





ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2015 - NÚMERO 117

MADRID
ISSN: 0567-560X



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO



ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

DIRECTOR: Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
SECRETARIA DE REDACCIÓN: M.^a del Carmen Utande Ramiro

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Tomás Marco Aragón
Antonio Gallego Gallego
José María Luzón Nogué
Víctor Nieto Alcaide
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Juan Bordes Caballero

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anaclero (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Claude Bédar (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Fagiolo dell'Arco (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Elisa Vargas-Lugo (Academia Mexicana de la Historia)
Jesús Urrea Fernández (Profesor titular de la Universidad de Valladolid)
Francesc Fontbona de Vallescar (Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi)

REDACCIÓN:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Revista ACADEMIA
Calle Alcalá, 13 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

INTERCAMBIO, SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Publicaciones
Calle Alcalá, 13 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

ACADEMIA aparece referenciada en las Bases de Datos de ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, Dialnet, REBIUN, y puede consultarse libremente en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ACADEMIA is referenced in the databases of ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, Dialnet and REBIUN, and may be downloaded free of charge from the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

PERIODICIDAD: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Tfno.: 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X

eISSN: 2530-1551

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER: El arquitecto Luis Blanco-Soler y su vocación por las artes / The artistic calling of the architect Luis Blanco-Soler.....	9-42
RAIMUNDO ESTEPA GÓMEZ: Los singulares chapiteles del monasterio de El Escorial / The singular spires of El Escorial monastery.....	43-56
RAIMUNDO MORENO BLANCO: Francisco de Mora en el Monasterio de Santa Ana de Ávila / Francisco de Mora in the Santa Ana nunnery of Avila	57-72
MYRIAM FERREIRA FERNÁNDEZ: Martínez de la Piscina y la arquitectura hospitalaria / Martínez de la Piscina and hospital architecture	73-86
M. ^a ADELAIDA ALLO MANERO: La estampa original del catafalco que espantó y maravilló a Cervantes / The original print of the catafalque that left Cervantes awestruck	87-120
PILAR BOSQUED LACAMBRA: Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I) / Art, botany, history, mythology and symbolism in the Crown of Spain's sixteenth- and seventeenth- century tapestries (I)	121-184
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS: Santidad y pintura: Francisco L. Caro y Bartolomé E. Murillo en el proceso de santificación del rey Fernando / Painting and sanctity: Francisco L. Caro and Bartolomé E. Murillo in the sanctification process of king Ferdinand.....	185-204
MARIANNA SHREVE SIMPSON: Medieval islamic ceramics in the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Cerámica islámica medieval en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	205-237



EL ARQUITECTO LUIS BLANCO-SOLER Y SU VOCACIÓN POR LAS ARTES

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica de Madrid

Resumen: El artículo analiza el papel desempeñado por Blanco-Soler a favor de las artes, desde la colaboración del arquitecto con otros artistas de excepción en sus obras, la fundación de Artistas Ibéricos y ADLAN, hasta su participación en la Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional durante la Guerra Civil y finalmente como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

Palabras clave: Arquitectura del siglo XX, vanguardias artísticas, decoración, Artistas Ibéricos, ADLAN, Auguste Perret, Henri Sauvage, Edwin Lutyens, Mateo Hernández, Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, académicos, COAM.

THE ARTISTIC CALLING OF THE ARCHITECT LUIS BLANCO-SOLER

Abstract: This article looks at the artistic calling of the architect Luis Blanco-Soler. The architect not only collaborated creatively with other outstanding artists of the time but also founded *Sociedad de Artistas Ibéricos* (Iberian Artists' Society) and Friends of the New Arts (*Amigos de las Artes Nuevas*: ADLAN), participated in the Board for the Safe Custody of National Art Treasures (*Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional*) during the Spanish Civil War and finally worked as an academician of Madrid's *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando).

Keywords: Twentieth-century architecture, art vanguards, decoration, *Sociedad de Artistas Ibéricos*, ADLAN, Auguste Perret, Henri Sauvage, Edwin Lutyens, Mateo Hernández, *Junta de Incautación del Tesoro Artístico Nacional*, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, academicians, Professional Association of Architects of Madrid (*Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*: COAM).

Son conocidas las aportaciones del arquitecto y académico Luis Blanco-Soler dentro de la arquitectura española a lo largo de casi sesenta años, como también que no se le debe encuadrar exclusivamente como uno de los miembros de la comúnmente denominada Generación de 1925, sino como representante de otras generaciones posteriores, dada su larga y diversa trayectoria profesional.

Su corta estancia en Cuba siendo aún muy niño, con motivo del nombramiento de su padre como asesor del general Weyler durante su mandato como capitán general de la Isla, unido a la relación de su familia con la de otros artistas y su vinculación con la arquitectura e ingeniería a través de sus abuelos, conformaron su personalidad y admiración por el arte.

Tras estudiar la carrera de arquitectura en Madrid y obtener el título en 1918¹, participó en 1920 junto con Rafael Bergamín en el Concurso de Anteproyectos entre arquitectos españoles organizado por el Ayuntamiento de Barcelona para el edificio destinado a albergar el *Teatre de la Ciutat*² y recibió el encargo del *Panteón para la familia Alonso* en el Cementerio de la Almudena³. Este último proyecto tenía mucho interés porque se componía de una capilla con cripta para enterramientos de piedra, construcción severa y sencilla, cuyas molduras verticales elevaban el espíritu hacia lo alto, huyendo del estilo gótico, plateresco o barroco, tan dominantes en la arquitectura funeraria de la época.

La obra, que tardó varios años en construirse por falta de financiación, se apoyaba en las leyes básicas de la arquitectura, pues sólo existía arquitectura pura y el manejo de la proporción y el volumen. Esta sería la primera obra en la que el arquitecto contaría con la colaboración de un artista, en este caso, el escultor navarro Fructuoso Orduna, quien acababa de regresar a Madrid después de haber disfrutado de una pensión en Roma, concedida en 1917 por la Diputación de Navarra. Había recibido en 1920 la 3ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y dos años más tarde la 1ª medalla en el mismo certamen. Su aportación fue la proyección de varias esculturas dentro de la figuración clasicista, de formas idealizadas, caracterizadas por el modelado pulido de sus superficies y perfiles curvilíneos, con las que conseguía la movilidad y la máxima expresión estética.

Mientras tanto, Blanco-Soler había terminado su aprendizaje en el estudio de Antonio Palacios Ramilo, donde contactó con una arquitectura de gran escala y aprendió el trato con propietarios y constructores, y decidió, como solución transitoria, trabajar como ayudante en el estudio de Ricardo García Guereta. Era un arquitecto con varios cargos en diversos ministerios y en la Curia Eclesiástica que, desde 1915, había luchado por la creación de los Colegios de Arquitectos y al que se le había concedido en 1918 la Orden

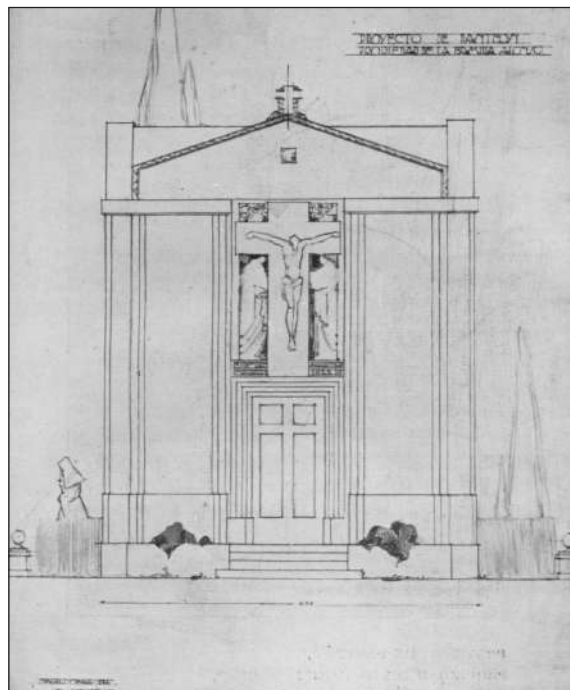


Fig. 1. Blanco-Soler. Panteón para la familia Alonso en el Cementerio de la Almudena de Madrid (1920-1925).

civil de Alfonso XII. A su lado intervino en la reforma del Colegio de Huérfanos de la Unión (Carabanchel) y en la restauración del patio del convento de Santa María de las Dueñas (Salamanca).

Poco tiempo quedaba para que el director de la Compañía Arrendataria de Tabacos, Francisco Bastos Ansart, le encargase su primera obra importante: la reforma del edificio de la plaza del Rey esquina a Barquillo, nº 1 y su fusión con el edificio contiguo de la calle Alcalá, nº 47 (1923), a fin de contar con una sede social representativa, y diese a conocer el expresionismo alemán en la revista *Arquitectura*, a través de dos artículos: “Erich Mendelsohn”⁴ y “La arquitectura en el moderno teatro y en el film”⁵. Pronto le veremos concurriendo junto con Bergamín y García Guereta al “Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona”⁶, presentando un edificio donde la arquitectura marcará la propia decoración y en la que el escultor palentino Victorio Macho dejará su huella a través de varias esculturas y bajorrelieves esculpidos y moldeados en la misma fábrica de los muros, para evitar con ellos la pesadez de los paramentos lisos.

No obstante, las actividades de Blanco-Soler no solo se circunscribían al campo arquitectónico, sino a todos los terrenos del arte en general. De este modo, el 28 de mayo de 1925 funda la Sociedad de Artistas Ibéricos al lado de Ángel Ferrant, Manuel Abril, Guillermo de la Torre, Ricardo Gullón y Timoteo Pérez Rubio. “Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aún de la propia nación, en ocasiones, porque no se organizan en ellas las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto mas interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época. (...) hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables —puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas— sino solamente de que, acaso no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza de propósito.

*De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique”*⁷.

La Sociedad surgió con la idea de divulgar cualquier tendencia, pero sobre todo aquellas que estaban menos atendidas y eran indispensables para el entendimiento de algún sector del arte viviente, a raíz de los vergonzosos resultados obtenidos en las Exposiciones Nacionales. No hay que olvidar que tan solo hacía trece años que se había organizado en la galería Dalmau de Barcelona la exposición de la joven Escuela de París (Juan Gris, Duchamps, Leger, ...), a la que seguiría en 1918 la de Joan Miró y la de Picabia en 1922.

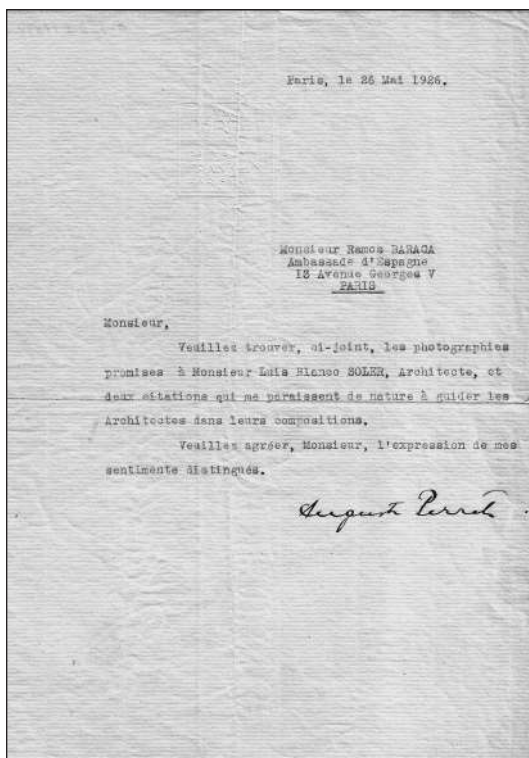
Para conseguir este fin, se lanzó la revista *Arte* y se organizaron exposiciones al estilo de los Independientes de París, convocándose la primera de ellas en el palacete del Retiro, agrupando las obras de Solana, Benjamín Palencia, Dalí, Francisco Boreas, Moreno Villa, Peinado y Ángel Ferrant, valores que acabaron siendo maestros consagrados.

A mediados de los años veinte, Blanco-Soler solo tenía en su haber unas cuantas obras importantes en solitario y aunque le encargaron algunos pequeños trabajos y ciertas reformas, empezó a desanimarse porque no quería encasillarse en un escalafón como arquitecto de Hacienda o del Ayuntamiento, lo que le hubiera supuesto un ingreso seguro. Dadas las dificultades que hallaba en el ejercicio de la libre profesión, le surgió la oportunidad de investigar en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través del académico Antonio Menéndez Casado, de ahí que, presentándose ante el jefe del Archivo, por entonces José Alonso Martínez, empezase su nuevo trabajo como investigador.

Durante ocho meses hizo una interesante labor, estudiando numerosos legajos y planos de arquitectura conservados en los fondos del centro. Entre ellos figuraba el proyecto de un *Puente de madera y hierro fijo para un camino de hierro, sobre un río caudaloso*, fechado el 24 de enero y 13 de marzo de 1854, que respondía al proyecto fin de carrera con que su abuelo paterno, Manuel Blanco y Cano⁸, había obtenido el título de arquitecto el 15 de marzo de 1854. Descubrió además otros documentos sin catalogar: el *Jardín Botánico de Madrid*, obra de Gutiérrez de Salamanca de 1786 (A-34); el *Instituto diplomático situado junto al Archivo General de la Corona en la Fortaleza de Simancas*, proyectado por Pedro García González en 1819 (A-846 y A-847); el *2º diseño del Peristilo o pórtico para el Paseo del Prado de San Gerónimo*, diseñado por Ventura Rodríguez en 1783 (del A-3545 al A-3547), y el primer proyecto ideado en 1785 por Juan de Villanueva para *Gabinete de Historia Natural*, hoy Museo del Prado (del A-24 al A-27). En vista de que la vida de estos dos últimos arquitectos dentro del ambiente de la Enciclopedia le interesaban singularmente, publicaría en 1926 dos artículos sobre sus obras en la revista *Arquitectura*⁹.

