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940*, Cat. Expo., Junta de Andalucía, Granada, 2003, p. 113.

4. A. Dumas, *De Paris à Cadix*, Editions François Bourin, Paris, 1989, pp. 208-209.



Lit. de J. Bonam.

VISTA DE LA ALHAMBRA
desde los nopales del Monte Sacro.

Fig. 1. Francisco Javier Parcerisa, La Alhambra desde el Albaicín, ca. 1850, Archivo Histórico de la Alhambra, Granada.

EL ESTADO DE LA CASA REAL ENFRENTA A SALVADOR AMADOR CON NARCISO PASCUAL Y COLOMER

El arquitecto Salvador Amador

Aunque el Gobernador Francisco de Sales tenía sobre la mesa un informe elaborado en febrero por José Contreras⁵ a instancias del Gobernador precedente, no debió de sentirse satisfecho con él o, lo más probable, no tenía buenas referencias del arquitecto, de manera que le solicitó que, en cooperación con el Maestro de Obras, Antonio López Lara, realizara otro informe. José Contreras respondió, indignado, que el presupuesto de febrero era bastante claro y que no iba a elaborar otro nuevo, y menos en asociación con un maestro de obras. José Contreras estaba herido en su orgullo, porque desde la renovada administración de la Alhambra se cuestionaban sus pasadas intervenciones; además tenía rivalidad corporativa con Antonio López Lara, con el que había colaborado en los años treinta⁶. El encargo de realizar un nuevo informe recayó entonces en el arquitecto Salvador Amador, que contaba con el apoyo entusiasta de Laureano García, Interventor de la Alhambra y decidido enemigo de José Contreras.

5. José Contreras (1795-1868) desarrolló la primera parte de su carrera como Maestro de Obras. En 1833, a la edad de 39 años, logró el título de arquitecto. [Véase ④].

6. La respuesta de Contreras es muy lacónica y está fechada el 4 julio, AGP, 12014/13.



Salvador Amador, nacido en Granada en 1813, fue un alumno aventajado de la Escuela de Dibujo, y no le faltarían alabanzas en este campo. Muy joven marchó a Madrid y logró el título de arquitecto por la Academia de San Fernando⁷. Cuando volvió a Granada el movimiento romántico florecía alentado por los vientos renovadores de la revolución liberal; al fundarse la revista *La Alhambra* y el Liceo Artístico le vemos como colaborador habitual haciendo críticas de arte. En la revista coincide con el arquitecto Francisco Enríquez, que será encarnizado rival de José Contreras y que con los años escribirá un ensayo de interés sobre la arquitectura hispanomusulmana. También es colaborador de *La Alhambra* Juan Pugnaire —un arquitecto de planteamientos muy academicistas que desprecia la pintoresca Granada histórica⁸—, con quien Salvador Amador publicará varios artículos a medias. La relación de Salvador Amador con Juan Pugnaire es posible que se deteriorara a raíz de unos proyectos que pidió el Ayuntamiento para hacer un arco en el paseo de la Bomba. Pugnaire presentó un diseño en piedra que al parecer era de un convencional clasicismo, mientras que Salvador Amador entregó un curioso proyecto chino que debía ejecutarse en hierro. El diseño elegido fue el de Salvador Amador y esto debió de picar en su orgullo a Pugnaire, que dos años después publicaba un artículo en el que incluía esta consideración: «La arquitectura de los chinos es tan ridícula como ellos»⁹.

Salvador Amador muestra también interés por la arquitectura medieval. Por ejemplo, sabemos que copió a la pluma con «relevante mérito» unos «preciosos detalles góticos del monasterio de S. Juan de los Reyes de Toledo»¹⁰. En cuanto a la Alhambra, un palacio pensado para «embriagar los sentidos», hace una comparación plagada de tópicos:

La mezquita de Córdoba que había adquirido renombre teniéndose por una maravilla, bien pronto quedó postergada ante el mágico, colosal y rico palacio de los Reyes moros de Granada. [...] El palacio de la Alhambra parece concebido en un sueño y ejecutado en horas por las Hadas. ¡Cuánta armonía y dulces sensaciones inspira su recinto! El murmullo de sus fuentes, la brisa del patio de los Leones y Lindaraja, lo embalsamado de su atmósfera, aquella fragancia de sus flores, propias son de un Edén, de un paraíso.

[...] Granada árabe véase por todas sus faces llena de jardines, sembrados de mirto, laurel y rosas, salpicados con las aguas de cien fuentes, con baños en todas partes, con mezquitas llenas de plata y aromas, con serrallos de hermosas moras donde resonaban sin cesar cantares alegres y bulliciosos, con torneos en sus plazas, con bailes y zambras en sus cármenes¹¹.

La lectura de textos como el anterior, así como las largas digresiones con las que acompaña sus proyectos de obras, muestran un estilo pomposo y una fatua erudición plagada de lugares comunes, que están muy lejos de un conocimiento con aspiraciones verdaderamente eruditas de la arquitectura nazarí. A pesar de todo deslumbra a muchos contemporáneos, incluido el Gobernador Francisco de Sales, que abandonará su característica prudencia en las obras de la Alhambra para respaldarlo con creciente entusiasmo.

7. Sobre su formación académica véase J. M. Rodríguez Domingo, 1997, p. 99 [op. cit. n.1].

8. Dice por ejemplo que una ciudad tan favorecida por la Naturaleza presenta en su mayor parte un aspecto monstruoso y desagradable, respecto a su decoración y distribución, etc. (*La Alhambra*, 2 de febrero de 1840).

9. La petición municipal de proyectos estuvo motivada por el deterioro de la puerta gótica de madera que había en paseo de la Bomba. Juan Pugnaire plantea reutilizar las columnas de la portada de la secularizada iglesia del Carmen. Sin embargo, su proyecto, a pesar de que es económico, se rechaza, y el 3 de abril de 1838 se elige la portada chinesca de Salvador Amador. [Véase 6].

10. En la misma crónica se cita que un tal Antonio Cortés ha realizado un retrato de Salvador Amador. *La Alhambra*, noviembre de 1839.

11. «Arquitectura de Granada. Comparación monumental», *La Alhambra*, julio de 1839.



Fig. 2. Salvador Amador, Proyecto de puerta chinesca para los paseos del Genil, 1838, Archivo Histórico Municipal, leg. 41, Granada.

Su labor como arquitecto en Granada se puede rastrear en pocas obras, en las que aparece siempre junto a arquitectos que habían trabajado o iban a trabajar en la restauración de la Alhambra. En 1842 lo vemos junto a Juan Pugnaire y Baltasar Romero dibujando las casas colgadas sobre el Darro a espaldas de la calle Zacatín y el puente de la Corona¹². En 1847 presenta un proyecto, firmado junto a Luis Osete, para edificar su propia vivienda. Este proyecto proponía un académico y austero edificio que, con sus tres cuerpos de alzada con distribución simétrica de vanos y cierre en el balcón principal, no hace la más mínima referencia a un estilo medieval. Llama la atención que para un proyecto tan simple se asocie con un veterano arquitecto, lo que nos demuestra que Salvador Amador carecía de práctica arquitectónica¹³.

En 1844 ingresa como Profesor Honorario en la Academia de Nobles Artes de Granada, que dos años antes ha sostenido una agria polémica con José Contreras respecto a las restauraciones de la Alhambra. Por esas fechas Salvador Amador está apasionado por las ornamentaciones nazaríes. De su interés da testimonio el hecho de que fuera suscriptor, posiblemente el único en Granada, de la obra de Owen Jones *Plans, Sections, Elevations and Details of de Alhambra*, cuyas 104 láminas aparecieron por entregas entre 1842 y 1845¹⁴.

12. Esta zona pensaba reformarse y por eso el municipio encargó unos dibujos. El desaparecido puente de la Corona, de origen árabe, tenía edificada sobre su plataforma una casa que cerraba plaza Nueva (la historia del puente y el dibujo que firma Salvador Amador en J. M. Barrios Rozúa, *Guía de la Granada desaparecida*, Comares, Granada, 1999, pp. 216 y 261).

13. Salvo el de su casa, sita junto al cuartel de Bibataubín, los proyectos arquitectónicos de Salvador Amador brillan por su ausencia, AHMG, 991-1.

14. T. Raquejo Grado, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Taurus, Madrid, 1990, p. 75.



15. En esta prevención hacia el vecino del sur se mezclaban los seculares prejuicios hacia el Islam con las tensas relaciones que España tenía con Marruecos debido a las fricciones que ocasionaba la presencia de enclaves hispanos en las costas africanas. Hubo que esperar a la aventura colonial de 1859-1860 y a la toma de Tetuán para que encontráramos descubriendo Marruecos a personajes de la talla de Pedro Antonio de Alarcón o Mariano Fortuny (J. A. González Alcántud, *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Anthropos, Barcelona, 2002, pp. 173-174).

16. Respecto a este debate y sus autores véase N. Panadero Peropadre, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1789-1868)*, Universidad Complutense, Madrid, 1992, pp. 395-406; y J. Calatrava, «La Alhambra y el orientalismo arquitectónico», en A. Isac (ed.), *El Manifiesto de la Alhambra. 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2006, 11-69, pp. 42-43. [Véase 6].

17. Sobre el gabinete árabe de Aranjuez véase N. Panadero Peropadre, «Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez», *Reales Sitios*, 122, Madrid, pp. 33-40. La fecha en la que Rafael Contreras se incorpora a la Alhambra queda clara en las cuentas de la administración de la ciudadela (AHA, 203-4).

18. Dice Salvador Amador: «Aunque muy diferentes estos [adornos] reducen sin embargo a ciertos y determinados tipos generales, los cuales varían únicamente en las partes accesorias y la clave principal de todos ellos consiste en ingeniosas combinaciones geométricas, formadas con polígonos regulares trastornados unos con otros», AGP, 12014/13.

Precisamente, el gran problema del arquitecto es que su interés no va más allá de la epidermis del monumento y no logra estudiar con igual interés las plantas y técnicas constructivas de los palacios nazaríes. Tampoco hace nada para avanzar en el conocimiento de la arquitectura de al-Andalus y descubrir que el arte nazarí deriva directamente del almohade y hunde sus raíces en la arquitectura de las taifas y el califato, sometidos a su vez a influencias orientales. Aún menos se plantea establecer alguna comparación con los edificios mariníes y saadíes de Marruecos, que constituyen una manifestación artística gemela a la granadina. El vecino del sur ni siquiera existe para Salvador Amador ni para sus contemporáneos españoles, y habrá que esperar a la guerra colonial de 1859-1860 para que, teñido de maurofobia¹⁵, se despierte algún interés por un país cuya trayectoria estuvo estrechamente unida a la de al-Andalus, y que dio continuidad a su cultura como si pudo comprobar algún viajero extranjero ya en aquellos días. El debate español sobre la arquitectura musulmana, que está muy encerrado en los límites peninsulares, ni siquiera será conocido por Salvador Amador, que parece ignorar los escritos que por aquellos días publican Amador de los Ríos, José Caveda y su propio compañero de la Academia granadina Francisco Enríquez¹⁶.

Aunque Salvador Amador sea la figura que más relieve alcanza en la Alhambra en el periodo que va de 1846 a 1849, no es ni mucho de menos el único que protagoniza estos años. Como veremos, una campaña de trabajos de consolidación la lleva a cabo el Maestro de Obras Antonio López Lara, mientras que relevantes arquitectos madrileños supervisan todos los trabajos de esta etapa. En cuanto a Rafael Contreras, cuyo «reinado» sobre la Alhambra suele decirse que arranca en 1847, año en el que se le nombra restaurador-adornista, la realidad es que no comienza a trabajar en la ciudadela hasta abril de 1851, pues está ocupado en la construcción del Gabinete Árabe del Palacio de Aranjuez¹⁷. Salvador Amador, que no tiene ninguna simpatía por los miembros de la familia Contreras, cuenta para los trabajos de ornamentación con el hábil tallista Tomás Pérez.

El primer informe de Salvador Amador

El 12 de julio de 1846 Salvador Amador remite el informe que se le solicita sobre la obras de urgencia de la Alhambra. En su encabezado él mismo resume un currículum que le muestra, al menos sobre el papel, como una persona de formación bastante más completa que José Contreras. Se presenta como «arquitecto académico de mérito de la Real de San Fernando, profesor de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad, individuo de varias corporaciones y literarias», etc. Sin embargo, Salvador Amador comienza su informe con prolijas consideraciones sobre la ornamentación del «más célebre de los monumentos arquitectónicos de España», lo cual nos pone de manifiesto que este arquitecto tiene las mismas inclinaciones hacia el «adornismo» que su predecesor, cuando lo que el Real Patrimonio reclama, con impecable lógica, son labores de mera consolidación. También como José Contreras y otros contemporáneos, cree fácil comprender y reproducir las decoraciones nazaríes¹⁸.