No obstante, como sus inquietudes renovadoras permanecían inalterables, decidió ampliar sus estudios, primero en Francia entre 1926-1927 y después en Inglaterra. Estas estancias en el extranjero supusieron un propósito diferente al viaje realizado a Italia con Bastos en 1923, sobre todo porque en estos países se iniciaba el urbanismo y la construcción en serie.

En París entró a trabajar en el estudio de Henri Sauvage, donde aprendió el rigor con que se planteaban en Francia los edificios importantes, la programación de los plazos, los



Figs. 2 y 3. Carta de Perret a Blanco-Soler, fechada en París, el 26 de mayo de 1926 (AF) (izq.) y fotografía con la escultura de un águila, de Mateo Hernández, dedicada a Blanco-Soler en 1927 (AF) (dcha.).

medios mecánicos, el control efectivo de rendimientos y las fórmulas de financiación. En esta ciudad conoció a Perret, el arquitecto más importante del país y el que realizaba por entonces una arquitectura con el nuevo material: el hormigón armado. A través de sus compañeros de la revista *Arquitectura*, entrevistó al gurú de la arquitectura en su estudio de la rue Franklin, próximo al Trocadero, de quien recordaba *“Su expresión afable, el tono grave de su voz, sus ademanes lentos de una exquisita cortesía, todo en fin, producía un especial encanto (...) Hablamos de arquitectura, de Arte. (...) Me entregó varias fotos de sus obras para la revista y me prometió unas notas escritas que recibí pocos días después (...) Al despedirme me dijo: “venga por aquí cuando desee y seguiremos esta charla”*¹⁰. A partir de entonces, cuando salía del estudio de Sauvage se dirigía al de Perret, donde la conversación entre ayudantes, ingenieros, amigos ajenos al estudio y diferentes invitados como él, charlaban sobre temas muy diversos: desde la nueva Escuela Vienesa de Otto Wagner, el contraste entre las obras de Boudelle y Mestrovic, hasta el último libro de éxito.

Para Blanco-Soler, era *“un producto de siglos de cultura, decantada en una sensibilidad excepcional: claridad cartesiana, finura de espíritu, amplio saber, profundo conocimiento del Arte, charla brillante a veces con la gracia pícaro del París eterno. Perret fue uno de esos hitos humanos que hallamos raramente a lo largo de nuestra vida y perdura con especial relieve en nuestro recuerdo”*¹¹.

En la capital francesa entraría también en contacto con Mateo Hernández, escultor animalista y defensor de la talla directa. Era hijo de un cantero de Béjar, que al sentir la llamada del arte se había marchado a París, para darse a conocer con una cabecita tallada en pórfido rojo en una exposición de los Independientes. *“Llevaba varias semanas en París cuando, en una tarde de sábado, se me ocurrió visitar el Jardín de Plantas. Allí vi a un escultor que tallaba directamente, sin dibujo ni modelado previo, la figura de un mono en granito negro. Con el cincel y la maceta en la mano, observaba fijamente al animal y tallaba con golpes certeros, arrancando multitud de chispas a la piedra. Su corpulenta figura parecía un trasunto del dios Vulcano. Comencé a comentar con él en francés la técnica que practicaba y a poco nos dimos cuenta que ambos éramos iberos: había descubierto yo al escultor animalista Mateo Hernández de fama universal”*¹².

Blanco-Soler sentía una profunda curiosidad tanto por el personaje como por su obra, motivos por los que el escultor le invitó en repetidas ocasiones a su estudio de Meudan, modesto atelier en la Place Folguier, donde se encontraban magníficas tallas de águilas, focas, tigres, panteras, cóndores,... todas ellas ejecutadas en pórfido y diorita.

Entre la multitud de apuntes que el arquitecto elaboró sobre el escultor, uno de los más destacados hacía referencia a la talla directa: *“Cuando yo —Mateo Hernández— me enfrento con un modelo que voy a tallar directamente en una piedra de gran dureza necesito conservar el espíritu desde el primer golpe de cincel hasta el último porque cualquiera de ellos puede ser igualmente irremediable. Tengo que conservar la misma forma de comprensión ante el modelo en la 1ª como en la última serían, y mi espíritu de captación constantemente abierto”*¹³.

No menos importantes fueron los apuntes relativos a *“La relación de la escultura con la arquitectura,”* fechados el 5 de mayo y 27 de noviembre de 1926, en los que Hernández ponía de relieve la comprensión intrínseca entre ambas artes. A su entender, lo que pensaba el escultor lo sentía el arquitecto. Pensaba que la luz de nuestro país estaba más relacionada con la arquitectura y la escultura que con la pintura, aunque curiosamente habían existido a lo largo de la historia mejores pintores que escultores. Hacía un llamamiento a la falta de grandes escultores en los tiempos modernos, debido a la ausencia de un método y una disciplina, sobre todo por los críticos, quienes contribuían de modo equívoco a hacer pasar por grandes artistas a simples modeladores. Ponía de relieve las materias propias

de la escultura (las piedras, las maderas, el marfil, los metales cincelados y repujados), rechazando terminantemente el barro como elemento escultórico. También su profunda obsesión por la talla directa, técnica en la que hizo hincapié porque si la arquitectura tenía en cuenta el campo ilimitado de la talla directa podría producir de nuevo las maravillas de las épocas pasadas.

Mateo Hernández era digno de admiración por su sobriedad y estoicismo. Fue el mejor amigo y mediador de Blanco-Soler en la ciudad, de hecho, le introdujo en la tertulia del *Café La Rotonde*, cuyos miembros solían asistir a las exposiciones organizadas en las distintas galerías parisinas, entre las que el arquitecto recordaba la de Juan Gris, instalada en un brístot cerca de la plaza de St. Pierre, subiendo la colina del Sacré Coeur. Asimismo, le descubrió el Museo Guimet del arte Khmer y la fuente de composición neoclásica del escultor Jean Goujon. Esta sincera amistad se prolongó durante varias décadas, hasta la muerte de Hernández en 1949.

El escultor dio a conocer su obra en España a través de una exposición celebrada en Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte en enero de 1927, cuya comisión ejecutiva estaba formada por el marqués de Pons, el marqués de Montesa, Julio Cavestany y Luis Blanco-Soler, su inseparable amigo de París. El certamen recogió 11 bustos, 2 desnudos y 24 animales, un total de 37 obras talladas al natural. En el escueto catálogo publicado para la ocasión, Antonio Menéndez Casal describió al artista con las siguientes palabras: “*un brote vigoroso nacido de tierras de Béjar, que parece encarnar complejo enlace de medieval maestro de cantería y antiguo azabachero compostelano (...) un no sé que de instintivo o de supersticioso, le guía el culto apasionado de lo negro. Ama la negra materia —el granito tenebroso, el ébano— en la que la forma ondula sordamente, vagamente, como acariciada por eterna noche (...) Es un temperamento heroico que sigue fieramente el camino que su gran instinto le trazó*”¹⁴.

Posteriormente, Blanco-Soler no dudó en marcharse a Inglaterra para estudiar los problemas de la organización y la construcción en serie de casas económicas, los edificios en altura y las ciudades jardín. La necesidad de contactar con la técnica más depurada inglesa le llevó a presentarse en el estudio de Sir Edwin Lutyens, por entonces el arquitecto más prestigioso de Inglaterra, en cuyo estudio, aparte del personal fijo, un arquitecto francés y otro de origen indio, trabajó durante varios meses¹⁵. Como corresponsal de la revista *Arquitectura*, aprovechó la ocasión para enviar el artículo “Un ensayo en Londres para la edificación de altura. *Devonshire House*,” que sería publicado en julio de 1926. Era uno de los edificios más destacados de la ciudad, cuyos autores eran los arquitectos americanos Carrere y Thomas Hastings, quienes habían llevado la dirección de las obras junto con el profesor C. H. Reilly de la Escuela de Liverpool. Ubicado en Picadilly frente a Green Park, era un ensayo que había despertado gran interés por su emplazamiento comercial, estructura de acero y las reminiscencias renacentistas italianas de sus fachadas¹⁶.

De vuelta a España y en colaboración con Rafael Bergamín, compañero de promoción y colaborador suyo hasta 1935, construyó varias obras que se convirtieron en hitos de la arquitectura española, por su gran sobriedad de líneas, sencillez volumétrica y simplicidad funcional, características que las han situado entre el academicismo y el higienismo racionalista. Entre ellas, el anteproyecto de la ciudad satélite Loma Larga en Ceuta (1927), donde abordaron por primera vez la aplicación de una ciudad satélite, cuyo término se había introducido por primera vez en la Ley de Casas Baratas de 1921, y resumieron los puntos clave que el urbanismo de entonces reclamaba¹⁷; la *Fundación del Amo* (1928-29), primer edificio levantado en la Ciudad Universitaria de Madrid y cuyo objeto fue una residencia

para estudiantes hispanoamericanos¹⁸; el anteproyecto para el Aeropuerto de Madrid, en colaboración con el ingeniero Levenfeld (1929)¹⁹; el *Parque Residencia* (1930-1932), primera colonia racionalista amparada en la ley de viviendas económicas que renovó el concepto de la vivienda²⁰; el *Hotel Gaylords* (1931-1933), obra que supuso una nueva tipología hotelera, el “service flatt” u hotel apartamento²¹; la Escuela de Enfermeras del Hospital del Rey (1933), levantada en estilo racionalista dentro de un complejo hospitalario concebido por pabellones independientes²², y la agencia de turismo *Viajes Carco*, ubicada en un local comercial del *Edificio Madrid-París* en la Gran Vía madrileña²³, claro exponente de la demanda social de las vacaciones anuales y de fin de semana surgidas a partir de 1920.

Aunque Blanco-Soler nunca perteneció al movimiento racionalista porque no creyó en la eficacia del mismo ni en la soberanía de la razón pura, su participación en este movimiento fue importante al considerarlo una reacción lógica contra la arquitectura que se desarrollaba entonces. Hasta sus últimos días consideró vigente el ideario que inspiraba el movimiento en cuanto a la soberanía de la razón sobre todo arbitrio imaginativo, la función como determinante fundamental y la racionalización de sistemas y materiales de construcción para reducir los costes.

Altamente significativa y enriquecedora fue su experiencia marroquí, a raíz de que la Empresa General de Construcción le encargase su posible expansión en la zona. Durante esta etapa hizo un estudio profundo de la construcción francesa en Marruecos, sobre todo la labor desarrollada por el arquitecto francés Henry Prost, el mariscal Lyautey y el entonces director de Bellas Artes en la zona Trauchant de Lunel, a los que conoció personalmente. Su labor había sido magnífica porque habían logrado levantar poblados destruidos, mezquitas, morabitos y un sinnúmero de obras, dando a las ciudades coloniales un acento magrebí de sorprendente encanto. Su experiencia en Marruecos le movió a impartir una conferencia en la Residencia de Estudiantes por invitación de Alberto Jiménez Fráu, que sería publicada en la revista *Arquitectura* en 1930, bajo el título “Ciudades Coloniales del Marruecos francés”²⁴.

En el transcurso de sus andanzas africanas, no le pasó inadvertida la figura del granadino Mariano Bertuchi, pintor e inspector jefe de los Servicios de Bellas Artes y Artesanía Indígena del Protectorado en Marruecos, cuyo perfecto conocimiento del país le convirtió en el pintor africanista más importante del momento y en el asesor de los altos comisarios en materia de arte y arquitectura a la hora de construir. De hecho, Blanco-Soler conservó hasta sus últimos días una serie de postales de la época con la representación de cuadros de Bertuchi que, como pintor costumbrista, recogían instantáneas de las calles, los cafetines morunos, los pasajes, los jardines y los paisajes típicos mediterráneos.

Gracias a sus contactos con la Alta Comisaría de la Zona, la Dirección de Marruecos y Colonias le nombró asesor técnico junto con Bergamín, encargándoles varios trabajos que hicieron compatibles con las obras que tenían en España. Siguiendo las características esenciales del arte musulmán y con un riguroso respeto hacia la tradición árabe, levantaron las Escuelas Españolas en Tánger y Casablanca, el Consulado de España en Casablanca y la Iglesia Franciscana de Larache²⁵, templo construido con una estructura en hormigón armado, en cuya cabecera se disponía la residencia de los monjes en torno a un patio central y cuya marcada horizontalidad se contrarrestaba a través del minarete y la cúpula del crucero, basándose su ornamentación en una decoración de sebka y el revestimiento de azulejería circunscrito al patio y a ciertas zonas en el interior del templo.