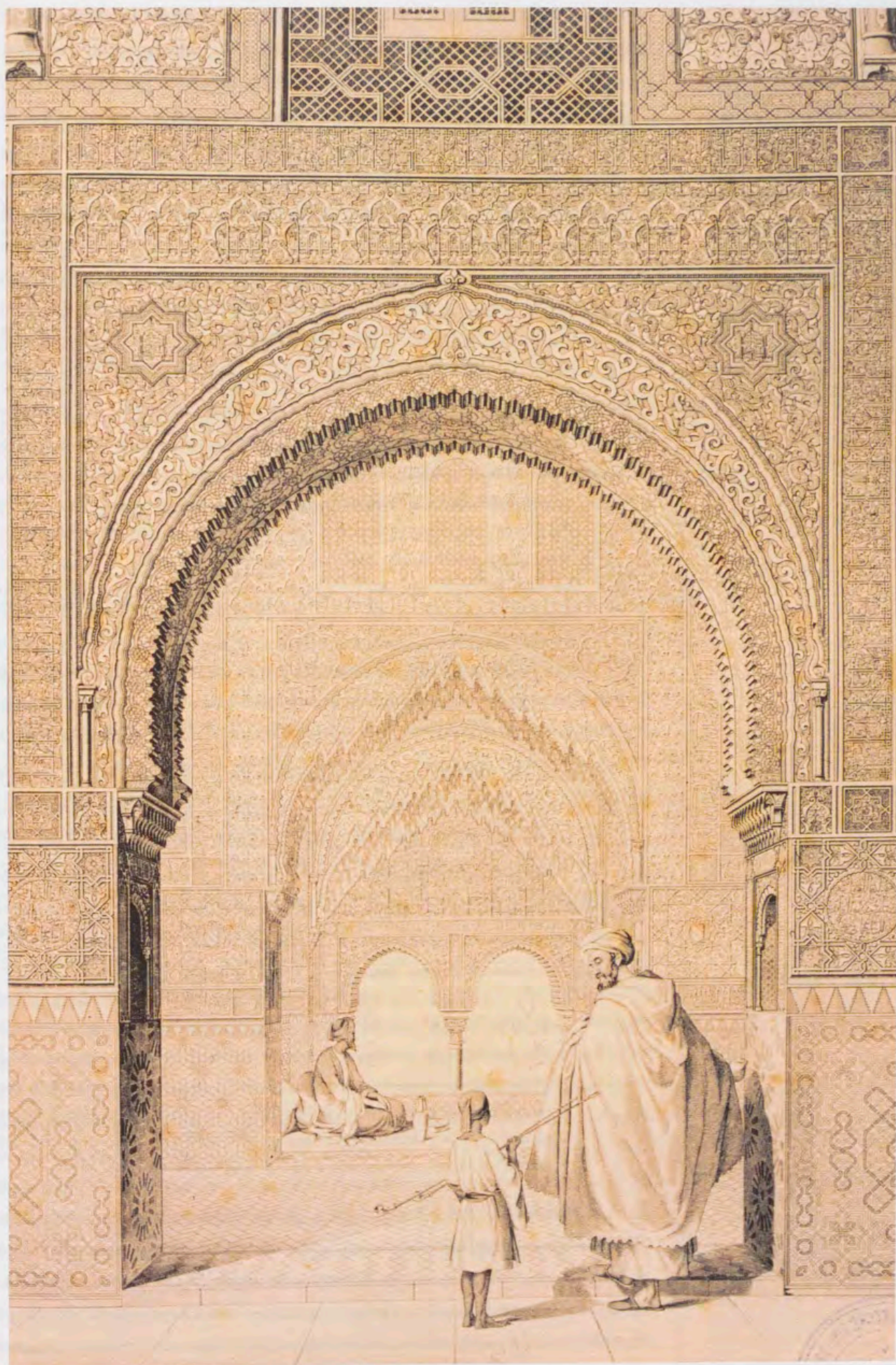


Fig. 3. Owen Jones, El mirador de Lindaraja desde la sala de las Dos Hermanas, 1834-1844, Archivo Histórico de la Alhambra, Granada.



Según Salvador Amador, la fachada del palacio nazarí fue demolida «totalmente cuando el Emperador Carlos mandó fabricar el palacio que lleva su nombre». Desde aquellos tiempos han sido tantas las calamidades y tan numerosas y desafortunadas las intervenciones en la Alhambra, nos dice con una exageración que demuestra que desconoce el Archivo de la Alhambra, que «en su recinto quedan pocas estancias con la antigua decoración y acaso una sola, la Sala de las dos Hermanas». A continuación realiza una demoledora crítica contra las obras llevadas a cabo en los años precedentes:

Recientemente, y testigo yo propio, se han fiado restauraciones importantes a un simple albañil, y así no es de extrañar que haya bóvedas, con adornos churriguerescos al lado del magnífico Salón de Embajadores y del singularísimo patio de los Leones. Cuando un rico techo hábilmente entrelazado con listonería y lleno de preciosos adornos se ha destruido vemos en su lugar un simple entabacado, y si se ha desgajado de alguna bóveda un racimo de estalactitas está cubierta la falta con algún pedazo informe de escayola tan torpemente tallado como mal concebido. ¿Y qué se ha hecho por último cuando más formalmente se han tratado de reconstruir algunas partes ruinosas? Vaciar de aquí o de allí pedazos de adornos y colocarlos sin discreción. Jamás ha intervenido la verdadera inteligencia artística en las reparaciones y conservación de este precioso monumento. Tan pronto se ha mandado encalar ricos adornos como dar de asperón a primorosas columnas con el objeto de limpiarlas, quitándole el sello respetable de la antigüedad y sin prever que se destruían enteramente las formas que les diera el escultor. Ha parecido bonita la portada (o galería) de una sala cualquiera y se ha vaciado para colocarla en otro lugar aun cuando su tamaño ni proporciones conviniesen al sitio, y así es, como de desierto en desierto ha llegado este edificio al estado más lastimoso posible¹⁹.

Recomienda que el palacio sea restaurado en adelante por un especialista en ese tipo de arquitectura —él mismo se está postulando como tal— y que bajo su constante dirección haya pocos pero muy bien formados operarios (carpinteros, yesistas, pintores), dedicados todos en exclusiva a esta tarea, y no contratados de manera esporádica. Tras otras pretenciosas consideraciones introductorias que nos desvelan una persona pagada de sí misma, y tras criticar justamente las intervenciones de José Contreras sin citarlas, Salvador Amador hace una delirante propuesta:

La obra más urgente que reclama el palacio árabe es la reconstrucción de todo el patio de los Leones, su ruina total es casi cierta en las primeras lluvias y si se verifica un hundimiento violento se romperá y mutilará el costoso y elegante juego de 120 columnas que reciben sus arcadas, se perderán los vestigios que deben guiar al artista para su reconstrucción y probablemente no se podrán ejecutar de nuevo las singulares cúpulas semicirculares de sus dos pabellones, por tener una traza complicadísima y no haber otros modelos de este género que imitar²⁰.

El derribo del Patio de los Leones, para a continuación reconstruirlo, tiene dos inmediatos precedentes en los trabajos de José Contreras, que rehizo por completo una parte del patio de la Alberca y demolió la sala de las Camas con el mismo objeto, creando así un nefasto «estilo de restauración» que si algo pone de manifiesto es la completa incompreensión de la arquitectura nazarí, la absoluta impericia técnica y la primitiva concepción del patrimonio histórico de los arquitectos granadinos.

19. AGP, 12014/13.

20. Ídem.

Dado que Salvador Amador plantea salvar sólo las columnas y hacer de nuevo muros, yaserías y carpinterías, el presupuesto se dispara y no le es posible calcularlo por el momento, por lo que propone una asignación mensual hasta que se finalicen los trabajos. A continuación recomienda otras obras en los espacios que ya señaló José Contreras en un informe de febrero del mismo año, pero proponiendo una vez más reconstrucciones radicales (galería norte del patio de la Alberca y galería y mirador de Lindaraja), mientras que estima como postergable la decoración de la sala de las Camas. En suma, Salvador Amador se nos muestra como un arquitecto con escasa práctica arquitectónica, superficialmente erudito y con unos criterios restauradores no menos torpes y atrevidos que los de José Contreras, a quien desprecia no por diferencias teóricas de fondo, sino por celos profesionales.

Cuando el Gobernador Francisco de Sales tiene que valorar el informe de Salvador Amador no puede menos que calificarlo de excesivo, en contraposición al de José Contreras, que conceptuaba de escaso, y con pragmatismo pide que, para comenzar, se libre una partida que permita «fortificar» o apuntalar el patio de los Leones para luego ir viendo cómo se aborda su restauración²¹.



La respuesta de Narciso Pascual y Colomer

El informe de Salvador Amador sobre la restauración del Patio de los Leones causa desconcierto en la Contaduría Mayor del Real Patrimonio, que pedirá opinión al Arquitecto Mayor de Palacio Narciso Pascual y Colomer, una de las figuras más destacadas del panorama arquitectónico español. Su contundente respuesta será de una erudición y sensibilidad fuera de lo común, demostrando una formación abrumadoramente superior a la del provinciano arquitecto granadino.

Narciso Pascual y Colomer nació en Valencia y se tituló en la Academia de San Carlos el año en que moría Fernando VII. En 1836 obtuvo una beca para viajar a Londres y París; también visitaría Italia, el país que más marcó su estilo. Su fulgurante carrera comenzó cuando en 1842 ganó el concurso para el Palacio del Congreso de los Diputados, edificio cuyas obras culminaría al mediar el siglo. Entretanto, en 1844 fue nombrado Arquitecto Mayor de Palacio y comenzó además a dar clases en la recién nacida Escuela de Arquitectura de Madrid, de la que llegaría a ser Director. El mismo año en el que le pedían su opinión sobre las obras en la Alhambra ingresó en la Academia de Bellas Artes. Convertido en el arquitecto de moda, afrontó importantes encargos de particulares, a la vez que se interesaba por la restauración de los edificios históricos, y formaba parte de la comisión que publicaría *Monumentos arquitectónicos de España*²². Aunque se ha señalado que los arquitectos partidarios de la tradición clásica y los defensores del medievalismo crearon «dos campos que nunca llegarían a entenderse ni mezclarse»²³, Narciso Pascual y Colomer escapa a tal consideración, pues el clasicismo italianizante que exhibe en el Congreso de los Diputados o en el palacio de Vista Alegre no le impidió hacer una pionera intervención neogótica en la iglesia de San Jerónimo del Buen Retiro.

21. Carta del 14 de julio, AGP, 12014/13.

22. Un completo perfil biográfico de este arquitecto en J. G. Gutiérrez-Mosteiro, «Diez arquitectos en Madrid», en *Madrid y sus arquitectos: 150 años de la Escuela de Arquitectura*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp. 76-77. La obra *Monumentos Arquitectónicos de España* apareció irregularmente entre 1859 y 1880.

23. P. Navascués Palacio, *El siglo XIX: bajo el signo del romanticismo*, Silex, Madrid, 1992, p. 5.



Narciso Pascual y Colomer, tras analizar los informes remitidos desde Granada, lamenta que «las sumas invertidas no hayan podido salvar aquel precioso edificio del próximo peligro que le amenaza». Dice que le es muy difícil elevar una opinión, sin un previo reconocimiento, sobre la diferencia de pareceres entre José Contreras y Salvador Amador respecto al Patio de los Leones. Con toda razón lamenta que los informes no tengan «una relación descriptiva y en detalle del estado de aquellas fábricas», pero apunta con claridad un criterio básico, que «antes debe el arte agotar todos los recursos tanto para causar menores gastos cuanto para respetar lo posible las antiguas construcciones, estimables siempre, aún en ruinas, mucho más que lo que puede imaginar la presunción y mezquindad de nuestro siglo».

De los informes deduce el «poco acierto con que hasta ahora se han dirigido las restauraciones, a pesar de la ilustración y celo con que por la Contaduría y esta Intendencia se ha dirigido desde un principio este negocio». También lamenta la falta de planificación y el alto coste de las obras acometidas hasta el momento. Por ello aconseja que se libere la mensualidad de 10.000 reales durante tres meses para «aquellas reparaciones más indispensables de pura seguridad, de ningún modo de ornato, tales como armaduras, recorrido de tejados y demás que prevengan algún acontecimiento desagradable en el próximo invierno». Recomienda también un reconocimiento facultativo del conjunto que permita conocer el estado exacto de la Alhambra y valorar las necesidades para «escoger a los operarios más a propósito para aquellas obras, separando los que no convengan de los que hayan trabajado en las restauraciones hechas hasta aquí», y elegir al arquitecto que dirigirá las obras, el cual «estará en correspondencia y bajo la dirección del Arquitecto Mayor de Palacio»²⁴.

Campaña de obras de octubre a diciembre de 1846

El 10 de septiembre una Real Orden determina que se libren durante tres meses las partidas presupuestarias recomendadas por Narciso Pascual y Colomer para labores de mera consolidación en la Alhambra²⁵. Dado el carácter que van a tener las obras, no se requieren los servicios de un arquitecto, aunque Salvador Amador se postula como simbólico Director, y se recurre al eficaz y menos pretencioso Maestro de Obras Antonio López Lara, que ya tenía alguna experiencia en el Real Sitio. Lo secundan varios operarios y es auxiliado por más de treinta miembros de la brigada de presidiarios para el traslado de materiales y escombros, aunque entre los confinados también hay dos oficiales de herrería que trabajan con eficacia en las techumbres²⁶.

Como balance de las obras, Antonio López Lara remite una Memoria el 21 de diciembre que con justicia el Gobernador ensalza por su claridad. Comienza disculpándose porque los trabajos previstos no se han podido desarrollar en toda su extensión, dado que «la estación de invierno las ha interrumpido y hecho hasta la presente incompletas, si bien es verdad quedan atendidos todos aquellos puntos que por su categoría merecen la preferencia».

24. El informe de Narciso Pascual y Colomer está fechado el 7 de septiembre, AGP, 12014/13.

25. AHA, 228 año 1846.

26. La brigada se servía de tres carros y trabajaba seis días a la semana. Pese al ahorro de mano de obra que ha supuesto emplear a los reos, las obras terminarán ascendiendo a 33.053 reales, tres mil más de lo consignado. AHA, 228 año 1846 y 236-8 y carta del Gobernador Francisco de Sales, firmada el 22 de diciembre, AGP, 12014/13.

En la hoy conocida como fachada de Comares destaca el «alero de madera único que se conserva con la pureza y gusto primitivo» y que servirá de modelo para otros en futuras restauraciones. Para su buena conservación le ha hecho una cubierta nueva y ha recorrido además los tejados de esa área. También han necesitado una profunda intervención los tejados y armaduras de la sala de la Barca y la antesala al salón de Embajadores, que han quedado «en buen uso». Aún de más alcance es la actuación en la sala de las Dos Hermanas, cuya armadura encontró en un deplorable estado para su «extrañeza y asombro», sorpresa que supone una crítica a José Contreras, que, habiendo tenido la oportunidad de restaurarla, prefirió invertir sus esfuerzos en tareas ornamentales. El mal estado obligó a Antonio López Lara a desmontar el tejado para «reparar los deterioros causados por las lluvias y tejar nuevamente aprovechando parte del material viejo». También encontró las dependencias anexas «amenazadas de recalos continuos» que, gracias a su intervención, ya no se repetirán. De la misma manera la sala de los Abencerrajes «se hallaba expuesta continuamente a recalos y goteiras» que habrían terminado por destruir la bóveda de mocárabes. Se «procedió al reconocimiento de su extraña cuanto graciosa armadura» que presentaba varios deterioros en el tablazón y tejado, todo lo cual fue recompuesto «del modo más adecuado». La sala de Justicia o de los Reyes tenía en muy mal estado los tejados, con el riesgo «de venir con el tiempo abajo con cuantos adornos hubiera podido arrastrar», pero una amplia intervención ha permitido conjurar este peligro²⁷.

Del Patio de los Leones señala que es la estancia peor conservada y que para salvar de la ruina uno de sus templeteos lo ha debido apuntalar «por sus tres frentes con robustas maderas que descansan sobre fuertes solares y que aseguran por corto tiempo su estabilidad». La misma operación «se ha practicado en el arco central de la galería que da paso a la citada Sala de Abencerrajes por hallarse estas partes con los mismos síntomas de ruina». Además «se han practicado recorridos de mucha consideración en todas sus cubiertas».