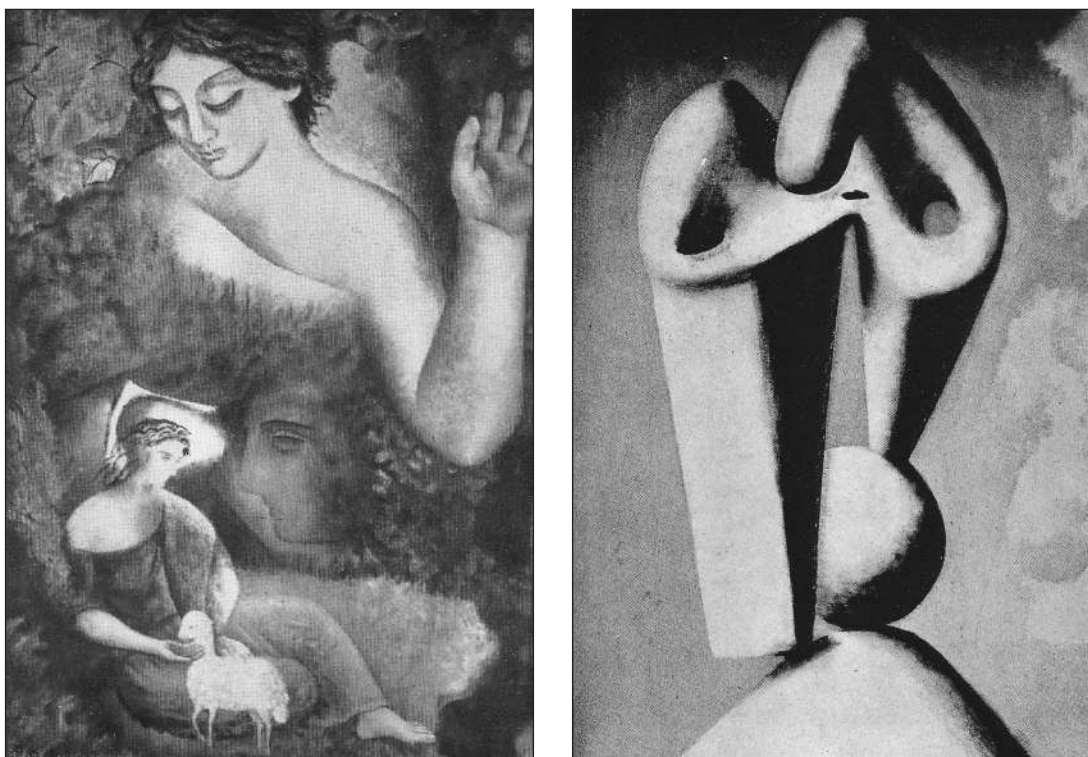
Blanco-Soler compaginó esta carrera profesional con varios trabajos en la Sociedad Central de Arquitectos, organismo del que fue nombrado secretario, miembro del comité de redacción de la revista *Arquitectura* el 6 de enero de 1927²⁶ y representante de la Central en la Federación de la Asociación de Arquitectos de España el 3 de julio de 1929²⁷, a la vez que formaba parte de una minoría intelectual que, a través de las revistas, las tertulias y los centros culturales, fue introduciendo el Movimiento Moderno en nuestro país.

Hemos visto como en 1925 había fundado al lado de otros compañeros la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, convirtiéndose en el primer intento de renovar el arte en España, cuyo prestigio y acogida en los medios artísticos provocó su reorganización en 1931 y la adhesión de nuevos miembros, como Aizpurua y Sánchez Arcas. Gran acogida obtuvo la exposición “Neuere Sapanische Kunst,” organizada por Ibéricos en la galería Flechtheim de Berlín, entre el 18 de diciembre de 1932 y enero de 1933. Alfred Flechtheim era un apasionado de las artes y el gran descubridor del arte español moderno, de ahí que se expusieran en su galería *La Silla* de Juan Gris, *La máscara y los doctores* de José Gutiérrez Solana, el *Jinete y violín* de Genaro Lahuerta, *El portugués* de Daniel Vázquez Díaz, *La Inocencia* de Pérez Rubio, los *Desnudos junto al mar* de Joan Junyer, *Los tres músicos* de Picasso, el *Torso* del escultor Pablo Gargallo o *El picador* de Manuel Martínez Hugué, al lado de otros trabajos de pintores no menos importantes como Salvador Dalí, Luis Garay, Maruja Mallo, Alfonso Ponce de León, Joan Miró, Ángeles Santos, Joaquín Vaquero, José de Togores e Ismael de la Serna, entre otros.

En las obras destacaron tres vertientes bien diferenciadas: la que rompía con todo vínculo del pasado y se agrupaba en torno a Picasso, Juan Gris, Dalí, etc. Una segunda tradicional y popular, cuyos exponentes eran Solana, Vázquez Díaz y Soauto, y por último una tercera caracterizada por su valor plástico, cuyas raíces había que buscarlas en Roma, que reunía las obras de Rosario de Velasco, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Joaquín Valverde, Pedro Pruna y Togores²⁸.

Altamente significativa fue la exposición organizada por Artistas Ibéricos en el Jeu de Paume de París en los primeros meses de 1936, siendo patrocinada por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado. Se contó con la colaboración de Manuel Abril, Timoteo Pérez Rubio y Blanco-Soler, quienes actuaron como delegados de la Sociedad, pero también con la ayuda de Graciano Macarrón, mademoiselle Rose Valland y M. André Dezarrois, conservador del Museo de las Escuelas Extranjeras Contemporáneas y comisario general de la exposición. Se remitieron al certamen 324 obras de pintura y 83 de escultura, todas ellas representativas del joven arte español. No faltaron las obras de Mompó, Chicharro Agüera, Fernández Balbuena, López Mezquita, Mercadé, Ramón y Valentín Zubiaurre, Zuloaga, Moreno Villa, Biosca, Julio y Roberta González, Ferrosa, etc. En esta ocasión, predominaron dos tendencias opuestas: la conservadora-histórica y la que rechazaba cualquier conexión con el pasado, además del elevado índice cultural y estético de los artistas, que supieron plasmar acertadamente su dominio en el arte de la expresión.

El interés de Blanco-Soler por difundir el arte nuevo, ante todo “(...) *el genuinamente contemporáneo nuestro y después el de cualquier época, siempre que se mantenga vivo y operante*”²⁹, le impulsó a fundar en Madrid la sociedad ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), junto a Norah Borges de la Torre, Ángel Ferrant, Gustavo Pittaluga, Guillermo de la Torre, José Moreno Villa y Eduardo Westerdahl. El grupo se situaba al margen de todo eclecticismo para valorizar y defender el arte nuevo, prestándole una atención constante, entusiasta y especializada. Pretendía divulgar todas las manifestaciones de las artes nuevas, especialmente



Figs. 4 y 5. Pérez Rubio: *La Inocencia* (Exposición “Neuere Spanische Kunst,” Berlín 1932) (izq.) y *Proyecto de Monumento* de Picasso (Exposición de ADLAN en Madrid, 1936) (dcha.).

plásticas, ofreciéndolas al público de un modo coherente, sistemático y en una atmósfera favorable, por ello se editaron publicaciones y se organizaron conciertos, conferencias y exposiciones, como la primera Exposición de Picasso celebrada en Madrid, en 1936, cuya resonancia tan solo fue interrumpida por el advenimiento de la Guerra Civil.

Por estas fechas, colaborará en la sección de publicaciones y conferencias de la *Residencia de Estudiantes*, y participará en las tertulias más representativas de la época, entre ellas, la

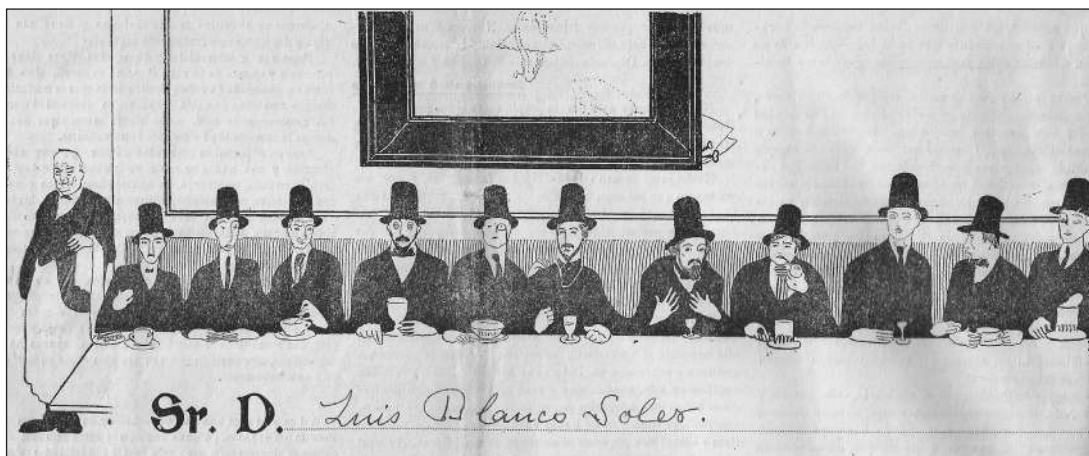


Fig. 6. Tertulianos del *Café Pombo* (AF).



Fig. 7. Moreno Villa: *Composición* (CF).

oficiada por Ortega y Gasset en la *Granja El Henar*, para el arquitecto la *Fontana de Oro* de la época romántica. También en la dirigida por Ramón María del Valle Inclán en el *Café Regina* y en la que en el *Café Kuntz* se reunía en torno a Eugenio D'Ors, escritor, filósofo, periodista y crítico de arte impulsor del movimiento del Novecentismo, cuyo pensamiento compartía el arquitecto.

Sin embargo, la tertulia de todos los sábados oficiada por Ramón Gómez de la Serna en el *Café Pombo*, fue la mas querida y a la que con mas asiduidad acudiría Blanco-Soler por entrecruzarse en ella todos los movimientos y las personas que tenían un auténtico interés por las nuevas corrientes. En la botillería se dieron cita numerosas personalidades del mundo artístico e intelectual, personajes chiflados y genios de la calle, quienes organizaron banquetes en honor a Picasso, Azorín, Giménez Caballero y Baltasar Alcázar. Muchos como Ortega describieron la ermita, la cripta y la sinagoga de *Pombo* como el único mito del presente y a quienes formaban su tertulia, la última generación liberal.

Muchas de las personalidades vanguardistas del primer tercio del siglo XX llegaron a establecer una auténtica amistad con el arquitecto. Fue el caso de José Moreno Villa, dibujante, pintor, historiador, crítico de arte, archivero y bibliotecario, al que le unió su asiduidad en la Residencia de Estudiantes, la investigación del patrimonio histórico español y la divulgación de los movimientos de vanguardia a partir de 1920, cuyo resultado fue la fundación por parte de ambos del grupo ADLAN de Madrid en 1936. Tristemente, esta amistad se vio quebrada por el exilio de Moreno Villa a EE.UU y posteriormente a México después de la Guerra Civil, ciudad en la que moriría en 1955.

Sin ser pintor, escultor o arquitecto, mas bien novelista, dramaturgo, periodista y crítico, Manuel Abril fue compañero de Blanco-Soler a raíz de la fundación de Artistas Ibéricos, su colaborador en la organización de la exposición de Ibéricos en París en 1936 y contertulio habitual en el *Café Pombo*, sin embargo, esta amistad también finalizaría pronto, por la muerte de Abril en 1943.

En el caso de Daniel Vázquez Díaz, la amistad entre pintor y arquitecto fue mucho más estrecha y duradera. Daniel había llegado a Madrid en 1904 y pronto entró en contacto con la obra del Greco, Velázquez y Goya del Museo del Prado, artistas que unidos a

Rembrandt fueron sus maestros mas admirados. Dos años mas tarde marchó a París, en donde conoció a Modigliani, Tenoir, Degas, Matisse, Maurice, Picasso, etc., un París predominantemente impresionista. Nada mas volver a España simultaneó sus colaboraciones en *El Sol* y *ABC* con su faceta de pintor, logrando en 1925 el reconocimiento artístico que siempre había deseado.

Era el pintor cuyo concepto de los volúmenes, sobriedad de empastes y aridez de color le habían sustentado numerosas críticas, en un momento en que en España primaban las formas amables y la pintura tradicional. Como diría Francisco Garfias: *“Vázquez es el pintor de lo feo, de lo feo equilibrado y elegante (...) fiel a la línea trazada, o aquellas características constructivas –arquitectura y volumen- que se había perdido en nuestra pintura y se está recobrando”*³⁰.

En el mismo año en que terminó los frescos de la Rábida, conoció a Blanco-Soler en el Círculo de Bellas Artes, momento en que sabiendo que era arquitecto aprovechó la oportunidad para comentarle una cuestión que le preocupaba enormemente. Sobre un solar que poseía en la calle María de Molina le habían proyectado un chalet para vivienda y estudio, que tras calcular mal su presupuesto solo le habían podido construir la estructura. Blanco-Soler quedó impresionado por el desánimo del pintor y después de ocuparse del asunto, terminó a los pocos meses la vivienda a la que se trasladaría el pintor en 1931.

A partir de este suceso, solía frecuentar el estudio del pintor para charlar con él y conocer sus últimas obras. *“Era característico de Daniel (...) su rostro cetrino, la viveza de su mirada, su ademán resuelto (...) había nacido en las costas de Huelva, encrucijada de todas las invasiones que cayeron sobre la Península. Tal vez esto explica la compleja personalidad de nuestro pintor que tenida cumplida influencia fenicia con mezcla de sus lejanos parientes de Al-Andaluz. En su primer encuentro, no se descubría la verdadera personalidad de Daniel. Su expresión sonriente, de brazos abiertos, le hacía parecer optimista, extrovertido. No era así. Poseía un carácter sombrío, con cierto fondo de amargura; era demoleedor con la obra ajena, todo lo cual, nada tenía que ver, claro está, con su extraordinario talento de pintor”*³¹.

En una de las muchas visitas a su estudio, *“(...) estaba terminando un cuadro que creo recordar, era el retrato de María Guerrero. Ya casi sin luz dio una última pincelada. Se retiró del cuadro, lo miró fijamente y me dijo: “verás como mañana este amarillo canta”. Mañana y siempre cantarán tus colores, querido Daniel como un milagro del talento que te deparó la Providencia”*³².

Aparte de Vázquez Díaz, trabó una buena amistad con Joaquín Vaquero Palacios, arquitecto, escultor y pintor ovetense, cuya obra pictórica admiraba, sobre todo sus paisajes. Tras finalizar la carrera de arquitectura en 1827, había recibido una beca de ampliación de estudios que le permitió viajar a EE.UU. y Méjico, completando posteriormente su formación en París y Nueva York. El artista colaboraría profesionalmente con el arquitecto en la decoración de alguna de sus obras y ambos serían posteriormente compañeros en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³³.

Llegada la Guerra, la personalidad del arquitecto no le dejó inactivo. Por un lado, se adhirió a la Junta de Incautación del Patrimonio Artístico y por otro, realizó trabajos para las embajadas de Chile, El Salvador y el Reino Unido, países que le acogieron como asilado, tras dimitir como vocal de la Junta de Gobierno del COAM el 24 de agosto e impedir la Junta del Frente Popular que había asaltado el Colegio, la entrada a sus obras y su consiguiente persecución.

El asilo de Blanco-Soler bajo la bandera de Chile se prolongó desde el 7 de noviembre de 1936 al 5 de noviembre de 1937³⁴. Poco tiempo después, El Salvador reconoció a Franco y se hizo cargo de la misión el embajador de Chile, decano del cuerpo diplomático. Durante el nuevo cautiverio bajo la bandera de Chile recordaba con agrado a Santiago

Montero Díaz, catedrático de Historia del Arte; a Luis Díaz del Corral, quien después sería letrado del Consejo de Estado, polígrafo ilustre y compañero suyo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como a Antonio Navarrete, ingeniero de caminos y vizconde de Villanueva de Ambite³⁵.

Durante este tiempo, el embajador Rodolfo Barón le encargó la evacuación de refugiados fuera de España, a raíz de que la Junta de Defensa declarase obligatoria el 9 de enero de 1937 la evacuación de aquellas personas que no fuesen varones de 20 años y menores de 45.³⁶ Las dotes organizativas del arquitecto fueron elogiadas por el ministro consejero de El Salvador, Luis Saavedra, quien durante un banquete diplomático al que asistió también el embajador del Reino Unido, alabó la labor efectuada por Blanco-Soler en la expedición de los compañeros fuera del país. El embajador inglés preguntó a Luis Saavedra si el arquitecto sabía inglés porque necesitaba de alguien a su servicio de evacuación, a lo que le respondió afirmativamente. La proposición fue comunicada al arquitecto y después de aceptar comenzó su nueva labor en el Consulado Británico desde el 8 de noviembre de 1937, protegido por un salvoconducto diplomático.

A partir de esta fecha y hasta el final de la Guerra, estuvo a las órdenes de John H. Milanés, embajador en funciones que con el tiempo llegó a ser un excelente amigo suyo y quien le encargó la evacuación de la población civil, además de la visita a presos y refugiados. En su casa particular conocería a Joaquín Soriano, Conrado del Campo, Meroño, Ruiz Casaux, los maestros Padilla y Sopena, quien sería compañero suyo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, incluso al mismísimo Leslie Howard, protagonista de la película *Romeo y Julieta* y supuesto espía inglés, que moriría el 1 de junio de 1943 cuando regresaba de Lisboa a Inglaterra, tras ser abatido por los alemanes el avión en el que viajaba.

Cuando el Gobierno Republicano prohibió la salida de expediciones, el arquitecto pasó al servicio de correspondencia instalado enfrente de la Embajada, en un piso bajo de la calle Monte Esquinza, con la misión de redactar todos los documentos oficiales en castellano. Poco a poco se le encargaron trabajos de mayor responsabilidad, lo que le obligó a instalarse en el despacho del embajador situado en la planta baja del edificio principal de la calle Fernando El Santo.

Como era de esperar, a raíz de los desmanes acaecidos en los primeros momentos de la contienda en el patrimonio español, Blanco-Soler se incorporó a la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, creada por el decreto del 23 de julio de 1936. Estaba integrada por pintores, escultores, arquitectos, críticos de arte, historiadores y en general por aquellos a los que les preocupaba la conservación del patrimonio. Todos ellos se encargaron de visitar los edificios incautados, retirar de ellos los objetos de interés y encontrar locales adecuados en donde depositarlos, conservarlos, catalogarlos y trasladarlos a un lugar seguro.

Solicitó su ingreso en los primeros momentos, ya que su nombre aparece por primera vez en el acta de la reunión celebrada por la Junta el día 24 de agosto de 1936, junto a Montilla (presidente), Gutiérrez Abascal, Barral, Pola, Vegue, Rodríguez Cano, Condoy, Fernández Balbuena, Orgaz, Benlliure, Ferrant, Galicia, Moya y Garzón³⁷. A esta causa se unirían posteriormente Manuel Abril, Sánchez Arcas, Alejandro Ferrant, Bergamín, Martínez Feduchi, Eced Eced, Álvarez Laviada, etc.³⁸.

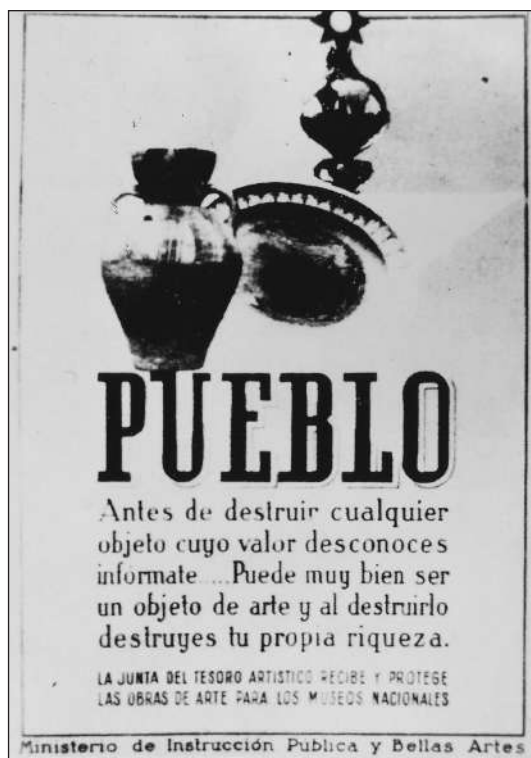
La Junta celebraba sus reuniones en el convento de las Descalzas Reales, evacuado por las monjas y destinados sus locales desde finales de julio a almacén provisional, hasta que a

mediados de agosto se habilitó San Francisco El Grande como depósito definitivo. Blanco-Soler comenzó su labor de salvamento a través de la comisión I^a. De las seis comisiones en que se dividían los 10 grupos de trabajo, los miembros de la primera tenían la misión de visitar los edificios incautados, señalar con etiquetas aquellos objetos que debían ser trasladados para su salvaguarda, informar acerca de los extremos que aludían los acuerdos tomados en la junta anterior y otros que quizás se ampliarían, para lo que se imprimieron unas hojas, cuya redacción corrió a cargo del arquitecto³⁹.

Una de las mayores preocupaciones de la Junta fue la quema de iglesias, fenómeno que a partir del 18 de julio se convirtió en una constante, incluso en periodos anteriores, ya que en la Junta de la Comisión Central de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebrada el 6 de junio de 1936, se reseña la protesta de la Comisión Provincial de Granada ante los incendios provocados en los monumentos, solicitando con ello la protección oficial de los mismos⁴⁰.

La Junta de Madrid luchó desesperadamente para conseguir todos sus objetivos y para ello intermedió con las organizaciones obreras, el Ministerio de Justicia del que dependían los edificios eclesiásticos y con el Ejército. Contó con el apoyo de la prensa y la radio, medios de comunicación que dieron a conocer su existencia y finalidad, a la vez que alentaron a la gente a colaborar en el salvamento del patrimonio.

Para que el pueblo conociera el valor de las obras, los edificios y los depósitos se convirtieron en museos vigilados por milicianos. Se dieron charlas por la radio, se hicieron visitas y se elaboraron carteles como propaganda de la labor de la Junta, algunos diseñados



Figs. 8 y 9. Cartel realizado por el Ministerio de Instrucción Pública durante la Guerra Civil (Archivo de Guerra) (izq.) y estado del convento de las Descalzas en 1938 (Archivo de Guerra) (dcha.).

por los alumnos de la Escuela de Bellas Artes y otros editados por el Ministerio de Instrucción Pública, a fin de convencer a la gente de que entregasen las obras incautadas y mostrasen un mayor respeto por el arte religioso.

El 24 de agosto de 1936, la Junta acordó exponer en los museos del Prado y Arte Moderno las obras recogidas más importantes y abrir al público, con carácter provisional, los edificios incautados que se encontraban en óptimas condiciones, previo informe de Blanco-Soler y Moya⁴¹. En el acta de la reunión celebrada el 26 de agosto quedó constancia del interés por organizar en el menor plazo de tiempo la inauguración de las Descalzas, a la que se invitaría especialmente a la CNT, como el deseo de trasladar el *Nacimiento de Medinaceli* y las obras de orfebrería procedentes de los edificios incautados a sus locales, labor de instalación que sería encomendada a Blanco-Soler, Moya y Álvarez Laviada⁴². No obstante, la custodia, conservación y futura conversión del convento en museo fueron tareas realizadas finalmente por Blanco-Soler y Moya, de los Ministerios del Trabajo e Instrucción Pública respectivamente⁴³, mientras que se designó a Ángel Ferrant para ratificar el inventario de las Descalzas⁴⁴.

Siguiendo el criterio de conservar el aspecto de clausura que siempre había caracterizado al convento y a fin de ubicar adecuadamente las obras en este ambiente, se aisló la zona destinada a museo, se cerraron puertas, se tabicaron otras, se pidió el presupuesto para completar la instalación eléctrica y se llevaron a cabo trabajos de pintura y carpintería⁴⁵. Blanco-Soler montó algunas salas, instalando dignamente en una de ellas y con una combinación de luces el famoso *Cristo Yacente* de Gaspar Becerra, al tiempo que organizó el recorrido del museo, que nadie intentó visitar.

La noticia de que las turbas se proponían asaltar el Monasterio para “contemplar las camas de plata donde las monjas dormían”, incitó al arquitecto a pedir ayuda a la Junta para evitar, por lo menos, el incendio del edificio: “(...) *Me enviaron varios viejos milicianos que de poco hubieran servido si el asalto se hubiera producido. Pasamos algunos días de tensa espera. Durante ellos yo permanecí en un pequeño despacho de la planta baja que fue de “Nuestra Madre Abadesa,” según se leía en la puerta. Un gran ventanal me permitía dominar la extensa huerta del Monasterio. Quiso el cielo que la amenaza no se cumpliera. Me había habituado a trabajar en aquel rincón, milagro de paz y de silencio, en el centro de una ciudad sacudida por las bombas y dominada por el terror. En una tarde de aquel otoño me decidí a explorar aquel inmenso edificio deshabitado. Llegué al dormitorio de las monjas, abandonado precipitadamente. Unas cortinas blancas de lino limitaban la intimidad de cada monjita. Por todo ajuar tenían una cama de hierro, una mesita de noche y una silla. En el suelo de una de las camaretas hallé unas disciplinas, hechas con finas cuerdas de cáñamo, trenzadas primorosamente: pequeña obra de arte que hicieron manos devotas para íntimo martirio de la carne, ardiente de plegarias. En el atardecer de aquellos claustros, parecían vagar los espíritus de tantas vidas que allí se extinguieron, lejos del mundo, entre anhelos místicos, ansias de eternidad*”⁴⁶.

El arquitecto también descubriría la capilla-panteón de doña Juana de Austria, hermana de Felipe II y fundadora del monasterio. “(...) *Al entrar en el panteón, totalmente oscuro, descubrí, a la luz de una linterna, la estatua orante de doña Juana de Austria, revestida con traje de corte, tallada en alabastro por el gran Pompeyo Leoni; fue como una aparición que me causó profunda emoción. Contemplé durante largo tiempo la efigie de aquella mujer de suprema elegancia y enigmática belleza, que supo de todos los halagos del mundo y, en plena juventud, de todas las renunciaciones que conlleva una estricta clausura. Han pasado los años y visito de vez en cuando a mi egregia e impasible amiga durante aquellos aciagos días de la guerra. Sospecho que el sacristán que me acompaña debe dudar de mis cabaes por cuanto sorprendo en él ciertas miradas compasivas*”⁴⁷.

Terminadas las obras del museo y justo en el momento en que se iba abrir al público, los bombardeos de Madrid el día de Navidad de 1936 afectaron al edificio. Los daños fueron numerosos, sobre todo en la iglesia, de la que se tuvo que reconstruir la cubierta y el coro, obligando a cerrar el edificio para así poder reparar las partes derruidas.

Al valor incalculable de las obras de las Descalzas cabría añadir los objetos que se fueron depositando en el convento a lo largo de la contienda. Por ello, al advertirse a mediados de 1937 una falta de limpieza y orden en el edificio, se ocuparon en septiembre determinados locales del convento para vivienda del portero, en octubre se vio la necesidad de realizar nuevas obras a cargo de la Junta y en abril de 1939 se ejecutaron otras tantas, como en el convento de la Encarnación, para poner los edificios en condiciones de habitabilidad y restituir el tesoro artístico que albergaban.

Una vez cerradas las Descalzas, la nueva sede de la Junta se trasladó al Museo Arqueológico. Los trabajos continuaron, depositándose nuevas obras en diferentes locales: el Museo del Prado, El Museo Nacional de Arte Moderno, las Antiguas Cocheras del Duque de Sexto, las iglesias de Santa Bárbara, San Fermín de los Navarros, San Manuel y San Benito, San Francisco El Grande, la Biblioteca Nacional, el Archivo Histórico Nacional y numerosas casas particulares.