Aunque no se señale en el informe de Antonio López Lara, en ese año fue suprimido el jardín plantado por los franceses, que venía provocando serios problemas de humedades, como ya denunciara el viajero británico Haverty:

En el *Patio de los Leones* hay plantados numerosas especies de siemprevivas y otras plantas, pero parece que la humedad en la que de modo permanente se mantienen, es muy perjudicial para el estuco y maderas, e incluso para los propios muros de las salas que lo rodean y ya ha sido necesaria la ayuda de barras de hierro y de abrazaderas para evitar que muchas zonas de este interesante edificio caigan en una total ruina²⁸.

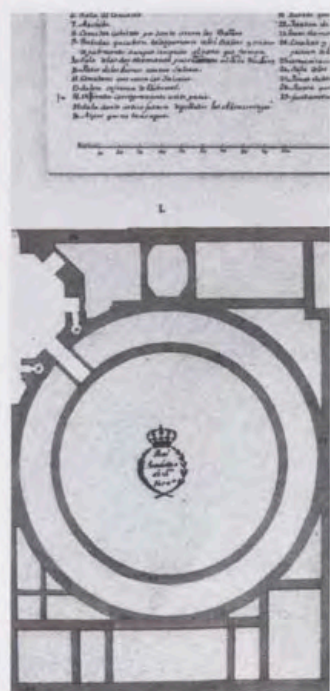
En las salas construidas por orden de Carlos V en torno al Patio de Lindaraja, algunas de las cuales las ocupó Washington Irving, se rehicieron las cubiertas que «amenazaban ruina» debido a la «poca solidez de sus muros y a la pudrición de las vigas que componían su mezquina armadura, y de aquí la necesidad de sustituirlas con otros elementos más sólidos»²⁹. Esto garantiza la conservación de las hermosas carpinterías renacentistas que hay bajo ellas, aunque falta colocar algunas ventanas y enlucir los muros.



27. El riesgo «se ha evitado construyendo nuevamente un faldon de lima entablado y tejando en toda su longitud el que mira al patio de los Leones, que todo da la extension de 402 varas cuadradas, y recorriendo las partes restantes del modo mas completo». Informe fechado en 21 de diciembre, AGP, 12014/13.

28. Haverty estuvo en 1843 (M. A. López-Burgos, *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1830-1843)*, Australis Publishers, Melbourne, 2000, pp. 168-169). Un erudito local afirma que el jardín fue suprimido en 1844, pero los documentos de la Alhambra señalan sin demasiada claridad el año 1846 (J. Giménez-Serrano, *Manual del artista y del viajero en Granada*, Editor J. A. Linches, Granada, 1846, p. 90). [Véase 6].

29. Así describe los nuevos tejados: «Esta ha sido hecho de cuchillos de pendolón, pares contrapares, jabalcones y viguetas con sus correspondientes tirantes y tablazón, de suma ligereza por dimensiones, pero conciliando la mejor tablazón y enlaces con el auxilio de acertados cortes y el herraje competente en los puntos que exigían el empleo de este metal, ya para aminorar peso unas veces, ya para obtener mayor fuerza de tensión en otras, dejando con todas las prevenciones necesarias el faldon de lima que en el testero de estas naves ha sido oportuno construir». Informe fechado en 21 de diciembre, AGP, 12014/13.



30. Informe de Salvador Amador
 fechado el 23 de diciembre, AGP,
 12014/13.

31. De las torres de las Infantas y de
 la Cautiva lamenta que «se encuentran
 ahumadas, mutilados todos sus adornos
 y recalándose los terrados que hay
 sobre sus bóvedas». Añade que son
 poco conocidas «por hallarse las torres
 detrás de unos huertos de dominio
 particular y en las cuales no se entra
 sino por curiosidad». Su restauración
 la recomienda vivamente por la belle-
 za de sus ornamentos. Informe de
 Salvador Amador fechado el 23 de
 diciembre, AGP, 12014/13.

32. Sorprendentemente dice que
 concluir no requiere «sumas muy cre-
 cidas» y no se le ocurre otra finalidad
 práctica para el edificio una vez ter-
 minado que la de servir de alojami-
 ento real, cuando ni Isabel II ni nadie ha
 insinuado que haya necesidad de él.
 Informe de Salvador Amador fechado
 el 23 de diciembre, AGP, 12014/13.

33. Informe de Salvador Amador
 fechado el 23 de diciembre, AGP,
 12014/13.

En comparación con las agresivas y caprichosas restauraciones de José Contreras y las propuestas estrambóticas de Salvador Amador, el Maestro de Obras Antonio López Lara se atiene a lo recomendado por Narciso Pascual y Colomer, y aborda una eficaz y económica reparación de las techumbres de la Casa Real. Con estas medidas asegura por lo pronto la supervivencia del conjunto arquitectónico sin quitar ni añadir ornamentos.

UNA POLÉMICA SOBRE TEORÍA DE LA RESTAURACIÓN

La Memoria de Salvador Amador para el derribo y reconstrucción del Patio de los Leones

El 23 de diciembre Salvador Amador remite a Madrid un informe sobre el estado de la Alhambra en su totalidad, de la Casa Real en particular, y una estimación de los medios y costos para su restauración. Como no podía ser menos, Salvador Amador comienza con una pomposa introducción sobre la belleza y el triste estado de la ciudadela, para, a continuación, proponer su discutible orden de preferencias:

Debe principiar la reforma por los objetos más preciosos y que la reclaman más eficazmente, y cuando estos estén en completa seguridad y bien restaurados seguir remediando muchas cosas indispensables y otras convenientes. [...] La casa Real árabe es la que sin disputa merece la preferencia en la cual conviene ejecutar las primeras obras³⁰.

Así, en lugar de consolidar o apuntalar todo aquello próximo a la ruina, propone un método que privilegia la completa restauración y embellecimiento de unos pocos espacios, los que como «artista» le interesan, mientras el resto de la Alhambra se hunde. Si propone restaurar algunos tramos de murallas son solo aquellos cuya ruina podría afectar a la Casa Real, como ocurre con el lienzo de la puerta del Bosque, o porque albergan ricas ornamentaciones, caso de la torre de las Infantas y la torre de la Cautiva³¹. También fija momentáneamente su atención en el Palacio de Carlos V para apuntar la conveniencia de concluirlo, propuesta que, una vez más, muestra su poco sentido práctico, dado que el edificio renacentista no presentaba problemas de estabilidad urgentes³².

Para llevar a cabo las obras sería precisa según Salvador Amador una plantilla numerosa y permanente, formada por un Arquitecto Director, un Arquitecto Auxiliar y tres talleres, «uno de carpintería y talla, otro de arabescos y otro de marmolistas». Por el desglose de gastos, observamos que piensa colocar ricos frisos de madera, tejas vidriadas de colores, remates de bronce dorados a fuego para los tejados, nuevas columnas de mármol para sustituir a las que están en mal estado, y losetas vidriadas. A pesar de que ya conoce las recomendaciones contrarias de Narciso Pascual y Colomer respecto a las tareas ornamentales, el granadino no se arredra y hace consideraciones como ésta:

En todo lo que se haga no hay más que copiar lo que existe, repetir muchas veces un mismo adorno y si hay perdido enteramente algún fragmento no le faltarán medios de reemplazarlo con oportunidad al artista que antes se haya empapado bien en este género de arquitectura³³.

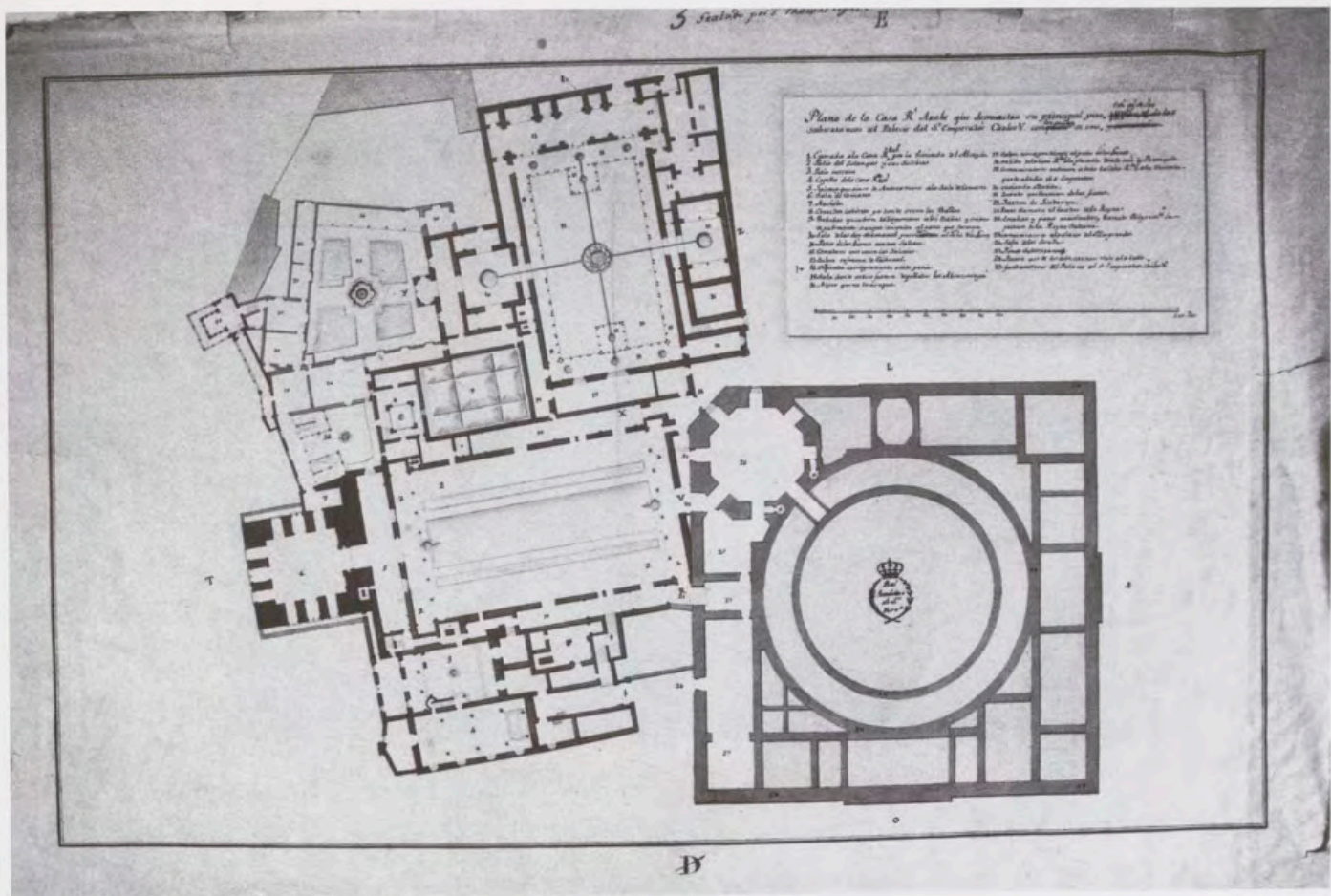


Fig. 4. José de Hermosilla, Plano de la Casa Real, Palacio de Carlos V, 1766, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, MA/542, Madrid.

El presupuesto global que calcula asciende a 650.000 reales para la Casa Real y 84.484 para las torres más bellas de la ciudadela y la muralla de la puerta del Bosque. Las cifras son demasiado abultadas para que puedan encontrar buena acogida en el Real Patrimonio, pues multiplican casi por cinco el importe total de las obras de la campaña de 1841-1843 y por veintidós el costo de las recientes tareas de consolidación. El dinero se entregaría a razón de 20.000 reales cada mes, el doble que en tiempos de José Contreras y que en la campaña recién finalizada.

Para colmo, la estimación de gastos que presenta es de escasa utilidad, pues en lugar de analizar ámbito por ámbito, describir patologías y establecer un costo y plazo de obras, entrega listados genéricos de gastos en materiales que aclaran bien poco. Así, su Memoria es bastante imprecisa, inferior incluso a la presentada por José Contreras once meses antes, la cual, dicho sea de paso, no gustó a Narciso Pascual y Colomer por encontrarla demasiado vaga. Sólo el Patio de los Leones le merece un análisis exhaustivo, mientras que otros espacios los cita rápidamente sin concretar demasiado.

Un segundo informe con la misma fecha expone su proyecto para el Patio de los Leones. En la ampulosa introducción nos relata cómo desde su infancia ha sentido pasión por la Alhambra y cómo ha invertido varios años de su madurez en «el



Fig. 5. E. Challis y Girault de Prangey, El Patio de los Leones, 1832, Archivo Histórico de la Alhambra, Granada.

estudio de la arquitectura árabe», consultando «el parecer de muchos artistas y literatos distinguidos que han visitado la Alhambra». Claro que esos libros de viajeros y eruditos locales que dice haber leído repiten errores o ideas aventuradas que en él también encuentran eco. Uno de ellos es el de los tejados del patio, que son considerados un añadido cristiano tosco y pesado, aunque nadie sabía oponerle una alternativa plausible³⁴. Salvador Amador describe así el Patio y sus patologías:

Las antiguas cubiertas han desaparecido y en su lugar hay tejados ordinarios que amilanan y empujan demasiado a las ligeras y lindas galerías en que se apoyan. Las cúpulas de los pabellones tampoco existen, las cuales causarían a no dudarlo un efecto sorprendente. Todos los adornos de los muros bajos colaterales se han perdido y también los que decoraban los cuerpos de arquitectura que se elevan por encima de las cubiertas. Los mosaicos de los embasamientos de las galerías, el blanco pavimento de mármol y la talla riquísima de los aleros o cornisas no pueden admirarse ya. Todos los juegos de aguas, menos el de la fuente del centro, están perdidos; las líneas horizontales de los frisos de madera tienen mil ondulaciones por efecto de los rebajos de los cimientos; los calados de las arcadas están mutilados en su mayor parte, llenos de bárbaras restauraciones o embotados hasta el extremo de conocerse apenas los adornos. Las basas de las columnas se han clavado en el terreno rotas ya y casi deshechas. Finalmente para contener los grandes desplomes de las columnas y las fracturas de algunos arcos y pilastras se han llenado de puntales las dos arcadas del centro y uno de los pabellones. Estos medios artificiales de sostenimiento destruyen todo el idealismo y belleza de las galerías y habiendo necesidad de

34. J. C. Murphy dice a comienzos del siglo XIX: «Lo único que desfigura la armonía de este noble patio, es el tejado de tejas rojas, sobresaliente, que según el señor Swinburne, fue construido por orden de M. Wall, antiguo primer ministro de España bajo cuya administración se reparó completamente la Alhambra» (J. C. Murphy, *Las antigüedades árabes de España. La Alhambra*, Londres, 1987, p. 12). Girault de Prangey condena «estos techos tan informes que aplastan actualmente las galerías tan esbeltas y elegantes de los Patios de los Leones y de la Alberca» (G. de Prangey, *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, Editorial Escudo de Oro, Barcelona, 1985, p. 16). [Véase ●].

aumentarlos por hallarse desplomadas todas las columnas y muchas masas de obra fuera ya de sus centros de gravedad, es seguro en breve tiempo se convertirá en un bosque de pinos esta preciosidad antigua. [...]