Pero en vista de que el peligro no sólo acechaba a Madrid sino también a sus alrededores, la Junta extendió su radio de acción fuera de la capital: Jadraque, El Pardo, Chinchón, Yepes, Colmenar, Ocaña, Orgaz, Aranjuez, Guadalajara, Alcalá de Henares, etc. Su prestigio técnico y cultural fue tal, que los propios alcaldes recomendaron la Junta a los compañeros de otras comarcas, poniendo a su disposición todo aquello que les era necesario. Concretamente en El Pardo, se habían sustraído desde el comienzo de la Guerra objetos de culto de un valor incalculable, sobre todo del colegio y convento de RR.PP. Capuchinos: 12 pianos, 6 armonios, una gramola, máquinas fotográficas, cálices de oro y plata, copones de oro, custodias, relicarios, casullas de seda, palios, purificadores, incluso más de 6.000 volúmenes de obras incunables pertenecientes a su biblioteca⁴⁸.

Aparte de todos estos objetos, los muros del convento encerraban imágenes de piedad popular, especialmente una de las más devotas del país: *El Santísimo Cristo de El Pardo*. Se trataba de una efigie de Jesucristo en el sepulcro, obra de Gregorio Hernández, esculpida por mandato real para conmemorar el nacimiento de Felipe IV. A lo largo de su existencia había sufrido persecuciones y traslados, a veces como rogativa de la salud de los reyes o por las desamortizaciones, otras por creer que la imagen tendría mejor culto en otros locales y ahora lo era a causa de la invasión del convento por parte de los milicianos y destruir éstos numerosas figuras, entre ellas *Nuestra Señora de la Paz*, la *Virgen del Torneo* y el crucifijo que presidía el coro⁴⁹.

Dada la devoción de los vecinos por el *Cristo de El Pardo*, el 4 de agosto de 1936 se personó en el Ayuntamiento de El Pardo el escultor Emiliano Barral, vocal de la Junta de Incautación, y en presencia de Francisco Maeso Córdoba y Ángel Simón y Sanz, alcalde y secretario del Ayuntamiento respectivamente, la escultura se trasladó al Palacio del Real Sitio⁵⁰; no obstante, como este lugar tampoco era seguro, se decidió su traslado a la iglesia de San Francisco El Grande. Según el capuchino Gregorio Blanco, Tomás de Maolonyay fue la persona encargada de dicho traslado, sin embargo, sabemos a través de Blanco-Soler que fue él, posiblemente con Maolonyay, quien metió en un taxi al Cristo envuelto en una sabana a altas horas de la noche hacia su nuevo destino, evitando de este modo el peligro que acechaba a la obra. Durante cierto tiempo la imagen descansó en la iglesia de

San Francisco el Grande, unos meses antes de acabar la guerra se trasladó al Museo del Prado y en junio de 1939 volvió a los Capuchinos, de donde nunca debería haber salido.

Otro de los problemas de cualquier guerra son los bombardeos, que afectan tanto a la población civil como a los propios inmuebles, y lógicamente Madrid no se libró de ellos. Dañaron muchas obras y edificios, entre ellos el convento de las Descalzas como ya hemos visto, pero también a la primera pinacoteca del país: El Museo del Prado: *“En un bombardeo de las fuerzas que sitiaban Madrid, habían caído tres proyectiles en el Museo del Prado: uno junto a la fachada posterior, otro en uno de los patios sobre un montón de arena, y el tercero en la armadura de la cubierta. Ninguno de los tres llegó a explotar. Con la venia del Embajador (inglés) yo escribí una carta, por la valija, a Pedro Muguruza, compañero y amigo mío, a la sazón Director General de Arquitectura en la Zona Nacional, para que advirtiera al mando militar de la necesidad de evitar lo que podía ser una catástrofe para las obras que aún permanecían en el Prado y un comentario internacional adverso para las fuerzas sitiadoras. Pocos días después, recibí, por el mismo conducto, carta de Muguruza agradeciendo mi advertencia que había transmitido al mando del ejército”*⁵¹.

Acabada la contienda, Blanco-Soler sufrió la depuración político-social de arquitectos, pero una vez habilitado, primero desde su estudio de la calle Ayala, n° 82 y después desde el de Juan de Mena, empezó a trabajar sin descanso hacia el libre ejercicio de la profesión. Fueron importantes, en estos momentos, los trabajos realizados por encargo de varias embajadas, en las que había trabajado durante la guerra. En la Embajada de Alemania, tuvo la ocasión de conocer a varios embajadores: el conde Pappenheim, von Storrer; von Moltke, ingeniero militar de prestigio, y von Dikok, diplomático de carrera y último embajador del III Reich en España. Para esta sede diplomática se encargó de todos los trabajos relacionados con la arquitectura, de ahí que remodelase en 1941 la residencia del embajador, antiguo palacio Kohertales ubicado en la calle Hermanos Bécquer, n° 3, esquina a General Oraá, junto con una arquitecta decoradora del régimen de Hitler, que pretendió dar al edificio el estilo del Führer. Curiosamente, al término de la II Guerra Mundial y convertirse el edificio en la residencia del embajador del Reino Unido por decisión del Comité de Reparaciones, tuvo que redecorar todo el interior aunque esta vez con arreglo a su propio criterio, según deseo expreso del nuevo titular. Aparte de la decoración de su residencia en Madrid, el embajador británico Mr Fell le encargó la reconstrucción del Cementerio Británico situado en la calle Comandante Fortea, al final de la Avda. General Ricardos, muy deteriorado por haber quedado entre dos frentes, además de una nueva embajada en 1965, en el mismo solar en que estaba la antigua, en la calle Fernando El Santo esquina a Monte Esquinza, cuyo croquis había mostrado a la Reina el arquitecto inglés W. S. Bryant.

Por otro lado, la Embajada de Suecia le encargó la reforma y total decoración de su sede en la calle Zurbano, muy deteriorada por contener durante la guerra española un centenar de refugiados, así como el nuevo Edificio de la Cancillería, frente al anterior, en 1960, en colaboración con los arquitectos Olson y Wilson. Todos estos trabajos convirtieron a Blanco-Soler en el arquitecto de dichas embajadas hasta el cierre de su estudio en 1973.

Durante la posguerra, edificó una colonia infantil para Auxilio Social en el Alquívan (Almería), proyectada originariamente en Marbella (Málaga)⁵²; el complejo industrial para los productos químico-farmacéuticos *Shering*, alemana, en la calle Méndez Álvaro⁵³; la reforma de una pequeña tienda ubicada en la calle Preciados llamada *El Corte Inglés*, que le llevaría a convertirse en el arquitecto de la entidad; el salón de té *Chikry*, posteriormente denominado *Sala Mansard*, *Sala Bakanik* y *The Sportsman*, local recreativo de poca tradición en



Figs. 10 y 11. Blanco-Soler. Hotel Wellington: habitación de la 5ª planta o “planta joven” con muebles diseñados por el arquitecto (AF) (izq.) y lámpara de Murano diseñada por el arquitecto (CF) (dcha.).

Madrid, alejado en concepto de nuestros cafés y decorado interiormente por el arquitecto en estilo inglés⁵⁴; la clínica de medicina física *San Francisco Javier* en la calle Vitruvio, especializada en el cáncer y diseñada en colaboración con el arquitecto Salvador Gayerre con un marcado academicismo por el cercano complejo de los Nuevos Ministerios⁵⁵, y el hotel *Wellington*, una de las obras más queridas del arquitecto y la que le devolvió el prestigio que tenía antes de la guerra⁵⁶.

Merece la pena centrarnos en este hotel de viajeros, por cuanto que constituye una obra en esquina, de gran envergadura, en uno de los barrios más elegantes de Madrid, con dos fachadas de proporciones equilibradas y líneas clásicas, en cuyo chaflán se diseñó una marquesina en la entrada principal y una puerta giratoria que daba paso al hall, la recepción y la sala pública. Se evidencia al exterior la total ausencia de ornamentación postiza y la intención de resaltar la piedra caliza de sus paramentos, frente al granito de la parte basamental.

El *Wellington* no solo significó para Blanco-Soler un reto constructivo sino también decorativo. Procuró una armonía de colores y calidades en las zonas públicas como privadas, de ahí que utilizase diferentes tipos de mármol en paredes, suelos y pilares ubicados en los lugares principales; paneles de madera hasta el techo, sillas de estilo inglés como las introducidas en el salón *Chikry*, además de tapices y alfombras de nudo turco. Por el contrario, el mobiliario de las habitaciones variaba según los pisos, siendo digno de mención el de la 5ª planta, también denominada “Planta joven,” por contener muebles juveniles diseñados por el propio arquitecto en madera de cerezo, realizados por la casa *Biosca*, cuya influencia nórdica contrastaba con los muebles de caoba del resto de las plantas.

Del mismo modo, destacaron los velarios planos o las claraboyas de cristal liso, bien circulares o cuadrados, sobre armadura metálica; las grandes y pequeñas bovedillas de escayola, en cuyo interior se insertaron luces de neón, solución que llegó a constituir un sello personal del arquitecto, como también las lámparas de techo o pared ubicadas en puntos clave, diseñadas por Blanco-Soler, pero realizadas por el Sr. Tendero en cristal de Murano.

Esta obra le indujo a trasladar su estudio a la calle Monte Esquinza, nº 28, donde proyectó con mayor libertad a partir de los años cincuenta. La regularidad con que

llegaban los encargos al estudio le permitió dedicar algún tiempo al mundo del arte. De este modo, ex miembros del Grupo ADLAN de Madrid crearon el *Club 49*, con la idea de retomar el antiguo grupo, motivo por el que se le conociera con el nombre de “Nuevo ADLAN.” Tenía como objeto difundir la joven pintura española en el extranjero, para cuyo fin se organizaron exposiciones en Berlín, Roma, París y Copenhague. *“Nuestra labor suscitó muy diversos comentarios en los medios artísticos, sobre todo los que defendían la pintura tradicional. La muerte inesperada de Manuel Abril truncó nuestros propósitos al que dieron vida durante mas de tres años el entusiasmo y la amistad fraternal de aquel grupo de amigos, los mismos que en el año 1925 fundamos ‘Los Artistas Ibéricos’”*⁵⁷.

Su respeto por los plazos, la calidad de sus trabajos y las condiciones financieras fueron algunas de las constantes que le valieron numerosos clientes, de ahí que sus obras fueran tan sumamente variadas: desde edificios para la vivienda (1ª y 2ª), sedes diplomáticas y colegios mayores, hasta edificios comerciales e industriales, trabajos urbanísticos, obras de rehabilitación y decoración. A diferencia de lo acontecido a algunos arquitectos, quienes han pasado por diversidad de estilos y planteamientos estéticos a lo largo de su vida, Blanco-Soler mantuvo una continuidad sorprendente en todas sus obras, debido en parte a que siempre ejerció la libre profesión sin tener que depender de la Administración, la cual condiciona la actuación de cualquier arquitecto.

Su doble formación, por un lado la impronta racionalista y la de los maestros del estilo internacional que tanto le influyeron en sus primeros años, como la clásica, aprendida en el estudio de Lutyens en Inglaterra, permaneció inalterable en sus trabajos posteriores. Su obra ha sabido exaltar el concepto de lo que debe ser la arquitectura: edificios y



Fig. 12. Portal del edificio Torre del Puerto en Málaga, 1970 (AF).

creaciones de sólida estructura y duradera estabilidad, obras en las que se aúnan tradición y modernidad, es decir, el estudio de las formas clásicas que dan orden, equilibrio y la realización de un método, pero a la vez una arquitectura basada en el racionalismo y funcionalismo aunque no absolutos, conjunción que da como resultado una arquitectura “hecha con cabeza”. Al no considerar la arquitectura privativa de los profesionales, sino como arte que afecta a todos por igual, creyó fielmente en una arquitectura de calidad, noble y perfecta que respondiese fundamentalmente al uso del hombre.

Sus trabajos son el resultado de un estudio dedicado a resolver los problemas que plantea un edificio, en los que la belleza no significa ornamento sino armonía y adecuación de la obra a su destino. Edificios con espacios modernos dotados de novedades en las instalaciones y sistemas, en los que se aprecia la huella inconfundible del arquitecto en la decoración interior, su obsesión por la proporción, las aristas vivas, la utilización del acero inoxidable y los materiales nobles, principalmente el mármol y la madera, materiales de los que era un experto. El revestimiento en mármol es apreciativo en la mayoría de sus obras, ya que hizo uso de este material en los portales de los edificios de vivienda, en inmuebles bancarios, comerciales y colegiales, aunque en la década de los setenta destaque la preferencia del arquitecto por el uso de placas de diferentes tipos de piedra, dispuestas en relieve, formando diseños geométricos. Esta última tendencia es apreciativa en el Edificio *Torre del Puerto* situado en el Paseo de la Farola (Málaga, 1968-1970) y en el Edificio de apartamentos *Menbir*, ubicado en el Paseo de la Castellana, nº 270 (Madrid, 1972).