Los desplomos que se observan provienen de dos causas muy distintas: una el empuje que producen los colgadizos de las galerías, los cuales son demasiado pesados para esas construcciones tan delicadas; y la otra mas eficaz aun se debe a los grandes rebajos que han hecho los cimientos con el transcurso del tiempo. Como consecuencia precisa de ellos se hallan enterradas las columnas hasta por encima de sus basas y desplomadas en distintas direcciones.

Es evidente que Salvador Amador se siente desbordado ante el grave deterioro del edificio. Su análisis pesimista es producto no sólo del mal estado del Patio, sino de su impericia técnica, que él no reconoce desde luego, pero que ya veremos cómo Narciso Pascual y Colomer se la reprocha. El arquitecto es además incapaz de apreciar la pátina y la erosión del tiempo, y desea verlo todo tan nuevo como si estuviera recién hecho; la vejez es para él sinónimo de fealdad. En cuanto a sus conocimientos de la arquitectura nazarí demuestra que son superficiales en su afirmación de que existieron cúpulas en los pabellones.

Su desolador análisis le lleva a anunciar que sólo sería posible mantener algunos elementos para «que conserve algún indicio de hallarse labrado por la mano de los árabes». La opción de apuntalar el patio sólo la ve provisional, al «destruir completamente la ilusión maravillosa de este interior y enseñar a los extranjeros un hacinamiento de ruinas cuando vienen de apartadas tierras a ver y admirar ese Palacio poético y encantado». Por ello, «este medio será siempre infecundo en resultados, deslucido y nada digno». Tampoco considera que apuntalar las columnas y reforzar sus cimientos sea una buena opción, dado que «unas columnas estarían salientes respecto de las otras y se perdería además la simetría de los ejes» dando un «resultado deforme». Frente a los que ante el derribo y reconstrucción del Patio van a «invocar el respeto a la antigüedad», señala que la práctica no admite «sofismas»:

Llamar vandalismo a una reconstrucción es muy fácil, dirigir bien un negocio tan espinoso, como el de que se trata, de suma dificultad. [...] ¿Se ha de prolongar su escasa existencia a fuerza de hierro y madera, como ha principiado a ejecutase? Ya he demostrado el grande inconveniente de esta medida desacertada. Yo quisiera encontrar un medio racional y práctico que estuviera conforme con las reglas de edificación, que conservase lo que hay, aun cuando se dejaran las muchas deformidades que le quitan mérito.

El único remedio factible que ve es «la reconstrucción general». Para apoyar tan radical solución señala que el Patio no es todo obra musulmana, pues tiene muchas intervenciones posteriores a la conquista, aunque sólo especifica la reciente reconstrucción de las «arcadas del testero que ocupa la parte de levante». En cuanto a la pérdida de pátina, no le cabe la menor duda de que la reconstrucción en «un periodo de pocos años volverá a dar a las nuevas construcciones esas medias tintas que tan pronto toman los edificios bajo este cielo meridional». Esto lo demuestran las recientes limpiezas con asperón de la Fuente de los Leo-



nes y las columnas, pues «ya están las cañas tan enrojecidas como antes por el salpique que causan las lluvias». Respecto a la pérdida «de esas impresiones fuertes que nos produce la antigüedad», se muestra convencido de que podrá reconstruirse «con la misma perfección que lo hacían los árabes» y conservando muchos elementos originales:

La Fuente de los Leones permanece en su sitio, todas las decoraciones que se conservan en los muros interiores quedarán; en ellas existen los principales fragmentos antiguos, como son los inimitables arcos que dan ingreso al patio, los rompimientos de la Sala de las dos Hermanas y la de Abencerrages y los preciosos intercolumnios de las Salas de Justicia. Además ocuparán su mismo sitio y sin la menor alteración algunos techos de madera que se conservan en las galerías, las bóvedas de estalactitas de los ángulos de las mismas, las admirables cúpulas entrelazadas de los pabellones, las ciento veinte y cuatro columnas, y finalmente todo aquello que no habiendo padecido alteración con el transcurso del tiempo deba tener la misma colocación. Solamente se harán de nuevo las pilastras que descansan sobre los capiteles, con los mismos adornos y de la misma materia que los antiguos, y los calados de los tímpanos de los arcos.

Las cubiertas descarta que fueran como las que hay y reconoce que tampoco sabe cómo eran; basta, según él, con que su nueva «forma contribuya a dar al todo del Patio una perspectiva agradable y teniendo presente que la materia ha de corresponder en riqueza al resto de la obra». Así propone esta reconstrucción fantástica, que será la que años después lleve a cabo Rafael Contreras:

Si se hicieran vidriadas y con dibujos de laceria tomados de las muchas combinaciones geométricas que hay en los mosaicos, creo se obtendría un resultado satisfactorio, mucho mas poniendo un alero perfectamente tallado parecido al magnífico que se conserva en el Patio de la Mezquita [patio del Cuarto Dorado], si bien han de ser mas pequeñas sus dimensiones.

La metodología para la reconstrucción del Patio sería la de desmontar «una cuarta parte de las galerías por el parage mas ruinoso y cuando se halle reconstruida, sirviendo de modelo lo restante, se continuará la obra hasta su conclusión por el mismo orden». Salvador Amador concluye su Memoria con unas consideraciones sobre las diferentes sensibilidades ante una restauración, y piensa, optimista, que, una vez concluida su reconstrucción, será capaz de contentar a todos:

Las restauraciones de edificios antiguos son por lo general objeto de reñidas controversias. Un pintor encuentra mejores tintas y cuadros mas pintorescos cuando los edificios están descarnados y se han amparado de las grietas de sus piedras el musgo y la yedra. Los arqueólogos aprecian la antigüedad de las cosas por el color que les dan los siglos, por las inscripciones que en ellas descubren y por ese modismo particular en la mano de obra que ellos estudian y conocen. Finalmente los arquitectos se detienen en las formas y cuando creen de interés las de algún edificio quieren renovarlas a fin de que no desaparezcan cuando están próximas a destruirse. Muy difícil es combinar tan opuestos extremos³⁵.

El interventor Laureano García, tan crítico con las intervenciones de José Contreras, se muestra deslumbrado por los «conocimientos poco comunes en la materia» de Salvador Amador. Elogia también «la preciosa colección de Laminas que dibuja a la vista del Palacio Árabe y en la que lleva recopilado lo mas intere-

35. Informe de Salvador Amador fechado el 23 de diciembre, AGP, 12014/13.

sante de tan celebre Alcazar», aunque la Memoria no vaya acompañada de alzados ni secciones que documenten y expliquen gráficamente tan drástica intervención. El interventor recomienda a este «joven y laborioso arquitecto» como la persona adecuada «para la inmediata dirección de las obras que se proyectan». A la par, critica las lamentables intervenciones del pasado y hace una interesante observación sobre las restauraciones de yeserías realizadas en 1842, que son menos consistentes y hermosas porque carecen de un «barniz» que los árabes le daban. La moderna imitación en yeso, realizada mediante el calco o la presión de un molde, «además de no presentar ningún brillo ni magnificencia, se ve ya corroida por algunos puntos en muestra de su poca solidez»³⁶.

Después de esta crítica tan justa como preocupante, cabe preguntarse cómo pretende Laureano García que la drástica reconstrucción de Salvador Amador garantice solidez. O tiene mucha simpatía por el arquitecto o, como profano en este campo, se le ha contagiado el pesimismo del arquitecto respecto a la estabilidad del edificio. También el Gobernador Francisco de Sales elogia la Memoria de Salvador Amador, que «es el resultado de los prolijos trabajos que hace años está prestando su autor en la arquitectura árabe», y lo propone para la dirección de las obras. Piensa que si se le vincula al Real Patrimonio podrá seguir cultivando el estudio de la arquitectura nazarí a la par que realiza las obras. Para acompañarlo en las tareas recomienda como «segundo Director a D. Antonio López Lara en atención a los servicios anteriormente prestados». El Gobernador secunda la idea de que el Patio de los Leones es ahora la prioridad y apunta que, transcurridos seis meses desde el comienzo de las obras, se podría hacer un balance de lo que «la práctica haya enseñado independiente de las teorías» para así continuar y rectificar lo que sea necesario³⁷.

Las pautas para restaurar de Narciso Pascual y Colomer y Juan Pedro Ayegui

El proyecto de Salvador Amador fue remitido a los dos Arquitectos Mayores de Palacio y Reales Sitios para que emitieran su parecer. Narciso Pascual y Colomer, y el menos conocido Juan Pedro Ayegui³⁸, elaboraron un contundente informe –seguramente redactado por el primero– con fecha de 18 de marzo de 1847, en el que desmontaban una por una sus propuestas. Esta respuesta constituye un excepcional documento para comprender las avanzadas concepciones sobre patrimonio histórico y restauración monumental que los mejores arquitectos de la época tenían, en contraste con los débiles recursos técnicos y pobres concepciones teóricas del granadino. Además, la profundidad del informe demuestra que visitaron la Alhambra o habían estado en ella recientemente, aunque no tengamos constancia documental.

Los arquitectos madrileños señalan que hay «notable exageración al manifestar que el patio de los Leones está próximo a perecer» y que los apuntalados que se han puesto «más son de aparato que de necesidad, pudiendo además contribuir a precipitar la ruina que se intenta contener». Oportunamente, llaman



36. Texto fechado el 24 de diciembre, AGP, 12014/13.

37. El Gobernador también destaca la labor de la brigada de presidiarios «que tan fecundos resultados han dado en aquel Real Sitio». Carta fechada el 30 de diciembre de 1846, AGP, 12014/22.

38. Juan Pedro Ayegui fue, junto a Narciso Pascual y Colomer, uno de los arquitectos que se formó en el estudio de Custodio Teodoro Moreno (1780-1854), arquitecto víctima de la depuración política de la Década Ominosa que ensayó un método novedoso de enseñanza de la arquitectura. Estuvo en el cuerpo de zapadores bomberos de la milicia nacional de la capital, más tarde lo vemos como Arquitecto de la Villa de Madrid y también fue Arquitecto Mayor de Palacio en 1849, fecha en la que se jubiló (P. Navascués Palacio, *Arquitectura española 1808-1914, Summa Artis*, vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 141; y N. Panadero Peropadre, 1992, p. 810 [op. cit. n. 16]).

la atención sobre otros espacios muy deteriorados que Salvador Amador ni siquiera menciona cuando deberían ser prioritarios. Es el caso de lo que entonces se denomina aposentos de la Rauda o Panteón de los Reyes moros de Granada³⁹, el cual aparece dividido «en dos alturas con tabiques para servir de viviendas», que priva «de admirar el rarísimo ejemplar de sus preciosas bóvedas agallonadas y algún otro fragmento»⁴⁰.

También es preciso atender a «los suntuosos baños» y la sala de las Camas, edificio «que se encuentra en inminente ruina y horrorosamente mutilado a causa de las restauraciones practicadas en 1842». Evalúan además el gran deterioro de las murallas y torres, particularmente de las que forman parte de la Casa Real, porque de hundirse arrastrarían a los Palacios, un asunto de extrema gravedad sobre el que Salvador Amador poco dice en sus informes, a pesar de que el Gobernador le ha insistido en el problema. Para conjurar este peligro estima necesario que cese el uso agrícola y ganadero del bosque, porque erosiona el terreno, y recomiendan también fortificar el tajo del Darro.

En consecuencia con estas obras verdaderamente urgentes, los arquitectos rechazan la propuesta de organización de talleres, porque está pensada para tareas ornamentales cuando la decoración «debe ser lo último» que se aborde, y la prioridad es dejar «asegurada la totalidad del edificio». Además, no estiman necesario un segundo Director de Obras, sino:

la indispensable presencia de un Arqueólogo, que conociendo el árabe de aquel tiempo evite la destrucción o pérdida de todo jeroglífico o inscripción interesante, principalmente las muchas que hay inéditas, de las que por una causa ignorante se han destruido infinitas en este último tiempo, sustituyéndolas con la común leyenda *Solo Dios es vencedor*, o la de *Alabanza a Alá y a Mahoma su profeta* [...] descuido que ha producido una pérdida irreparable para la historia, quitando al edificio la singularidad de ser un rico libro de poesía árabe escrito en caracteres cúficos y vulgares del mejor tiempo del Islamismo.

Criticán la afirmación de Salvador Amador según la cual es fácil «reproducir con exactitud la construcción y ornamentación árabe, y sobre lo cual promete aquel que conocida la forma geométrica de sus trazados se hace muy fácil su construcción y *no hay nada que vencer*». Los arquitectos madrileños califican esto de:

inexacto y aun embaucador, pues los árabes no sólo adquirieron una facilidad y fecundidad inmensa en sus combinaciones geométricas, sino que en sus hojas, flores y demás ornatos de escultura y pintura se observa aun que los menos conocedores, aquella cierta manera indefinible hija de la invención del género que caracteriza perfectamente sus producciones tan en armonía con sus costumbres, sus creencias y su civilización. ¿Quién que en artes sea verdadero inteligente presumirá hacer una copia que se confunda con un original? La manera de hacer la decoración árabe es, en su concepto, de tan difícil imitación que puede asegurarse que de millares de copias que se han hecho ya generalmente, ya particularmente de la casa árabe, son rarísimas o quizá ninguna en la que esté bien caracterizado el género, y como la prueba más positiva de esta opinión, presentan las mismas restauraciones que se han hecho amaneradas, sin carácter, sin la frescura de la originalidad, sin aquella franqueza que da al trabajo el dominio de la imaginación y la segura mano del artista.

39. En realidad se trata de un edificio anterior al Palacio de los Leones que puede datarse en el primer cuarto del siglo XIV. Tanto esta qubba con bóveda gallonada como la Rauda eran de la misma época; posiblemente la qubba conservada pudo tener un uso complementario al cementerio real (A. Malpica Cuello, *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*, Universidad, Granada, 2002, pp. 237-242). Sobre las ruinas de la Rauda propiamente dicha y su última excavación y restauración... [Véase ●].

40. «Epitafio de los Reyes Moros» por J. Castro y Orozco en *La Alhambra*, octubre 1839, e Informe fechado el 18 de marzo de 1847, en AGP, 12014/22. La descripción que ofrece Giménez-Serrano es muy interesante: [véase ●].



Fig. 6. El Patio de los Leones, *Archivo Histórico de la Alhambra, Granada*, Fotografía: Alberto Caballero.



Fig. 7. Baños de la Casa Real, Fotografía: Juan Manuel Barrios Rozúa, 2007.

Consideran que el Patio debe conservar «lo existente tal y conforme se encuentra, y de ningún modo que deba derribarse nada» porque «esto no sería restaurar, sería construir de nuevo y no creen que haya nadie que de buena fe se proponga utilizar los yesos moldados que produciría el derribo». En suma, no están de acuerdo «ni con las obras ni con el método de ejecutarlas que propone Amador» y recomiendan con toda claridad que «sería arriesgado concederlas, porque quedarían todas las obras sujetas a las ideas algo extraviadas del Sr. Amador», exponiendo «el edificio a las mismas profanaciones anteriores» y a la «crítica fundada de los viajeros».

Hasta aquí la primera y contundente parte del informe de los arquitectos Juan Pedro Ayegui y Narciso Pascual y Colomer, que pone de manifiesto hasta qué punto la afirmación de Salvador Amador de que su proyecto respondía a la lógica del arquitecto frente a las del pintor y el arqueólogo es falsa. En realidad Salvador Amador es un mediocre en su oficio y recibe un justificado varapalo de dos acreditados arquitectos.

El informe continúa con una «observación» que pone al descubierto la pésima formación del granadino al demostrar, con la exposición de soluciones técnicas concretas, que es factible mantener el Patio en pie, algo que el tiempo demostraría. Los arquitectos madrileños consideran que derribar el Patio y reconstruirlo por partes para restituirle la hermosura y «conservar la pureza de las líneas en las perpendiculares y horizontales» podría tener sentido si se tratara de un edificio destinado a habitarse, «pero la cuestión aquí es de muy distinta naturaleza», pues el Patio de los Leones

es un monumento histórico y a la vez se considera como tipo de su género de arquitectura. En el primer caso, reconstruyéndolo perdería su prestigio histórico y el carácter monumental, y en el segundo, su forma en el detalle y por lo tanto su verdad típica. El historiador, el arqueólogo y el artista no buscan en los monumentos arábigos de Sicilia y España esa conservación imposible que sería un contrasentido en edificios que cuentan muchos siglos de existencia, se contentan con formar idea de los todos corroídos y desnivelados, apreciando mucho cualquier detalle escapado de la saña del tiempo, pero no desprecia los otros restos que los siglos o vandalismo de los pueblos han mutilado. Estas preciosas reliquias son a veces estudiadas con gran ahínco, parece que reúnen mas verdad y que las inspiraciones y datos que suministran se identifican aun más con la época lejana a que pertenecieron.

Citan como buen ejemplo de restauraciones las hechas en Roma por el Gobierno Pontificio, pues, a pesar de que el Anfiteatro Flavio es en su mayor parte de cantería que puede desarmarse para reconstruirse de nuevo, no se ha pensado nunca en separar una sola piedra del sitio en que la colocaron los fundadores, sino que han fortificado su fábrica con muros de ladrillo, «para no hacer una construcción ni aun parecida cerrando con arte varios arcos sin que pierdan su forma primitiva; en cuyas operaciones han invertido sumas de consideración, lo cual prueba la importancia que aquel ilustrado pueblo da a los objetos de la antigüedad». A continuación señalan la diferencia entre los sólidos materiales de la Antigüedad y los frágiles de la Alhambra:

Al querer descomponer un edificio arábigo no se obtendría otra cosa que menudos escombros y el mármol de sus columnas. Y si esto es cierto, como por desgracia lo es ¿Quién es el arquitecto con amor al arte que se atreva a proponer una reconstrucción imposible? ¿Y si esta reconstrucción no es posible, pregúntese al Sr. Amador ¿la ciencia de construir no facilita otro medio para conservar el monumento de que nos ocupamos, mas que la adopción de maderos informes para puntales que a la vez de destruir la parte de ornato donde se apoyen interrumpen el paso afeando la visualidad del Edificio?

Y aquí es donde la crítica de Narciso Pascual y Juan Pedro Ayegui pone en su justo lugar la impericia técnica de Salvador Amador:

Por fortuna el arte de construir está más adelantado hoy día de lo que el informante quiere suponer. Para colocar dentro de su centro de gravedad algunas de las ciento veinte y cuatro columnas que son un superabundante apoyo de aquella delicadísima arcada, en el perímetro interior del patio, enlazando los pilares de ladrillo que están sobre las columnas con el muro resistente del interior del pórtico y reponer aquellas desmejoras notables, causadas por el tiempo o la ignorancia de los restauradores anteriores, no se hace preciso ese poco delicado modo de apuntalar, empleado por el arquitecto informante, ni destruir el monumento para erigirle de nuevo. Las armaduras de los planos de cubierta



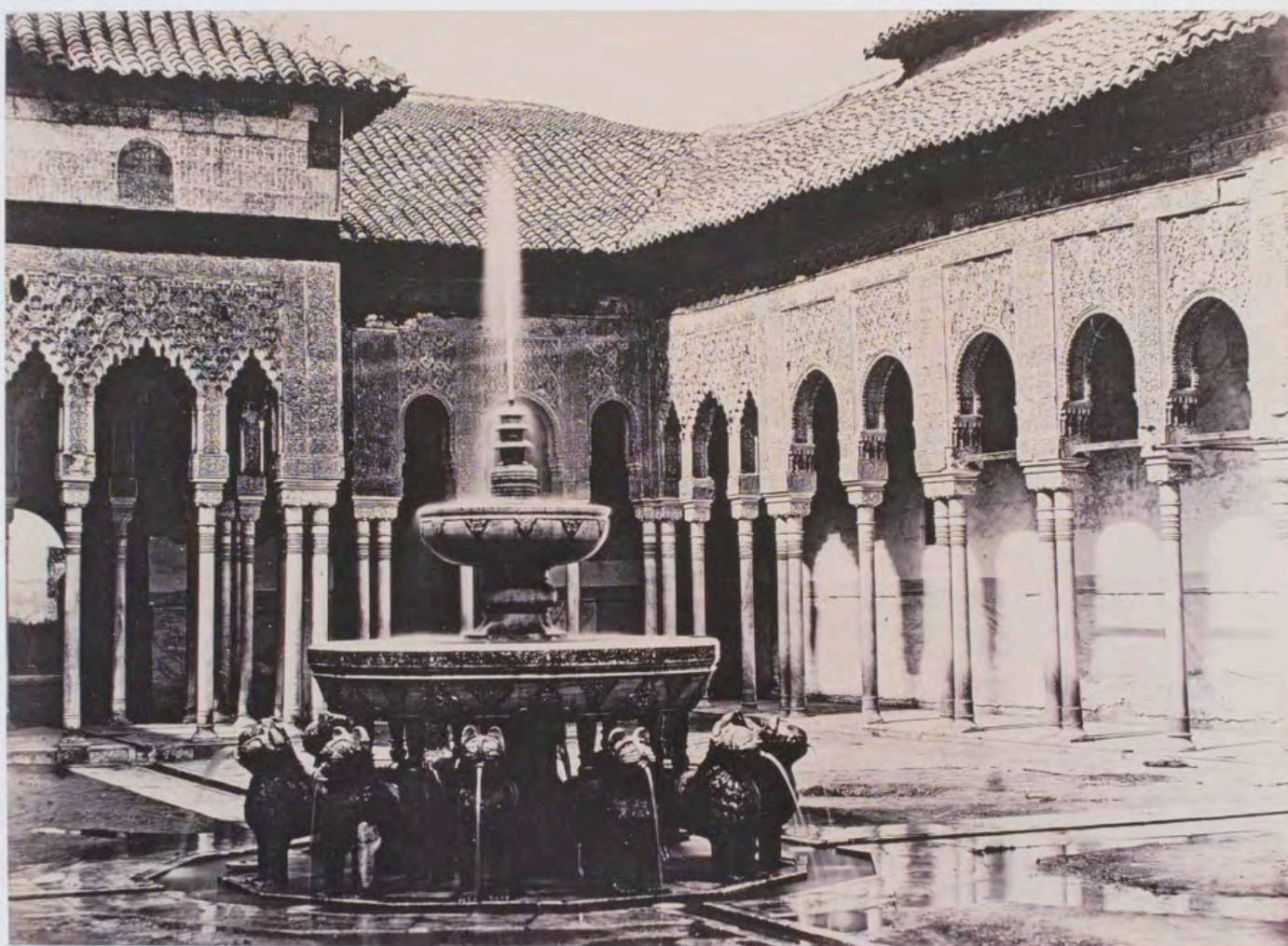


Fig. 8. Charles Clifford, La Alhambra. Patio de los Leones, AGP, Inv. n° 10109566, Madrid, Patrimonio Nacional.

si están bien hechas no empujan en otro sentido que en el vertical que lejos de perjudicar a las construcciones les da este peso, estabilidad y firmeza. Las columnas que en fuerza del transcurso del tiempo se han clavado sus basas en el cimiento no dañan ni a la solidez ni al buen efecto, como se nota en la gran mezquita de Cordova y en otros edificios musulmicos de Europa. Las ondulaciones que bien en el sentido vertical a horizontales que se dice existen en las arcadas son insignificantes para la estabilidad e imperceptibles a la vista del observador; pero aun en el caso de quererlas rectificar son muy conocidos los aparatos que debían usarse para lograr aun el más exacto aplomo y alineación. Valiéndose de estos medios racionales, adoptados en casos análogos, no tan solamente se evitará desaparecer es magia encantadora que se hace sentir en el que pisa aquellos deliciosos recintos, producida por tantos recuerdos históricos y tradicionales identificados con los tallados mármoles e inimitables arabescos, sino que salvándose el ornato de la mayor parte de las galerías se conservarán trozos de su liadísimo aunque deteriorado techo de lacería, y lo que es aun más importante, las ocho grandes pechinas estalactíticas de los pabellones, modelo el más acabado y perfecto por su prodigiosa conservación y que haciéndolas de nuevo por ser de yeso desaparecerían no sólo lo delicado de sus formas sino las ricas miniaturas de oro, azul y rojo causa de la admiración de los más entendidos viajeros, y cuya pérdida no podía reemplazarse jamás. Y no se crea por ningún concepto [...] que copiando aquellos mismos adornos, pintandolos con los mismos colores se obtendrían iguales resultados que los que en la actualidad presentan. La sagrada y por consiguiente respetable pátina que el tiempo imprime en los monumentos no

puede reemplazarse jamás. Los importantes hechos que han presenciado aquellos muros son de tanto interés en nuestras tradiciones que el artista, el historiador, el arqueólogo, encuentran siempre en ellos sus inspiraciones hijas del entusiasmo que producen las tradiciones de los hechos y el testimonio de la cultura y civilización. En fin téngase presente que las dimensiones del patio de los Leones son reducidas y excesivos los puntos de apoyo, que nada carga sobre estas galerías más que el tejado, el cual podrá aligerarse dándole la belleza que ahora no tiene, por lo que sin necesidad de mayores esfuerzos, sólo con un buen atirantado de hierro se puede hasta perpetuar este santuario de la historia y de las artes, visitado por todos los pueblos ilustrados de la tierra, pueblos que no perdonarían jamás a la España del siglo XIX cualquier atentado que por la ignorancia o un abuso del poder se cometiese con tan respetable monumento⁴¹.

Concluyen señalando que el método propuesto por Salvador Amador no es adecuado, que el Administrador-Gobernador no es la persona indicada para proponer las personas encargadas de la restauración, y que el presupuesto para las obras presentado no sirve por no recoger las obras necesarias.

Una valoración de Narciso Pascual y Colomer como restaurador

Antes de continuar con los problemas de conservación de la Alhambra creo necesario detenerme en la intervención que pocos años después va a realizar Narciso Pascual y Colomer en el Monasterio de San Jerónimo del Buen Retiro (1851-1854). Su labor no se limitó a consolidar un edificio muy deteriorado desde la desamortización, sino también a suprimir añadidos posteriores a la época gótica que estaban muy dañados, agregarle ornamentación y, sobre todo, a construir dos torres que colocó en la cabecera contra lo que era habitual en el gótico español. El Monasterio estaba previsto, además, que lo rodeara un jardín inglés que acentuaría su pintoresquismo.

Los criterios conservacionistas, hostiles a todo postizo, que propone Narciso Pascual y Colomer no son los que aplicará en el Monasterio madrileño, pero también es cierto que la naturaleza de los edificios era muy distinta y el uso también; uno era un templo de mediana relevancia artística que debía abrirse al culto; y el otro, un monumento único sin más usuario que el turista y el erudito. Por ello no sería justo acusar de simple incongruencia entre la teoría y la práctica a Narciso Pascual y Colomer, sino valorar su pragmatismo ante realidades tan distintas en unos años en los que el concepto de patrimonio histórico y la práctica restauradora estaban dando sus primeros e indecisos pasos no ya en España, sino en la propia Francia, que era el modelo que se seguía⁴². El Arquitecto Mayor de Palacio presenta una clara sensibilidad romántica, un respeto al legado histórico, una erudición y un dominio técnico fuera de lo común, pero los pocos precedentes con los que cuenta y su limitada práctica con la arquitectura histórica no le empujaron a profundizar sus concepciones. Aunque tiene la sensibilidad de un John Ruskin hacia la pátina y la historia⁴³, es partidario de intervenir para evitar la ruina, sin llegar a los extremos de Viollet-le-Duc. Ambos teóricos



41. Esta cita y las precedentes pertenecen al informe fechado el 18 de marzo de 1847, AGP, 12014/22.

42. Para los comienzos de la restauración en Francia una buena síntesis en F. Bercé, *Des Monuments historiques au Patrimoine du XVIII siècle à nos jours ou «Les égarements du cœur et de l'esprit»*, Flammarion, Paris, 2000, pp. 24-50; en España I. Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, pp. 69-81 y 115-119, aunque en lo que se refiere a la Alhambra comete el error tradicional de sobrevalorar a Rafael Contreras. [Véase ●].

43. «La mayor gloria de un edificio no depende ni de su piedra ni de su oro. Su gloria toda está en su edad, en esa sensación profunda de expresión, de vigilancia grave, simpatía misteriosa, de aprobación o de crítica que para nosotros se desprende de sus muros largamente bañados por las olas rápidas de la humanidad. [...] hay una belleza en la pátina de los siglos tan real y tan grande, que llega a ser frecuentemente objeto de la persecución especial por parte de ciertas escuelas de arte caracterizadas ordinaria y asaz vagamente con el nombre de *pintorescas*. Hace a continuación una digresión algo confusa sobre el pintoresquismo... Estas palabras de John Ruskin tienen el mismo cariz que las que hemos escuchado en boca de Narciso Pascual y Colomer, habiéndose expresado el español un año antes. J. Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1997, pp. 217 y 219.