En el caso de la madera, la introdujo fundamentalmente en las casas de campo y las primeras residencias, bien en carpinterías, techos y bibliotecas empotradas o como revestimiento de las piezas principales en forma de empanelados. Fue en las casas de campo, de una sola planta y totalmente adaptadas al terreno, donde el arquitecto tuvo mayor libertad de acción. Construidas con materiales próximos al lugar y casi siempre con una casa para guardeses cercana a la principal; prolongó las terrazas mas allá del cristal para aumentar su superficie, convertirlas en zonas habitables y permitir las mejores vistas sobre el paisaje circundante. Con la inclinación de los aleros de hormigón orientados al mediodía y su cálculo en función de la altura solar, hizo posible que los rayos solares



Fig. 13. Blanco-Soler. Vestíbulo del Colegio Mayor Jaime del Amo (AF).

penetrasen hasta el fondo de las terrazas convirtiéndolas en solarios, al tiempo que en verano servían de escudo protector. Resolvió la protección de las terrazas con barandillas de hierro, tablonos de poliéster, pletinas y cuadrados de hierro, mientras que las ventanas a través de rejillas y contraventanas de madera; todo ello diseñado por él mismo. En el caso de la finca *El Tamaral*, la libertad que le otorgaron los propietarios le indujo a elegir apliques exteriores de hierro y cristal, copia de los procedentes del castillo de Santa Catalina de Jaén; a diseñar una chimenea construida con planchas de hierro unidas con roblones procedentes del desguace de un buque, e introducir en el muro del pasillo distribuidor de los dormitorios un bajorrelieve de piedra.

En otro tipo de obras podemos percibir el gusto del arquitecto por introducir en los vestíbulos de entrada rejillas de hierro conformando diseños geométricos que arrancan desde el suelo sin llegar al techo, cuya estética formal recuerda a las celosías de las ventanas. A veces tenían como objeto la división del vestíbulo con los ascensores, siendo el caso del *Colegio Mayor Jaime del Amo*, ubicado en la Avda. de Gregorio del Amo, nº 5, mientras que en otras la separación del portal con las entradas de servicio, ejemplo apreciativo en el edificio de viviendas de la plaza de los Sagrados Corazones, nº 1, perteneciente a la Manzana SALIA.

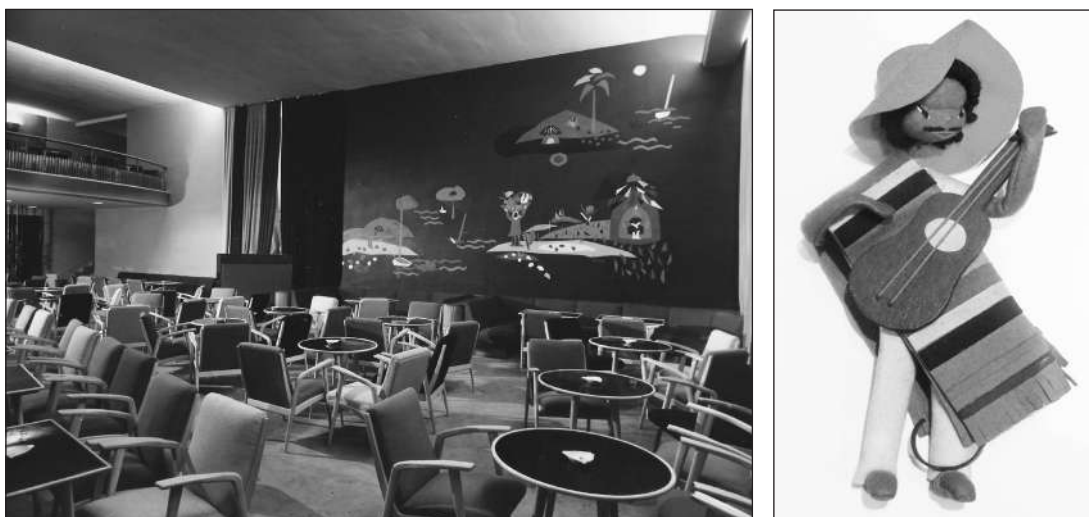
Su preferencia por la arquitectura pura, clara y limpia, aquella que no pierde vigencia con el paso de los años, pero a la vez es rica por su intercomunicación con las artes y las artes aplicadas, quedó patente a partir de los años cincuenta, sobre todo en edificios de carácter comercial. Ello se debe a que durante la posguerra esta integración existió pero con connotaciones políticas y propagandísticas en edificios oficiales.

La apertura de España en el ámbito internacional supuso también la apertura de nuevos establecimientos demandados por una sociedad capitalista, lo que trajo consigo una competencia comercial que favoreció el desarrollo de los escaparates y el diseño interior de los locales para atraer al consumidor. A partir de entonces, primó en los interiores el mobiliario y la creación de efectos plásticos a través de pinturas murales, tapices, mosaicos, cuadros, etc., elaborados indistintamente por pintores, escultores y arquitectos: Manuel Mampaso, Carlos Pascual de Lara, José Luis Picardo, Luis Berdeho, Andrés Conejo, Javier Cira, César Manrique o Manuel López Villaseñor, entre otros.

Dentro de este ambiente renovador, Blanco-Soler diseñó *La llave de Oro*, salón ubicado en el gran local comercial de la planta baja del hotel *Wellington* con fachada a la calle Velázquez. Dotado con dos plantas y proyectado en un primer momento para la exposición de automóviles, fue reformado en 1954 para adaptarlo a las nuevas necesidades y convertirlo en un servicio anexo al hotel⁵⁸. La primera intención fue la de hacer de él un club privado, cuyo acceso tendría cada socio garantizado por medio de una llave de oro, de ahí su nombre, pero esta idea no se llevó finalmente a la práctica.

La obra de reforma consistió en la proyección de una doble entrada de comunicación con un pequeño guardarropa, una escalera de conexión directa con la planta de semisótano del hotel y un bar ubicado en el ángulo izquierdo. Otras dos escaleras conectaban con la entreplanta que se iba a proyectar en el fondo del local, mientras que otra, de menores dimensiones, lo hacía desde el lugar de la orquesta con las escaleras del personal. En vista de que el local se había destinado en un primer momento para la exposición de coches, se redujo el gran hueco de fachada mediante machos de piedra de Colmenar y carpinterías metálicas.

Aparte de que en el local se introdujeron las instalaciones de mayor lujo y los más modernos elementos de iluminación y acondicionamiento de aire, este último efectuado



Figs. 14 y 15. Blanco-Soler. Interior de *La Llave de Oro* (AF) (izq.) y muñeco mejicano inspirador del cromatismo de su decoración (CF) (dcha.).

por la Casa España de la Auto-Electricidad, con arreglo a los procedimientos de Carrier de EE.UU., llamó la atención su decoración interior. A diferencia de lo acontecido en otras ciudades, en las que el diseño de interiores y escaparates corría a cargo de los decoradores, en Madrid esta labor era efectuada por los arquitectos, de ahí que Blanco-Soler se hiciera cargo de la obra, eligiendo como decoración un mobiliario en madera de cerezo de líneas sencillas al estilo de la 5ª planta del hotel *Wellington*, junto a un mural de gran plasticidad.

En la decoración predominaron los colores negro, marfil, tabaco, naranja y mostaza, inspirados en un muñeco mejicano que el arquitecto había comprado en París para tal objeto. Con esta concordancia cromática, la pared sur se decoró con un mural de visión naíf, en el que las figuras se disponían de forma holgada en toda la superficie. Sobre un fondo oscuro, se representaba una escena tropical a base de barcos, olas de mar, campesinos portando cestas en la cabeza con los productos recién recolectados, chozas y palmeras, constituyendo formas recortadas y diferenciadas sobre el fondo. Con esta perspectiva exótica y amable, de lenguaje figurativo sintético y de carácter meramente decorativo, logró decorar este espacio de ocio y esparcimiento con gran éxito. No se ha podido esclarecer aún la autoría de la obra aunque recuerda a la pintura mural diseñada por María Antonia Dans en 1955 para la cafetería *Las Vegas* (Zaragoza), pintora amiga del arquitecto y una de las más importantes de la segunda mitad del siglo XX, algunas de cuyas obras figuraban en la colección particular del arquitecto⁵⁹.

Al igual que las cafeterías, los restaurantes y las tiendas para la venta de todo tipo de artículos, los locales destinados a la exposición y venta de coches fueron muy demandados, debido al desarrollo de la industria automovilística en la década de los cincuenta. Es en este tipo de obras donde se ofreció una mayor renovación arquitectónica acorde con el progreso técnico, por ello, en su afán por no quedar al margen de las nuevas tendencias, Blanco-Soler contribuyó en este campo a través de varias obras⁶⁰. La primera de ellas, datada entre 1950-1951 y 1954, consistió en la reforma de un antiguo local dispuesto en una finca de varios pisos en la calle Villanueva esquina a Núñez de Balboa, a fin de convertirlo en una sala diáfana para ubicar en él una sala para exposición y venta de coches



Figs. 16 y 17. Blanco-Soler. Sala de exposición de coches *Austin* en la calle Alcalá, 101 (AF) (izq.) y antiguo Restaurante *Club 31* en la calle Alcalá, 58 (AF) (dcha.).

Morris, propiedad de Trema Osnur⁶¹. El local era de amplias dimensiones, pero de escaso aprovechamiento dada la diferencia de niveles en su interior, lo que obligó a unificar el nivel del piso. Las dimensiones se adaptaron a las nuevas necesidades y a fin de introducir el sistema de “vanishing front”, se tuvo que sustituir los 14 machos de la fachada por soportales de hierro de secciones mínimas, espaciados 7 m, y lunas planimétricas dispuestas casi a ras de suelo, consiguiendo de este modo que los coches estacionados en la sala se vieran desde el exterior a través de una visión limpia, moderna y funcional, que contrastaba con los macizos muros del antiguo inmueble. El efecto del local por la noche resultó pura escenografía porque además de la luz del local introdujo luces fluorescentes en la marquesina y en la palabra *Trema Osnur*. Respecto a la decoración, Blanco-Soler introdujo la combinación de materiales nobles como el mármol, el granito pulimentado, el aluminio endurecido de los revestimientos de acero que cubrían los soportales exteriores y el forraje de acero de las 10 columnas cilíndricas que actuaban como soportes, además de la pintura mural del arquitecto Luis Oriol situada en la pared del fondo.

Al año siguiente, Iban Hermanos, S.A. le encargó la sala de exposición de automóviles *Austín* en la calle Alcalá 101⁶², que, a diferencia de la obra anterior, se ubicaba en un edificio de nueva planta para uso de oficinas, levantado por el arquitecto en 1953. En esta ocasión, escogió una estructura de hierro laminado para disponer la línea exterior curva, con objeto de aumentar la longitud y visibilidad de la circulación descendente por la calle Alcalá, pero volvió a aplicar el sistema “vanishing front” y realizar la fachada con lunas planimétricas y piezas de cristal italiano, consiguiendo una sala diáfana con pocos puntos de apoyo para no entorpecer la circulación interior. Desde el punto de vista ornamental, basó la decoración en destacar la marca de coches *Austin*, por medio de grandes letreros sobre un paño de mármol italiano de color cárdeno, y la obra de Arturo Peyrot Filippini, pintor romano que había obtenido varios premios y la beca del Ministerio de Educación italiano para España, en 1951. Aunque este artista destacaba por sus bodegones, sus paisajes manchegos y sus temas de circo, en la sala de exposición de coches dejó su huella en una pintura mural con la representación del mapa de España, que enlazó con fotografías de gran tamaño y formas rigurosamente plásticas. Al igual que lo ocurrido con otros artistas, Blanco-Soler mantuvo una buena amistad con Peyrot, cuya obra admiraba sobremanera⁶³. Aparte de las obras señaladas, merece especial atención la reforma llevada a cabo por el arquitecto en el local de la calle Alcalá, nº 58, entre la plaza de Cibeles e Independencia, por la repercusión

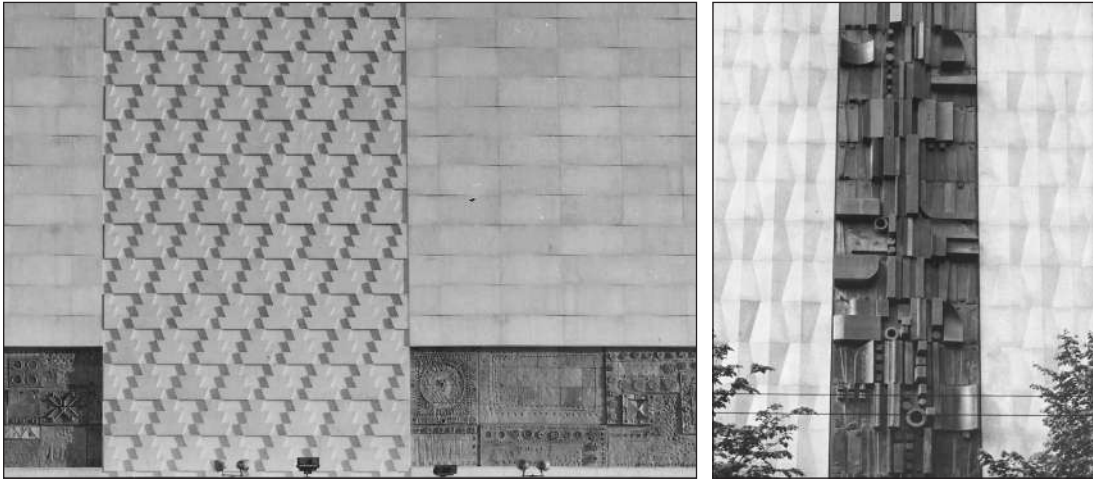
que tuvo en la arquitectura madrileña de la época. A mediados de 1957, Clodoaldo Cortés le encargó la reforma de un local que había adquirido recientemente y que había sido una antigua chocolatería llamada *El Sotanillo*. Se trataba de un semisótano abovedado de una antigua casa, cuyos espacios estaban divididos por muros de gran espesor, que debía convertirse en un espacio diáfano para transformarlo en un restaurante de lujo. Después de estudiar el asunto y tras numerosos tanteos, Blanco-Soler dividió la sala en dos partes bien diferenciadas, empanelando tanto los techos como las paredes de ambas zonas con madera de roble, de forma muy semejante a los que había hecho en Londres cuando trabajaba con Lutyens, mientras que usó el mármol para el suelo y encargó el mobiliario a *Casa y Jardín*. Destinó la primera zona a bar, espacio en el que introdujo un mobiliario en estilo inglés y una barra de madera procedente del desguace de un barco, suprimida en 1964 para ampliar el comedor, cuya innovación consistía en mostrar al camarero a la misma altura que los clientes. A continuación, ubicó el comedor, para cuya decoración el arquitecto contó con la colaboración de Francisco Ferreras, pintor catalán que había comenzado su trayectoria artística a partir de 1954, y diseñó para el local un tapiz básicamente geométrico, en vez de un mural de gruesas materias tan característico en su obra, que cambiaría a finales de los cincuenta por collages en papel de seda y relieves en madera. No obstante, el arquitecto contó también con la colaboración de Vaquero Turcios y con un mosaico de Máximo de Pablo, teniendo “*en cuenta tan sólo la razón substantiva de cada elemento, en su disposición, forma y calidad sin el menor perjuicio ni preocupación de ‘lo que se estila.’*”⁶⁴

Aparte del *Club 31*, que fue una de las obras más elogiadas del arquitecto, no podemos dar por terminado este estudio sin incluir los grandes almacenes de *El Corte Inglés*, ya que para dicha entidad levantaría los primeros ocho grandes almacenes en España, tres fábricas de confecciones, el edificio de las oficinas centrales de la calle Hermosilla, nº 112, además de otras obras menores.