44. Conocía, como hemos visto, la restauración del Coliseo y sin duda también la que Valladier realizó en el arco de Tito, distinguiendo con habilidad lo antiguo de lo añadido. P. Marconi, «Roma, 1806-1829: un momento critico per la formazione delle metodologie di restauro architettonico», *Ricerche di storia dell'Arte*, 1978-1979, pp. 62-72.

45. Un completo estudio del edificio en N. Panadero Peropadre, 1992, pp. 512-544 [op. cit. n. 16], que ve la intervención bajo el prisma de Viollet-le-Duc. Para Pedro Navascués fue una intervención insegura, en lo que estoy de acuerdo, y le reprocha la incongruencia en la ubicación de las torres, que para mí fue un acierto (P. Navascués Palacio, 1995, p. 218 [op. cit. n. 38]).

46. AGP, 12014/13.

47. El proyecto, fechado en 1854, resultó demasiado costoso y al final el templo sería realizado por Ortiz de Villajos. Por otra parte, Domingo Gómez fue uno de los encargados de continuar las obras de San Jerónimo del Buen Retiro cuando Narciso Pascual se jubiló como Arquitecto Mayor de Palacio en 1854. Domingo Gómez de la Fuente había nacido en la ciudad mejicana de Guadalajara en 1809; N. Panadero Peropadre, 1992, pp. 531-535 y 810-817 [op. cit. n. 16].

48. AGP, 10932/4 y 12014/13 y 22 y AHA, 238 año 1847.

difícilmente podía conocerlos en esta temprana fecha y más bien cabe considerarlo influido por la práctica italiana⁴⁴. En la Alhambra apuesta ante todo por conservar en pie el edificio con todas las imperfecciones que tiene, porque éstas constituyen la huella poética de la historia, y por añadir o suprimir lo imprescindible. En la Iglesia de los Jerónimos es cierto que añade ornamentaciones, pero no estoy de acuerdo en que persiga la reposición de un modelo ideal al modo de Viollet-le-Duc, como demuestra la ubicación y diseño de las nuevas torres, que son neogóticas, pero que en absoluto pretenden confundirse con unas históricas, con lo que evita el pastiche y falsear la fachada⁴⁵.

LA CAMPAÑA DE OBRAS DE 1847 A 1849 Y LA SALA DE LAS CAMAS

Los arquitectos del Real Patrimonio proponen una visita ocular de la Alhambra para determinar con claridad las obras que deben hacerse, pero como ellos no pueden, por el mucho trabajo que tienen, proponen que vaya el arquitecto Domingo Gómez de la Fuente, debido a los «estudios especiales que ha hecho y conocimiento que posee de la arquitectura arábiga»⁴⁶. Domingo Gómez se convertirá en Arquitecto Mayor de los Reales Sitios en 1849, tras la jubilación de Juan Pedro Ayegui, y años después demostrará su eclecticismo orientalizante con un proyecto para la Iglesia del Buen Suceso de Madrid, en el que propone una planta centralizada neobizantina con evocaciones en su ornamentación de Palermo y del arte hispanomusulmán⁴⁷.

Con la visita de Domingo Gómez debía resolverse «la discordancia de pareceres facultativos que se observa». El madrileño aceptó el «honor» de realizar la visita el 7 de abril, pero declaró que antes de emprender el viaje necesitaba un mes para acabar las obras que estaba realizando. El viaje lo iría retrasando un mes tras otro hasta que el Gobernador de la ciudadela pidió que no lo realizara, y por su cuenta y riesgo decidió nombrar a Salvador Amador Director de las obras de la Alhambra con carácter provisional y sin sueldo fijo. Finalmente, el 7 de agosto Domingo Gómez de la Fuente se presentó en la ciudadela para realizar su informe, del que no hemos podido hallar copia, aunque las referencias hacen suponer que rechazó la pretensión de derribar y reconstruir el Patio de los Leones, y apostó por obras de consolidación tales como la que se llevarán a cabo en la puerta del Bosque⁴⁸. Además, dejó bien claro que las labores serían supervisadas por Narciso Pascual y Colomer, a quien debían remitirse informes de lo que se pretendía hacer. El Arquitecto Mayor de Palacio incluso visitó el recinto en julio de 1848.

Las discordancias en los proyectos de Salvador Amador y los Arquitectos Mayores de Palacio fueron retrasando el comienzo de los trabajos. Finalmente, el 7 de junio de 1847 el Real Patrimonio comunicó que enviaría a la Alhambra una primera partida de 10.000 reales que renovarían cada mes para fortalecer los muros de los Patios de los Leones y de los Arrayanes o cualquier otra obra que conside-

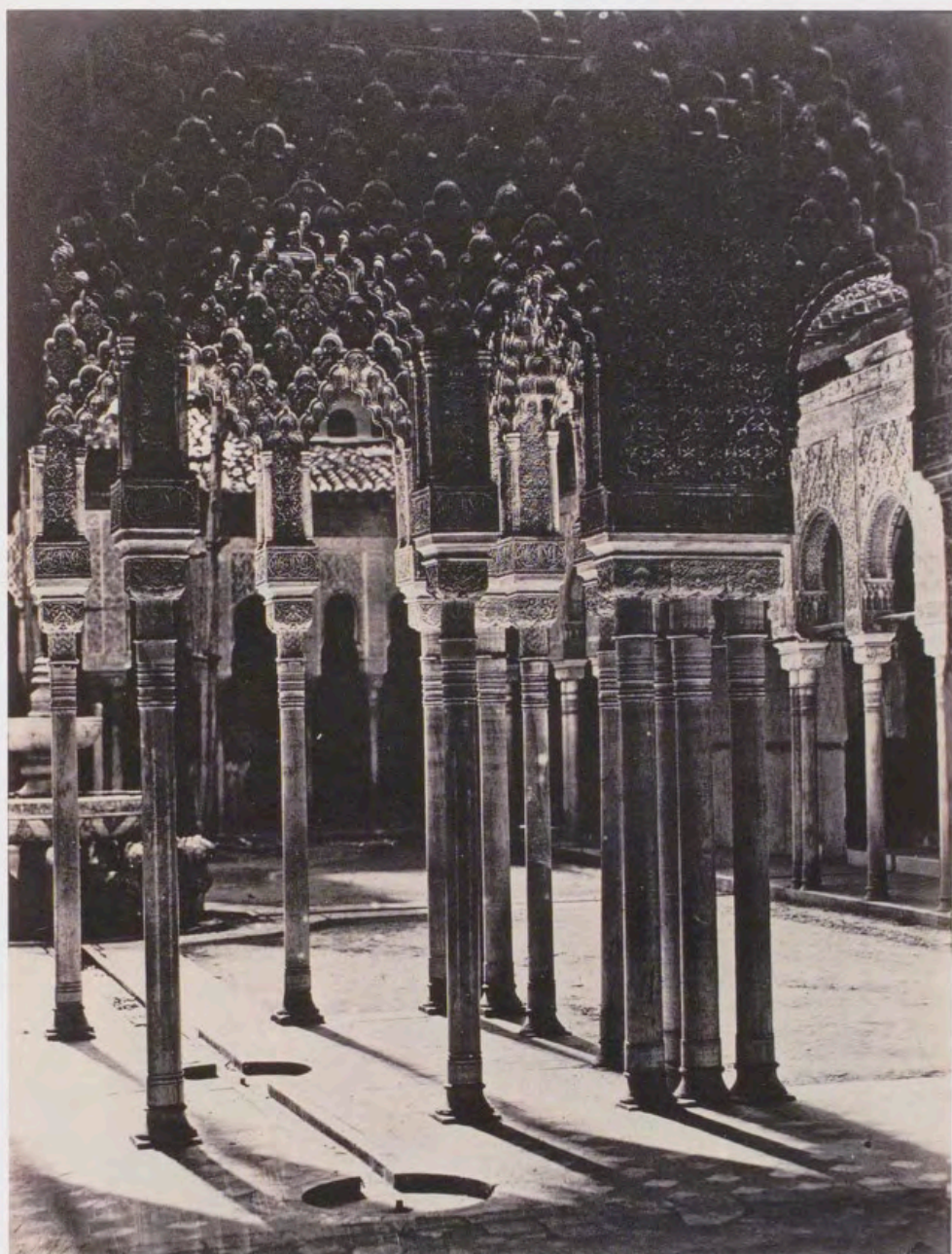


Fig. 9. Charles Clifford, La Alhambra. Patio de los Leones, AGP, Inv. n° 10109567, Madrid, Patrimonio Nacional.

rara oportuna el Gobernador⁴⁹. Daría comienzo así una nueva campaña que con decreciente intensidad se iba a prolongar hasta la primavera de 1849. Del interés que por estos trabajos había en la ciudad da idea que en la declaración de intenciones del primer ejemplar del periódico *El Granadino* (1 de mayo de 1848) se señale como entre sus preocupaciones la restauración de la Alhambra.

Las obras se realizaron en numerosos puntos de la ciudadela y de su entorno, atendiendo muchas veces a urgencias y descartando desde luego una intervención drástica en el Patio de los Leones. Lo que más recursos requirió no fue precisamente aquello por lo que Salvador Amador tenía interés, sino el lienzo de muralla de la puerta del Bosque, que estaba próximo a hundirse desde que en 1845 cedieran los terrenos sobre los que se asentaba. El riesgo de que la ruina se extendiera hasta la propia torre de Comares y su hundimiento arrastrara a los Palacios era

49. AHA, 228 año 1847.

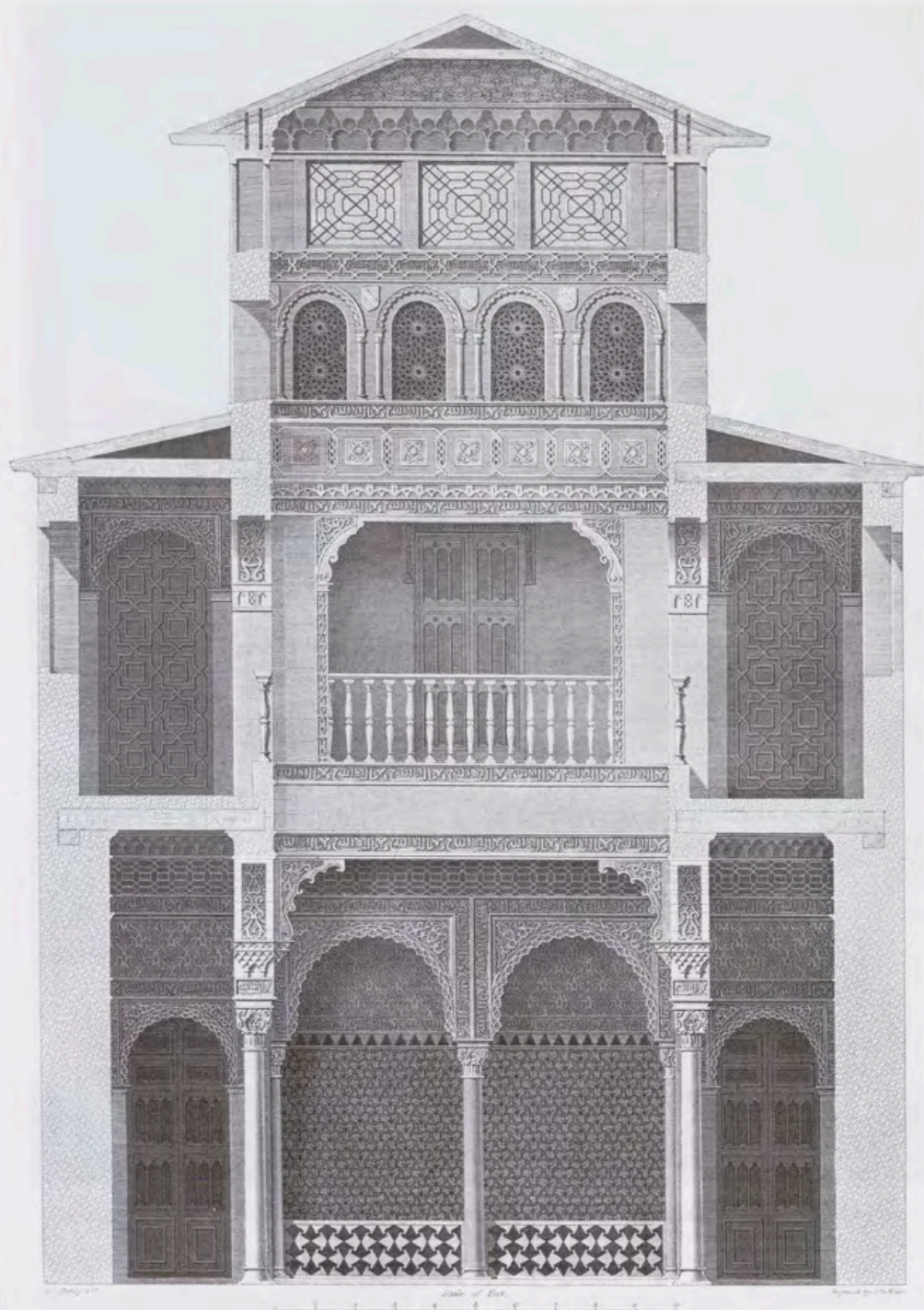


Fig. 10. La sala de las Camas antes de su derribo, en James Cavanah Murphy, 1804-1828, *Las antigüedades árabes de España. La Alhambra*, Londres, primera edición en 1828, ed. facs., Procyta, 1987.

grande, como ya determinó Narciso Pascual y Colomer. Por ello es la primera obra que Salvador Amador hubo de dirigir entre julio de 1847 al mismo mes del año siguiente, una prosaica intervención que consistió en levantar empalizadas que sujetaran el terreno y reforzar muros con machones. También tuvo que acometer un recorrido de todos los tejados de la Casa Real⁵⁰.

Podemos imaginar que Salvador Amador se sentía enormemente frustrado al no poder dedicarse a labores artísticas que creía acordes con su talento. Pero su insistencia le brindó por fin una oportunidad. Al poco de iniciar las obras de la puerta del Bosque proclamó que ya se daban las condiciones para abordar otras.

50. Esto se acometió en noviembre y diciembre de 1848, AGP, 12015/4.

Dado que la intervención en el Patio de los Leones estaba pendiente de lo que decidiera el Real Patrimonio a la vista del informe de Domingo Gómez de la Fuente, el granadino propuso que se continuaran las obras de la sala de las Camas, de cuyo estado da esta interesante descripción:

está enteramente desnuda de adornos por haberse reconstruido de nuevo. El artesonado cuadrangular, la cornisa apechinada de madera, y los originales de las ventanas caladas del cuerpo de luces y de los frisos y fondos de relieve están diseminados por varias habitaciones con peligro de que se inutilicen y se confundan con otros de distintos parajes.

En esta pieza ha cesado completamente la cuestión arqueológica, pues nada existe en ella más que los muros desnudos y el pavimento de mosaico al cual no hay que tocar. Todavía me consta la certeza de los originales que la decoraban, los cuales están expuestos a que se rompan o a perderse.

Al miedo a perder los modelos originales para decorar la sala le suma la consideración de que la obra «no ha de ser de mucho costo» y servirá «de prueba y de desarrollo a los operarios que se han de ocupar de estos trabajos delicados, los cuales se hallarán ya habituados a los modismos de ejecución cuando se proceda a cosas más importantes como lo será la restauración del patio de los Leones»⁵¹. En fin, una vez más vemos a Salvador Amador ansioso por dedicarse a las tareas ornamentales, exagerando el peligro de que se extraviaran piezas que bien podían almacenarse en alguna de las muchas salas vacías.

El Gobernador Francisco de Sales Serna, por su parte, estima que no tiene sentido dedicarse a labores decorativas cuando se aproximan los meses de lluvia. Su declaración debemos considerarla sincera en un hombre cuya trayectoria era eficaz y pragmática, aunque ya veremos cómo los restauradores de la Alhambra se quejarán de sus intromisiones⁵². Ante la impaciencia de Salvador Amador por dedicarse a labores de ornamentación, el Real Patrimonio recordó que los trabajos debían limitarse a lo más urgente y que si era preciso se enviaría un arquitecto desde Madrid «para conferenciar» con los de Granada:

a fin de evitar a todo trance el destruir nada de lo existente, pues aunque la reedificación fuese lo más imitada posible, nunca conservaría ese magnífico Alcázar, último refugio de los sarracenos, y en cuyas almenas puso sus triunfantes estandartes la reina D^a Isabel de Castilla la originalidad que le distingue y constituye su mayor mérito. Desea, pues, SM que los trabajos se dirijan no a construir de nuevo, sino a restaurar y conservar todo lo existente, sin perjuicio de que después de asegurada la conservación del monumento, se amplíen los trabajos a obras de otra naturaleza⁵³.

Finalmente, se autorizaron las tareas de decoración de la sala de las Camas, con algunas intervenciones específicas en las bóvedas del Baño anexo⁵⁴. Estas obras debieron iniciarse en la primavera de 1848 y fueron visitadas por el arquitecto Narciso Pascual y Colomer, que les dio su aprobación. No hay que ver en ello una contradicción con los criterios expuestos en la Memoria que veíamos páginas atrás. Primero porque en paralelo continúan las obras de consolidación en diversas partes de la Alhambra, particularmente en las murallas⁵⁵; en segundo lugar porque el derribo de la sala de las Camas era un hecho consumado desde hacía años y estaba a medio reconstruir.



51. Informe fechado el 20 de octubre de 1847. La Memoria debía acompañarla un plano que se envió por separado y que no se conserva en el legajo, AGP, 12014/22.

52. Carta firmada por Francisco de Sales Serna el 30 de octubre de 1847, AGP, 12014/22.

53. Texto fechado el 7 diciembre de 1847, AGP, 12015/4.

54. En el Baño se trabaja en diciembre de 1847 y entre julio y octubre de 1848. Se hicieron reparos en las bóvedas y se colocaron planchas de plomo traídas de Salobreña para evacuar mejor el agua, AGP, 12015/4 y AHA, 236-8.

55. El 4 julio de 1848 se trabaja en los calzamentos de algunas torres; el 8 de marzo había un trozo de pared en la inmediación de la Puerta de Hierro y se manda reconstruirlo. También se presentan presupuestos para el revoco y otros reparos de la muralla y puerta de la Justicia. Además se trabaja en los arrecifes de un camino del paseo y en la plantación de árboles, AGP, 12015/4.

Salvador Amador, con la colaboración del «aventajado tallista» Tomas Pérez, comenzó las tareas y parece que los trabajos progresaron bastante aquel verano para luego detenerse. Desde noviembre de 1848 las obras se enfrentaban a una seria ralentización, porque el Real Patrimonio dejó de enviar dinero y pidió que se hiciera sólo lo estrictamente necesario. Esto dejó «en suspenso las obras de los baños y el revestimiento de la sala de las Camas»⁵⁶. El Real Patrimonio pidió en abril de 1849 que las obras continuaran con el producto de las fincas reales. Salvador Amador elaboró unos presupuestos para varias intervenciones y los presentó el 31 de mayo, aunque, conociendo la insignificancia de los recursos que aportaban las fincas reales bajo jurisdicción de la Alhambra, era poco probable que se pudieran llevar a cabo. Una era continuar la restauración de la sala de las Camas, cuya obra estaba ya muy avanzada⁵⁷. Otra intervención que plantea está muy en la línea de lo que Viollet-le-Duc hacía en Carcassonne. Se trataba de embellecer la entrada de la Casa Real derribando tres casas que lindaban con el patio de Machuca, casas que pertenecían al Real Patrimonio y que aportaban una exigua renta⁵⁸.

Pero a los problemas de financiación se sumó un trágico imprevisto: Salvador Amador falleció el 10 de junio de 1849 a las once de la mañana. Se dijo entonces desde la administración de la Alhambra que su falta era «muy difícil de reemplazar», dado su «magnífico» conocimiento de la arquitectura árabe⁵⁹. Sin embargo, era uno de esos arquitectos a los que bien podía aplicarse la afirmación de Prosper Mérimée: «Los restauradores son quizás tan peligrosos como los destructores»⁶⁰. La Alhambra en manos de Salvador Amador se exponía al peligro enunciado por Quadrado con estas expresivas palabras:

Todos, mal que nos pese, llevamos inoculadas en nuestras venas la manía de la destrucción y las pretensiones de reformistas; y fiar a la ilustración de nuestros tiempos la conservación de monumentos y antiguallas, es entregar al capricho de un niño un precioso dije o un lindo pájaro, que tan pronto lo mima y acaricia, como con ciega inhumanidad lo destruye⁶¹.

Poco antes de la muerte del arquitecto había regresado a Granada el restaurador adornista Rafael Contreras, ocupado hasta ese momento en Aranjuez. A Rafael Contreras se le encomendó la dirección de las obras, y lo hizo enfrentándose con el Gobernador y el Interventor respecto a la restauración de la sala de las Camas y de otros espacios de la Casa Real. Su posición en la ciudadela salió reforzada con este enfrentamiento, aunque de inmediato volvió a marcharse a Aranjuez para concluir el gabinete árabe, tarea que le ocupó hasta abril de 1851. Cuando se incorporó a los trabajos de la Alhambra el arquitecto era Juan Pugnaire, cuyo escaso aliento romántico ya mencioné. A partir de este momento Rafael Contreras, en su triple dimensión de restaurador, creador de gabinetes orientales e historiador, comenzó a tejer de sí mismo una leyenda que aún pervive. Engrandeció sus orígenes convirtiendo a su padre en el arquitecto de la Alhambra entre 1828 y 1846, ocultó su fracaso como estudiante de Arquitectura, silenció los trabajos de todos los Gobernadores, Maestros de Obras, arquitectos y tallistas que le precedieron o convivieron con él en los trabajos, y justificó sus restauraciones más discutibles, malinterpretando intencionadamente documentos del Archivo de la Alhambra⁶².

56. AGP, 12015/4.

57. Ídem. Pi Margall la vería «medio restaurada» y añadía que la techumbre se «está revistiendo ahora de sus antiguos dorados y colores».

F Pi Margall, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Granada, Jaén, Málaga y Almería*, Editorial de Daniel Cortezo, Barcelona, 1885, pp. 529-530.

58. También propone aislar la sala de los Abencerrajes de una huerta próxima que producía recalos (AHA, 236-8). Sobre la expropiación y derribo de casas en Carcassonne véase VV AA, *De la place forte au Monument. La restauration de la cité de Carcassonne au XIX siècle*, Caisse Nationale de Monuments Historiques et des Sites, París, 2000, pp. 8-11.

59. AGP, 12015/26.

60. Añadía en la misma fecha (1834) Mérimée: «El mal gusto que preside la mayoría de nuestras restauraciones de la Edad Media a dejado trazas quizás más funestas que las devastaciones, consecuencia de nuestras guerras civiles y de la Revolución». Citado por L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les Monuments détruits de l'art français*, Editions Robert Laffont, París, 1994, p. 677.

61. J. M. Quadrado, *Dos palabras sobre demoliciones y reformas*, Imprenta de D. Juan Guaps, Palma, 1851, p. 5.

62. De cómo manipula su pasado es representativa su hoja de servicios claramente dictada por él mismo a la administración de la Alhambra (AHA, 203-4) o sus escritos, en particular R. Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, Imprenta y Litografía de A. Roderó, Madrid, 1878.



Fig. 11. *Charles Clifford*, El sueño de Salvador Amador hecho realidad: Un pabellón del Patio de los Leones restaurado por Rafael Contreras, 1862, *Archivo General de Palacio*, Inv. n° 10160613, Madrid, Patrimonio Nacional.

CONCLUSIONES

Que a mediados del siglo XIX se tuviera un mal conocimiento de la arquitectura nazarí era lógico, dado el estado primitivo en el que se hallaban los estudios de historia del arte en general. Era desconocida la arquitectura de Marruecos y ni siquiera había una historia comparada entre el arte almohade y el nazarí. Pero las carencias de unos españoles que ignoraban o despreciaban desde sus prejuicios culturales el mundo islámico más allá de su monumento local, a la vez que desconocían las experiencias restauradoras de Italia o Francia, constituyen una triste justificación para Salvador Amador o su predecesor José Contreras. Estos arquitectos, lejos de adoptar actitudes prudentes ante las inmensas lagunas de sus conocimientos, se mostraron seguros de sí mismos y a partir de sus superficiales observaciones y nulos conocimientos históricos actuaron convencidos de que podían demoler y reconstruir mejorando un edi-



ficio que conocían tan mal. Su atrevimiento a la hora de intervenir demuestra que meros carniceros se creyeron cirujanos.

Así, restauradores que tenían por delante un difícil camino en la consolidación del edificio y en el análisis de sus técnicas constructivas y ornamentales, sortearon los principales problemas para dedicarse a la reposición de ornamentos y a la restitución de volúmenes. Tuvieron la oportunidad de pasar a la historia como unos pioneros de la difícil técnica de la restauración y escribir páginas de la historia del arte musulmán, y quedaron sólo como unos provincianos fabricantes de pastiches. Viollet-le-Duc pudo excederse en sus restauraciones y cometer algunos errores en la ciudadela de Carcassonne⁶³, pero el resultado final es cuanto menos interesante y está minuciosamente documentado, hizo una aportación enorme al conocimiento de la arquitectura militar del Medioevo y adelantó soluciones técnicas de gran utilidad. Sus contemporáneos de la Alhambra sólo demostraron ser pequeñas nulidades locales por debajo incluso del atraso cultural que vivía la ciudad. No era el sino de los tiempos como demuestran las críticas juiciosas de algunos contemporáneos locales y foráneos, o las lúcidas pautas dadas por Narciso Pascual y Colomer. Ni siquiera hacían falta grandes talentos. Bastaba con personas pragmáticas y conscientes de sus limitaciones, como el Maestro de Obras Antonio López Lara, que se entregaran con solvencia técnica a la consolidación de la arquitectura en tanto se adquiría un conocimiento fundamentado del arte nazarí.

En fin, si por romántica entendemos una forma de ver la arquitectura que implica evocar el pasado de su mano, comprender y admirar otras culturas o sentir el paso del tiempo en las ruinas y los muros vencidos, Salvador Amador fue poco romántico: era un academicista que se acercaba a la arquitectura sin perspectiva histórica y con unos prejuicios estéticos que le llevaban a desear edificios nuevos y simétricos. Lo único que hay en él de romántico es el interés por la arquitectura medieval y oriental, pero la lente con la cual contempla la Alhambra corrige el edificio según prejuicios clásicos y borra la huella del tiempo como una lacra.

Afortunadamente el Real Patrimonio reaccionó ante las propuestas de intervención que se proponían desde Granada nombrando como Supervisor al mejor arquitecto que tenía en sus filas, Narciso Pascual y Colomer. Tal elección estaba en consonancia con el interés que la Monarquía tenía por la Alhambra, el cual se había manifestado en las partidas presupuestarias para las obras, en las visitas de los Infantes a la ciudadela⁶⁴ o en la ejecución de un gabinete neonazarí en el Palacio de Aranjuez. De ahí que la restauración de un monumento que se consideraba «gloria nacional» no se viera como un asunto provinciano.

Narciso Pascual y Colomer consiguió con sus sabias reflexiones teóricas y su sólido conocimiento técnico encauzar los trabajos hacia la consolidación y el respeto por la antigüedad y la pátina durante el periodo que hemos analizado, y al menos logró que derribos y reconstrucciones, como los sufridos por el Patio de Comares y la sala de las Camas, o el proyectado para el Patio de los Leones, se descartaran en adelante como método de trabajo. No fue poco su legado.

63. J. M. Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Mengès, París, 1994, pp. 6 y 75.

64. Los Infantes Francisco de Paula y Luisa Carlota estuvieron en la Alhambra en 1832 y en 1848. Ambas visitas impulsaron al Gobernador a acometer mejoras, aunque en la primera visita los Príncipes no hicieron noche en Granada, y en la segunda se preparó para alojarlos la Real Chancillería, *El Granadino*, 8 y 15 de mayo de 1848.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2009

CARLOS IV. MECENAS Y COLECCIONISTA

Patrimonio Nacional dedica el año 2009 a presentar las colecciones y el mecenazgo de un Monarca, Carlos IV (Portici, 1748-Nápoles, 1819), que llevó las Bellas Artes a su más alto grado. Su extraordinaria sensibilidad, su «buen gusto», e incluso las tentativas personales en la práctica de alguna de las Artes, como su afición a la Música,

le sitúan por encima de otros Monarcas de la Casa de Borbón, y al nivel de los grandes Soberanos mecenas de las Artes: Felipe II y Felipe IV. La exposición *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*, inaugurada en abril, busca conmemorar su perfil de mecenas y coleccionista y permite dar a conocer al público un legado artístico de gran importancia.



Luigi Valadier, Dessert, 1778, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, y Museo Arqueológico Nacional.

Con esta Exposición, organizada por Patrimonio Nacional en colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, SECC, bajo el comisariado de Javier Jordán de Urríes y José Luis Sancho, se ha querido poner de manifiesto la extraordinaria sensibilidad e interés del Monarca por las Artes Decorativas, el mobiliario, las pinturas, los tapices, las porcelanas y los relojes, que decoraron los interiores de los Reales Sitios diseñados por Juan de Villanueva.