La mayoría de estos edificios, pioneros en su estilo, se construyeron de nueva planta, pero hubo otros que fueron el resultado de una obra de reforma, ampliación y finalmente de consolidación, como el Corte Inglés de Preciados en Madrid y el erigido en la plaza de Cataluña en Barcelona. En todos ellos primó la diafanidad en las plantas y las fachadas, un profundo estudio de las circulaciones del público y la iluminación para atraer la atención del propio edificio y las mercancías. También de las medidas pertinentes para disminuir el riesgo de ignición y propagación de incendios, la limitación de su intensidad y duración; del adecuado sistema de aire acondicionado, además de la introducción de una cortina de aire situada en la puerta de entrada a fin de crear una barrera artificial entre la temperatura de la calle y el interior, lograda a través de aire frío o caliente según fuese verano o invierno; puertas y vitrinas eclipsables; escaleras automáticas, etc.

Blanco-Soler sabía que en un edificio de esta naturaleza no tenía sentido la presencia de huecos al exterior porque la superficie de éstos solía superar los 50.000 m² y las ventanas podían solucionar el problema de la iluminación en un espacio contiguo no superior a 4 m, pero no en profundidades superiores. Debido a ello y a que se precisaba de una serie de servicios en las fachadas, éstas se realizaron con un perímetro totalmente cerrado, aunque se abrieron ventanales de arriba abajo en puntos determinados para que la luz natural penetrase en el interior y el cliente pudiera ver con acierto el color real de los productos al natural.

A partir de *El Corte Inglés* de Preciados y siguiendo su mismo modelo, otros grandes almacenes para la entidad se fueron levantando en Madrid y en otros puntos de la geografía



Figs. 18 y 19. Blanco-Soler. *El Corte Inglés* de la plaza del Duque de la Victoria en Sevilla (AF) (izq.) y mural del escultor José Luis Sánchez en *El Corte Inglés* de la Gran Vía de Bilbao (AF) (dcha.).

española⁶⁵, siendo estudiados con especial atención por el arquitecto. Al tener que edificar este tipo de edificios en distintas ciudades, tuvo muy en cuenta la luminosidad de nuestro país, por lo que optó por aligerar los grandes bloques de fachadas aplacadas en piedra con clarososcuros, superficies lisas con celosías metálicas y en ocasiones solicitando la colaboración de otros artistas.

En *El Corte Inglés* de Sevilla, las disposiciones de la Dirección General de Bellas Artes en relación con las zonas de protección vigentes en las ciudades de valor histórico-artístico, condicionaron el volumen y la composición del edificio, así como el empleo de materiales de cierta resonancia tradicional, motivos que llevaron al arquitecto a proyectar un centro comercial que recordara la simplicidad cúbica de los poblados islámicos. El perímetro totalmente cerrado al exterior le permitió combinar grandes superficies de piedra con celosías metálicas, un gran panel de trazado geométrico con la imagen repetitiva de las almenas árabes en la fachada norte y un friso horizontal de cerámica popular de intensa policromía. Esta cerámica artística de tonos anaranjados y líneas modernas ofrecía una cara vitrificada con motivos esquemáticos, de clara inspiración geométrica, pero al fabricarse a su vez en relieve aportó a las superficies distinta apariencia y mayor riqueza decorativa. Por el contrario, *El Corte Inglés* de Bilbao exigió un planteamiento totalmente diferente por la luz difusa del norte, el ambiente húmedo y la contaminación, aspectos que llevaron a diseñar su perímetro exterior en granito pulimentado formando puntas de diamante y la fachada a la Gran Vía con un mural vertical de 25 x 5 m, obra del escultor José Luis Sánchez, ejecutado en hierro de desguace y con elementos abstractos en recuerdo del origen minero e industrial de la ciudad.

Al igual que Blanco-Soler, José Luis Sánchez supo advertir la existencia de una intercomunicación de las artes y comprender su alto alcance; entender la escultura como un trabajo integrado en el contexto urbano y su vínculo con la arquitectura. Puso de manifiesto cómo el hierro había dejado de ser un material inexpresivo y de una ciencia mecanizada, para ser integrado en un espacio arquitectónico-social y convertirse en un producto estético digno de ser admirado. *“Esta vertiente social, que a mi me ha preocupado siempre, se va ampliando y liberando de limitaciones representativas conforme la evolución económica determina la*

instalación de grandes empresas, bancos, multinacionales. Yo no me avergüenzo en absoluto de haber hecho esta clase de obras de “arte social”, he preferido estar al alcance de la mano de tanta gente que trabajar para los museos o la privacidad de unos pocos poderosos”⁶⁶.

En el panel se hacen patentes la materia, la textura propia del hierro, su aspereza, el óxido y la discontinuidad de las tensiones junto a un cierto barroquismo; la preferencia por los tonos negros y un esquema resultante de la combinación de las líneas horizontales, verticales y curvas, características de la primera obra del escultor. Quizás, una de las mejores descripciones del quehacer artístico de José Luis Sánchez sea la que nos proporciona Marín Medina: “La creación escultórica de este artista ha aprendido de la estética industrial contemporánea la ley de la economía de materiales y medidas, los principios de funcionalidad, unidad y composición, la ley de mejor adaptación en el lugar y la estima por lo bien acabado”⁶⁷.

Aparte de la escultura de *El Corte Inglés*, otros tantos trabajos del escultor han sido incorporados a obras arquitectónicas madrileñas: los relieves de la sede del *Reader's Digest* y el *Club del Race, Renfe*, datadas en 1966; los relieves del hotel *Barajas* (1968) o las puertas artísticas de la *Sociedad de Altadis* (1980) y la *Fundación Albéniz* (2007).

José Luis Sánchez se convirtió en compañero de Blanco-Soler en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al ingresar en 1987 como miembro de número en dicha Corporación. A lo largo de su disertación académica *En defensa de la escultura*, puso de relieve la poca valoración que en nuestro país se le había otorgado a la escultura frente a la pintura; la importancia que habían tenido en su obra sus estudios sobre la Bauhaus, su influencia en las artes aplicadas y el diseño, así como en otros movimientos de vanguardia que habían tenido su misma preocupación. Afirmó que la mejor escultura del siglo XX había sido el *Concorde*, al expresar los principios que debían regir la escultura contemporánea: “(...) confirma la furia de Marinetti, procede inconscientemente del “Pájaro en el espacio” de Brâncuși, su autor es una compañía anónima, ha sido fabricado empleando la tecnología y los materiales más sofisticados y el hombre ha sido capaz de hacerlo volar a una velocidad superior a la del sonido (...)”⁶⁸. Incluso no obvió a aquellos escultores olvidados o cuya obra habían desarrollado en el exilio, entre otros, Lobo, García Condoy, Mateo Hernández y Fenosa.

A partir de los años del desarrollismo económico, Blanco-Soler continuó compaginando su trabajo en el estudio con otras actividades. En 1954 ostentó el cargo de vocal de la Junta de Gobierno del COAM y en 1957 fue nombrado miembro permanente en representación de España en la Comisión de Concursos Internacionales de la Unión de Arquitectos (UIA). Al año siguiente se convirtió en jefe del gabinete técnico para la Ordenación de la Costa del Sol (Málaga) y entre 1959 y 1963 ocupó el decanato del COAM, al tiempo que fue nombrado miembro titular de la sección española en la comisión consultiva de concursos internacionales de arquitectura y urbanismo.

Por otro lado, continuó su amistad con numerosos artistas y heredó con otros nuevos, entre ellos, el arquitecto Fernando Cavestany; el pintor de las uvas José Gómez Abad; los retratistas Genaro Lahuerta, Enrique Segura, Luis Mosquera y Álvaro Delgado; las pintoras Maruja Mallo y M.^a Antonia Dans, así como Jaume Pla i Pallejá, Venancio Blanco, Antonio Guijarro, Luis Cañadas, José Caballero, Federico Moreno Torroba y José Subirá.

En recompensa a su buen hacer recibió múltiples condecoraciones: la King's Medal, otorgada por el gobierno británico en 1952, y la insignia de Comendador de la Real Orden de Vassa, concedida por la Real Embajada de Suecia en 1963. Asimismo, La Real Academia de San Telmo de Málaga y la Real Academia de San Jorge de Barcelona le nombraron académico correspondiente en 1971 y 1986 respectivamente.

Por último, la Corporación en la que tuvo la oportunidad de investigar durante sus años juveniles le acogió en su seno como académico numerario el 25 de enero de 1971, otorgándole la medalla n° 17, en la vacante dejada por Secundino Zuazo Ugalde⁶⁹, tras previa propuesta firmada por Pascual Bravo, José Luis Arrese y Joaquín Vaquero. Con este acto, la Academia reconocía su intensa vida profesional, tan abundante en obras y fiel en estilo, en la que había sabido aunar tradición y modernidad.

A las 19 h del día 20 de junio de 1973 tuvo lugar la sesión pública y solemne para dar posesión a su plaza, acto que fue presidido por el director, marqués de Lozoya. Acompañado de Pascual Bravo y Menéndez Pidal, entró en el salón para dar lectura a su discurso académico *Zuazo y su tiempo*, que fue contestado por Bravo en lugar de Menéndez Pidal, quien había manifestado no poder hacerlo por prescripción facultativa⁷⁰. Su discurso fue un elogio a la figura y obra del arquitecto Zuazo: *“ha dejado una labor fecunda, admirable por no pocos conceptos, aunque las circunstancias de su vida impidieron el pleno desenvolvimiento de su gran capacidad creadora. (...) Llevado por su vocación apasionada (...) hizo de la Arquitectura la razón, el eje de su vida; de una vida de constante trabajo, de lucha, en la que supo de grandes triunfos y no pocas adversidades; de una vida, en fin, que ha de ser, por su calor humano, lección ejemplar”*⁷¹.

Casi coincidiendo con su elección en la Academia, Blanco-Soler comenzó a renunciar a varios encargos pendientes y decidió cerrar su estudio después de cincuenta y siete años de trabajo. *“Durante ellos, el trabajo fue para mi un grato privilegio, nunca una obligación onerosa. Cuando me despedí de mis tableros, de las máquinas calculadoras, de todo el material de mi estudio que me había acompañado durante gran parte de mi vida, me pareció que, con mi abandono, traicionaba la lealtad de su servicio a lo largo de tantos años. Tuve un momento de emoción”*⁷².

Desde el primer momento de su incorporación se dedicó a trabajar en las distintas comisiones de la Corporación, por ello le veremos en 1973 formando parte de la Comisión de San Antonio de la Florida y el Taller de Reproducciones⁷³; en diciembre de 1974 como representante de las diversas secciones en la Junta de Administración junto con Segura, Pérez Comendador y Muñoz Molleda⁷⁴, y en febrero de 1975 formando parte de la Comisión de Obras al lado de Bravo, Gutiérrez Soto, Sopeña y González Amezua⁷⁵.

A finales de 1975, con motivo de la elección de los académicos de las distintas secciones que debían formar parte de las Comisiones de Monumentos, Administración, Museo y Vaciados, la Sección de Arquitectura le propuso para la Comisión de Administración⁷⁶, dentro de la cual asumiría el cargo de vocal adjunto, mismo cargo que ostentarían Enrique Pérez Comendador, Enrique Segura y Leopoldo Querol Roso⁷⁷.

Cuatro meses más tarde, la Junta de Administración le eligió para formar parte de la Comisión Asesora de Administración junto con Luis Gutiérrez Soto y Luis Cervera Vera⁷⁸; en diciembre de 1976 la Sección de Arquitectura le reeligió como vocal en la Comisión de Administración⁷⁹ al lado de Luis Mosquera, José Muñoz Molleda y el conde de Yebes, al tiempo que salió elegido para formar parte de las comisiones asesoras de Tesorería y Obras⁸⁰.