Se trata de la primera Exposición monográfica realizada hasta el momento sobre el mecenazgo y coleccionismo de Carlos IV, reflejo del máximo esplendor de su reinado borbónico. La Exposición recogió casi doscientas piezas, algunas nunca mostradas, que pertenecen a las Colecciones de Patrimonio Nacional, pero incluyó también obras procedentes de otras importantes instituciones españolas —Museo Nacional del Prado, Biblioteca Nacional de España, Museo Arqueológico Nacional, Real Academia de la Historia, etc.— y de museos y colecciones del extranjero.

El recorrido por las salas descubre los retratos del Rey, el ambiente en el que se formó —en el Reino de Nápoles y en España—, las novedades francesas, así como la vuelta a la Antigüedad clásica, propia de la época. Se pueden contemplar asimismo los proyectos decorativos encargados en Francia e Italia para sus «Casitas» en El Escorial, El Pardo y Aranjuez, recientemente restauradas por completo y abiertas a pública visita.

La formación del Príncipe es el tema al que se dedica la primera sala. Encontramos aquí varios retratos, como *Carlos III en traje de Corte*, de Mariano Salvador Maella, o la obra de Anton Raphael Mengs *María*

Amalia de Sajonia y Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias.

A través de las obras de los principales artistas del momento, sin limitarse a la figura más emblemática de la época, Francisco de Goya, podemos conocer en profundidad el espíritu de esos años, la imagen del Monarca y el reflejo de la sociedad misma, el arte y la política de una periodo convulso y apasionante, entre el Antiguo Régimen, la Revolución Francesa y el inicio de la idea de una España liberal.

En la segunda sección se exponían piezas correspondientes a la juventud de Carlos IV, siendo ya Príncipe de Asturias. Un total de diez óleos, entre los que destacan obras de Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella; así como el espectacular conjunto de adornos de mesa (*dessert*) de Luigi Valadier que para esta ocasión ha agrupado piezas de Patrimonio Nacional y del Museo Arqueológico Nacional, o uno de los violines realizado en 1709 por Antonio Stradivarius, perteneciente a la Colección Palatina. Aparecen aquí las primeras referencias a la boda con su prima María Luisa de Parma, en 1765, donde se pone de manifiesto cómo influyó en el Monarca el gusto afrancesado de su joven esposa.

En la tercera sala encontramos un total de once obras devocionales. Entre las diferentes piezas sobresale el *Oratorio portátil del Príncipe de Asturias*, realizado por Francisco Bayeu, en su parte pictórica; Manuel López de Robredo, como bordador, y José López, como ebanista. También hay que destacar el *Boceto para los frescos del presbiterio del oratorio de Carlos IV*, de Francisco Bayeu, en el Palacio Real de Aranjuez.



Francisco de Goya, Carlos IV, cazador, 1799, óleo sobre lienzo, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Mobiliario de las Casas de Campo del Príncipe. Sala V.

Carlos IV siempre estuvo muy atraído por la vida campestre, la caza y la botánica, y de ahí el apego a una nueva tipología arquitectónica creada para la evasión de la Corte, las denominadas «Casitas» del Príncipe. La calidad, coherencia, variedad y riqueza de estos conjuntos, en los que participaron los mejores especialistas del momento bajo la dirección artística del entonces Príncipe, se vio también representada en esta Muestra, ya que la cuarta sala recogía aspectos constructivos y decorativos que se relacionan con el Palacio de El Pardo, como los planos de Francisco Sabatini, el *Alzado principal de la fachada*, o los tapices *La feria de Madrid* y *El quitasol*, confeccionados en la Real Fábrica de Tapices de

Santa Bárbara, según los cartones diseñados por Francisco de Goya.

A las Casas de Campo del Príncipe en El Escorial y El Pardo se dedicó una sala completa de la Exposición, con los diseños realizados por Jean Démosthène Dugourc para la decoración de la Casita de El Pardo. Despertó especial interés un curioso *Reloj en forma de jaula*, de bronce dorado, esmaltes y porcelana, que se encuentra habitualmente en la Casita del Príncipe de El Escorial.

La sexta sala reunió la Colección de Pintura del Príncipe. De las trece obras expuestas hay que destacar el *Político de Isabel la Católica*, obra de Juan de Flandes, con escenas sobre la *Multiplificación de los panes y los peces*, la *Cena en casa de Simón el Fariseo* o el *Descenso al Limbo*; y el *Martirio de San*



Mobiliario de las Casas de Recreo del Rey. Sala X.

Andrés, de Bartolomé Esteban Murillo, un óleo procedente de los fondos del Museo del Prado.

El itinerario de la Exposición continúa por las salas Génova, donde se remarcó la influencia francesa, con piezas decorativas como candelabros, jarrones de Sèvres, relojes, pantallas de chimenea, etc.

El regreso a los clásicos centró la sala octava, donde encontramos trece piezas de tema mitológico o pompeyano.

EL ARTE Y EL PODER

La Ilustración propuso una renovación cultural donde la estética, inseparable de la filosofía, se reafirmaba sobre las bases de la Antigüedad grecorromana

que se empezaba a interpretar desde la arqueología. El ilustrado debía ser un hombre de gusto. Todas esas facetas se reúnen de modo insuperable en Carlos IV como hombre de exquisito gusto y como Soberano cuyas cualidades como mecenas de las Artes y coleccionista lo definen como el más importante Monarca español desde Felipe IV, al margen de la valoración de su figura política.

La costumbre de la realeza de utilizar la iconografía para divulgar su imagen de Gobernantes es el tema al que se dedica la novena sala. Podemos contemplar retratos al óleo de Carlos IV y María Luisa de Parma, obras de Mariano Salvador Maella depositadas en el Monasterio de la Encarnación; de Francisco de Goya son otros dos retratos



Retratos al óleo de Mariano Salvador Maella y grabados. Sala IX.

de los Soberanos procedentes de la Real Academia de la Historia. Entre estas series de retratos también se incluyen las obras que Carlos IV encargó durante su exilio en Roma, algunas de las cuales no se habían expuesto nunca en Madrid.

En la décima sala encontramos piezas muy destacadas del Arte cortesano y que en su mayoría están depositadas en las Casas del Recreo del Rey. Sobresalen elementos de mobiliario como banquetas, sillas, relojes y esculturas.

El espacio final se dividía en dos partes. En la primera se encuentran los óleos de Francisco de Goya, *El milagro de San Antonio* y *La Gloria*, bocetos llevados a cabo para la decoración de la cúpula de la Ermita de San Antonio de la Florida; en la segunda parte se presentan los trabajos que Carlos IV encargó durante su etapa de exilio en Roma.

El esfuerzo por obtener una buena representación de aquellos años ha llevado a reunir casi doscientas obras, de las más diversas técnicas y procedencias. La Exposición deja constancia palpable de cómo España se equiparó artísticamente a otras Cortes europeas durante el reinado de Carlos IV. Asimismo reclama un nuevo juicio de la Historia hacia este Rey, con la misma consideración de gran coleccionista y exquisito patrocinador que se les reconoce a diferentes Soberanos de su época, como María Antonieta o Jorge IV de Inglaterra, profusamente estudiado como *amateur* pese a su denostada imagen como Rey.

El Catálogo de la Exposición, editado por Patrimonio Nacional y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, constituye un fiel reflejo del Arte de esta Muestra que refleja la historia de todos los españoles.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2009

PREMIO

PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca otorgaron el XVII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en Madrid a José Emilio Pacheco, autor de *Islas a la deriva*. El jurado de esta edición ha estado formado por el Presidente del Consejo de Administración de Patrimonio Nacional, Yago Pico de Coaña; el Rector de la Universidad de Salamanca, José Ramón Alonso; el Director de la Real Academia Española (RAE), Víctor García de la Concha; y los escritores Pablo García Baena, José Saramago, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles, José Manuel Caballero Bonald, José Miguel Santiago Castelo y Carmen Posadas. El anuncio se produjo durante la Jornada de Estudio sobre la obra de Pablo García Baena, ganador del Premio en 2008.

VELADA DE POESÍA EN LA VOZ DE SUS AUTORES

La XXII *Velada de Poesía en la Voz de sus Autores* tuvo lugar en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con la participación de Pablo García



Baena, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2008, Juana Castro, José Infante y Luis Antonio de Villena. El acto contó con la actuación del solista internacional de violonchelo Adolfo Gutiérrez.

PUBLICACIONES

Don Hugo O'Donnell, de la Real Academia de la Historia, presentó, junto a la Directora de la Real Biblioteca, Doña María Luisa López Vidriero, la obra *Superlibros Reales. Guía para la identificación heráldica en la Real Biblioteca*, de Don Valentín Moreno Gallego, en un acto

celebrado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

MÚSICA

CICLO DE ÓRGANO EN LA ENCARNACIÓN

En el Real Monasterio de la Encarnación se ha clausurado el III Ciclo de Órgano de Patrimonio Nacional, con la actuación de Montserrat Torrent. El programa, en el que se incluyeron obras de Juan Sebastian Bach y Felix Mendelssohn, entre otros, puso un broche de oro al Ciclo organizado por Patrimonio Nacional.

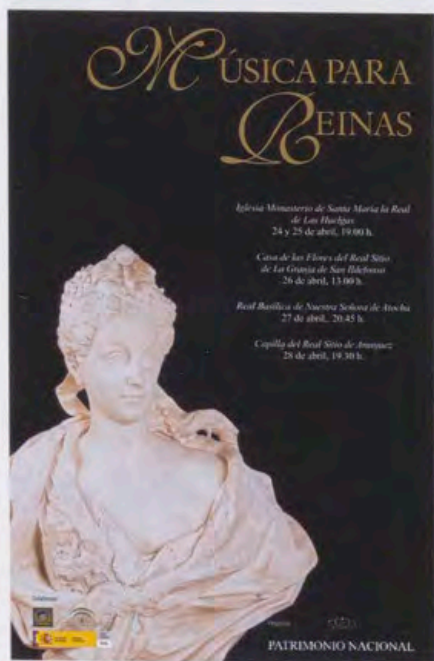


SEMANA DE MÚSICA SACRA

La IV Edición de la Semana de Música Sacra ha sido acogida en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de El Escorial. Organizada por Patrimonio Nacional y los Padres Agustinos, además de por los Amigos de la Escolanía, participaron en ella la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la soprano María Sala, Javier Carmena al órgano positivo, y la Real Capilla Escorialense.

MÚSICA DE CÁMARA

Dentro del XXV Ciclo de Música de Cámara de Patrimonio Nacional se ofrecieron las actuaciones del Cuarteto Julliard y el Cuarteto Arriaga. Ambos han intervenido en ediciones anteriores del Ciclo con los Stradivarius de la Colección Palatina.



MÚSICA PARA REINAS

Patrimonio Nacional y el Ministerio de Igualdad han coorganizado la gira de la Orquesta de Cámara de Mujeres Almacara, que ha ofrecido dos conciertos en el Monasterio de Las Huelgas, dentro del Ciclo

de Música Antigua, así como en otros Reales Sitios: La Granja de San Ildefonso, la Basílica de Atocha y el Palacio Real de Aranjuez.

MÚSICA ANTIGUA EN ARANJUEZ

El Festival de Música Antigua se ha convertido en una de las citas ineludibles de la programación cultural madrileña, en la que Patrimonio Nacional participa con los Paseos Musicales por los Jardines del Palacio Real de Aranjuez. En esta decimosexta edición se ha contado con las actuaciones, entre otros, de *Café Zimmermann*, *Chiara Banchini & Ensemble 415*, la *Orchestra Barocca Zefiro* o la *Companya de Terpsicore*.

MÚSICA EN LA ALMUDAINA

Patrimonio Nacional organizó el III Ciclo de Música en La Almodaina, con el patrocinio de Sa Nostra. La ciudad de Palma fue, pues, el escenario para la magistral interpretación de la Orquesta de Radiotelevisión Española, dirigida por Adrian Leaper, con Leopoldo Erice al piano. Asimismo, el Patio de Honor de La Almodaina fue también testigo de la magnífica actuación de Ensemble Madrid-Berlín, uno de los grandes proyectos de la Sociedad Filarmónica del mismo nombre, que ofreció un completo programa de obras para oboe.



MÚSICA EN LOS REALES SITIOS

La Coral Cristóbal de Morales, junto con la Real Capilla de Aranjuez, ha celebrado un concierto de música renacentista, con obras de Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Vitoria, en el Palacio Real de Aranjuez, dentro del Ciclo de Música en los Reales

Sitios. En el concierto participaron instrumentistas de la época, lo que le dio mayor brillo y atractivo.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO EN EL PALACIO REAL DE LA GRANJA

Patrimonio Nacional organizó un concierto extraordinario, con motivo de la celebración religiosa de la Octava del Corpus, en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. El programa incluyó obras tan conocidas como *Suspiros de España*, de Antonio Álvarez; *Sol en la Cumbre*, de Pablo Sorozábal; *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli; la jota de *La Dolores*, de Tomás Bretón; o *La Picarona*, de Francisco Alonso.

PRIMAVERA MUSICAL EN PALACIO

Bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, la Unidad de Música de la Guardia Real celebró el XXI Ciclo Primavera Musical en Palacio durante los domingos del mes de mayo, frente al Palacio Real de Madrid. Dirigida por el Coronel Antonio Sendra Cebolla, la Unidad de Música de la Guardia Real cosechó un nuevo éxito popular en esta edición del Ciclo.

NOCHE BLANCA EN LAS HUELGAS

La segunda edición de la Noche Blanca de Burgos ha contado con la colaboración de Patrimonio Nacional, que abrió las puertas del Real Monasterio de Las Huelgas para unirse de nuevo a los edificios burgaleses que pudieron visitarse a la luz de la luna.

Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL SEGUNDO TRIMESTRE DE 2009

RECEPCIÓN EN EL PALACIO REAL DE EL PARDO



SUS MAJESTADES LOS REYES recibieron a Sus Excelencias la Presidenta de la República de la India, Señora Pratibha Devisingh Patil, y su esposo, Señor Devisingh Ramsingh Shekhawat, en el Palacio Real de El Pardo, con motivo de su visita de Estado.

VISITA DE ESTADO



SUS MAJESTADES LOS REYES Y SUS ALTEZAS REALES LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS ofrecieron una cena de gala con motivo de la visita de Su Excelencia el Presidente de la República Francesa, Señor Sarkozy, y su esposa, en el Palacio Real de Madrid.

VISITA OFICIAL



CENA OFICIAL ofrecida por Sus Majestades los Reyes y Sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias a Sus Excelencias el Presidente de la República Dominicana, Señor Leonel Antonio Fernández Reyna, y su esposa, Doña Margarita Cedeño de Fernández, en el Palacio Real de Madrid, con motivo de su visita de Estado.