A lo largo de 1977 fue nombrado representante de la Academia para el jurado de becas y pensiones en Roma, lo mismo que Mosquera y Hernández Díaz⁸¹, además de vocal en la Comisión de Obras y Administración y en la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos⁸².

Los acuerdos tomados por la Sección de Arquitectura a finales de 1978 dieron como resultado su elevación a la presidencia de la misma por renuncia de Pascual Bravo; también

su reelección para formar parte del comité asesor de la Comisión de Administración, Comisión Central de Monumentos Histórico y Artísticos y Taller de Reproducciones y Obras⁸³.

Como presidente de la Sección de Arquitectura y a propuesta del subgobernador del Banco de España, que solicitó la designación de un doctor-arquitecto que la representase en la comisión asesora para la construcción del edificio de dicho banco en la calle Marqués de Cubas, nº 1 de Madrid, Blanco-Soler fue designado para tal objeto el 29 de enero de 1979⁸⁴. Además de estar ocupado en los trabajos de la comisión asesora, las juntas académicas recogen su intervención en la Comisión de la Medalla de Honor, que en 1979 recayó en la Fundación Ramón Areces, tras las propuestas firmadas por el arquitecto, Camón Aznar y Hernández Díaz⁸⁵. Su nombre volvió a figurar en la composición de las distintas comisiones para 1980, tanto en las de Administración, Reproducciones y Monumentos, como en la Comisión de la Medalla de Honor.

La renuncia de Carlos Romeo de Lecea a la secretaría de la Comisión de Archivo y Biblioteca en octubre de 1980, motivó la resolución de una serie de acuerdos que, tras ser sometidos al pleno, elevaron al arquitecto en el cargo de bibliotecario en funciones hasta que se celebrase la elección reglamentaria. Esta tuvo lugar en la sesión extraordinaria de diciembre y una vez verificado el escrutinio salió elegido el arquitecto por unanimidad de votos⁸⁶. Tan solo tuvieron que pasar unos meses para que el secretario de la Academia subrayase la importante adquisición de libros dispuesta por el nuevo bibliotecario y pusiera de manifiesto “(...) la *estimable preocupación y diligencia por parte del arquitecto*”⁸⁷ en su nueva tarea y comunicase su nombramiento para formar parte de la Comisión Central de Monumentos y Taller de Vaciados⁸⁸.

Durante 1981 se encargó de estudiar junto con Pérez Comendador y Luis Mosquera el posible candidato de la Medalla de Honor, que en esta ocasión sería otorgado al Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”, de Zaragoza⁸⁹ y del reconocimiento de las fincas de don Fernando Guitarte con José Antonio Domínguez Salazar⁹⁰. También llevó a cabo varios trabajos relacionados con los muebles y enseres de la Academia, por entonces depositados en el Antiguo Hospital General⁹¹, y el estudio del articulado del proyecto de ley de Protección del Tesoro Artístico a través de una comisión de la que formaba parte con Lafuente, Salas, Chueca, Azcárate, Cervera y Díaz del Corral⁹².

El año 1982 no fue escaso en actividades para nuestro arquitecto, ya que el resultado de las votaciones le llevaron a formar parte de la Comisión Central de Monumentos, el Taller de Reproducciones y la Comisión de la Medalla de Honor; ser elegido vocal adjunto en Calcografía y reelegido bibliotecario dentro de la Comisión del Archivo y Biblioteca⁹³. Además, con motivo de cubrir cinco vacantes del Patronato de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, la Sección de Arquitectura le propuso para dicho fin junto con Fernando García Mercadal y Pascual Bravo Sanfeliú, al tiempo que, a petición de la Oficialía Mayor del Ministerio de Educación y Ciencia, fue designado representante de la Academia para tasar el edificio del *Teatro Cervantes* de Málaga⁹⁴.

Al finalizar el año, la muerte de Moreno Torroba, por entonces director de la Corporación, motivó la celebración de una sesión extraordinaria para proceder a la elección de su sucesor. Desde la muerte del maestro, Enrique Lafuente había hecho las veces de director accidental, pero pronto la Academia contaría con un nuevo presidente, ya que el 17 de enero de 1983, habiendo sido verificado un primer y segundo escrutinio, Blanco-Soler salía elegido para el cargo⁹⁵. Al ocupar la presidencia por primera vez, “(...) *pasaron por mi*

mente como un torbellino, mis horas ilusionadas de estudiante, mis sueños e incertidumbres, mis andanzas por el mundo como aprendiz de Arte, el esfuerzo tenaz de cada día durante largos años”⁹⁶.

A lo largo de su primer trienio como cabeza rectora de la Institución tuvo que hacer frente a numerosos problemas, empezando por concluir la reforma del edificio de la calle de Alcalá, n.º 13, cerrado por reformas desde hacía casi 11 años. Concluidas las obras, se efectuaron los trabajos de acondicionamiento para hacer posible el traslado definitivo y las distintas comisiones empezaron a actuar sin descanso. Después de la ingente labor realizada por todas las comisiones, el Salón de Actos quedó inaugurado a finales de 1983 y antes de finalizar el año de 1985 lo fueron la Biblioteca y la Calcografía. Se contrató nuevo personal y se llevaron a cabo una serie de iniciativas culturales, entre las que podemos destacar la organización de exposiciones y conciertos, intentando acabar con la actitud de “indiferencia hacia lo cultural”, según Blanco-Soler tan predominante en esos momentos⁹⁷.

En 1985 fue nombrado asimismo vocal nato del Patronato de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, de la que era miembro desde 1982⁹⁸, no obstante, su habilidad política, su delicadeza en el trato con sus compañeros, su saber estar, el amor profundo que sentía por la Academia y su dedicación exclusiva a esta Casa, fueron algunos de los detonantes para que en la sesión extraordinaria del 20 de enero de 1986 saliera reelegido director de la Institución, cargo al que también se habían presentado Luis Moya y Jesús Aguirre, duque de Alba⁹⁹.

A partir de entonces, se gestionaron acuerdos con los señores Areces y Mayor Zaragoza para futuras colaboraciones; el ministro de Cultura aportó la colaboración de su Departamento para la apertura al público del Museo, cuya inauguración tendría lugar el 12 de junio de 1986¹⁰⁰; la Calcografía tuvo una gran actividad, tanto en la organización de exposiciones y en la estampación de obra gráfica como en la edición de publicaciones, dentro de estas últimas el *Diccionario de Artistas Gráficos Españoles* y el *Catálogo general de Calcografía*, publicado a expensas de la Fundación Ramón Areces, gracias a la mediación del arquitecto¹⁰¹. Por otro lado, la Corporación recibió valiosos legados, como el de Leopoldo Querol o Gloria Marcela Faure Yuste, este último consistente en 103 piezas egipcias, chinas e iraníes, además de becas proporcionadas por la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, para diversos trabajos de investigación sobre Museología, Archivos y Bibliotecas¹⁰².

La labor desarrollada por Blanco-Soler en todas estas actividades fue la propia a su cargo, sin embargo, realizó una serie de gestiones personales con positivas repercusiones para la Academia. Entre ellas podemos destacar su intervención en la adquisición de un ejemplar de la 1ª edición de los *Desastres de la Guerra* de Goya y la edición del *Libro de la Academia*, financiada por la Fundación Ramón Areces, entidad por cuyos méritos y su relación con la Institución recibiría la Medalla de Honor en 1987; la renovación del contrato con la Comunidad de Madrid; la resolución de varias becas y la devolución de 26 planos que se hallaban depositados en el Museo Municipal de Madrid, cuya recuperación e importancia eran relevantes, ya que su autoría respondía a los maestros Gutiérrez de Salamanca, Juan de Villanueva y Ventura Rodríguez.

Digna de mención fue su intervención directa en el arreglo de la sala de exposiciones temporales para que diese cabida a la exposición “Maestros Antiguos de la colección Thyssen-Bornemisza”, exhibición que creó múltiples problemas en cuanto a su adecuada instalación y el itinerario a seguir. También destacada en este evento fue la aportación de los académicos Manuel Rivera, José María de Azcárate, Álvaro Delgado, Martín

González y Díez del Corral. “*La reforma de la sala’ cuyas dificultades parecían insalvables para una instalación adecuada, ajustada además, a las exigencias formuladas, fue realizada con gran éxito, gracias en gran medida a Blanco-Soler como Director y profesional, y a la Sra. Gambini por su admirable intervención*”¹⁰³.

Tampoco podemos dejar de mencionar la fecunda labor llevada a cabo por el arquitecto en el Gabinete de Dibujos (Sección de Arquitectura), donde trabajó sin descanso hasta sus últimos días con los planos de arquitectura de los siglos XVIII y XIX, tal y como lo había hecho cuando era aprendiz de investigador, allá por los años veinte. “(...) *los planos han sido archivados en nuevos clasificadores, siendo objeto de una labor personal de Blanco-Soler, al que frecuentemente se le podía encontrar en el planero de la planta cuarta trabajando como un investigador más*”¹⁰⁴.

Ostentando el cargo de director, fueron numerosas las juntas públicas y solemnes que presidió con motivo de la entrada a la Corporación de nuevos miembros, entre ellos el Barón Thyssen como académico correspondiente o el presidente de la República Italiana Sandro Pertini y S.M. la Reina, en calidad de académicos de honor.

A la hora de hacer un balance de la labor desarrollada por Blanco-Soler durante los cinco años al frente de la Institución, que mejor fuente documental que la proporcionada por sus compañeros, quienes a la muerte del arquitecto, acaecida en la madrugada del 29 de enero de 1988, expusieron su parecer en una serie de artículos publicados en el *Boletín Academia*. Ramón González Amezua afirmaba cómo tanto trabajo no podría haberse realizado “(...) *sin una atención sostenida y constante: nuestro Director venía a la Academia todos los días, caso insólito en los anales de la casa en cuanto se remonta a la memoria de los académicos más antiguos. (...) Fue la suya una entrega generosa, sin regatear tiempo ni esfuerzo, y sin pedir ni pretender nada a cambio, mas bien tuvo que soportar no pocos disgustos y sinsabores, pues tomaba los asuntos de la Academia con empeño, asombrosamente juvenil y con mas interés que los propios*”¹⁰⁵. Para Chueca Goitia: “*Su periodo de Director abarcó cinco años que han sido decisivos para la vida académica; (...) La vida de la Academia durante estos cinco años supone una permanente cosecha de triunfos*”¹⁰⁶. Según Luis García Ochoa: “*A Blanco-Soler se le debe, en no poca medida, una incorporación más intensa de la Academia al cuerpo cultural español (...) pudimos comprobar sus condiciones humanas. Y, entre ellas, una muy difícil de hallar en hombres eminentes: la modestia*”¹⁰⁷. Por último, Álvaro Delgado exponía: “*Su tema: esta Real Academia a la que amaba y a la que dedicó un tiempo grande y caro. Se le sentía carne de ella, como si su pulso estuviese acordado con el de la Institución (...) Ha sido un gran Director. Quizá uno de los mejores, tanto por su calidad humana como por lo mucho y acertado de su trabajo (...) Ahora sabemos que ha de hacérsenos difícil, muy difícil, aceptar la idea de que Luis Blanco-Soler no ocupe los lunes de las distintas semanas su sillón al frente de la mesa desde donde, con extremo acierto, nos gobernó durante años*”¹⁰⁸. Además de recordar a su amigo, el pintor lo inmortalizó a través de sus pinceles en un retrato póstumo que donó al Museo de la Academia, con la esperanza de que quedase como imagen del recuerdo y viviese eternamente en la Corporación¹⁰⁹.

NOTAS

- 1 El 12 de noviembre de 1918 se le expidió el título de arquitecto, promoción de 1918 de la que formaban parte también Valentín Lavín del Noval, Sánchez Fernández, Rafael Bergamín Gutiérrez, Pablo Zabalo, Deogracias Mariano Lastra, Pascual Bravo, Luis Menéndez Pidal, Fernando Arzadun Ibarra, Unamuno (hijo de Miguel), Manuel Ignacio Galíndez, Madariaga, Jenaro de No Hernández, Martín, Huerta, Zabala y Tomás Bilbao.

- 2 "Concurso para el Teatre de la Ciutat," en *Arquitectura*, Madrid, 1923, núm. 49, pp. 143-145.
- 3 MÉNDEZ CASAL, A., "El arquitecto Blanco-Soler y la arquitectura funeraria moderna," en *Raza Española*, Madrid, 1925, núms. 83-84, pp. 59 y 65.
- 4 BLANCO-SOLER, Luis, "Erich Mendelsohn," en *Arquitectura*, Madrid, noviembre de 1924, núm. 67, pp. 318 y 319.
- 5 BLANCO-SOLER, Luis, "La arquitectura en el moderno teatro y en el "film," en *Arquitectura*, Madrid, junio de 1924, núm. 64, pp. 194 y 195.
- 6 FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, "El Concurso para el Palacio Central de la Exposición de Barcelona," en *Arquitectura*, Madrid, 1925, núm. 75, pp. 149-152.
- 7 "Las Artes. La exposición de Artistas Ibéricos en París," *La Voz*, viernes 6 de marzo de 1936, sp.
- 8 ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "Manuel Blanco y Cano. Un arquitecto del siglo XIX," en *Academia*, Madrid, Primer y Segundo Semestres de 2014, núm. 116, pp. 55-97.
- 9 BLANCO-SOLER, Luis, "Un proyecto de Ventura Rodríguez," en *Arquitectura*, Madrid, febrero de 1926, núm. 84, pp. 39-43; "Plantas, Alzados y Perfil del Edificio del Museo inventado y dirigido en su ejecución por Don Juan de Villanueva," en *Arquitectura*, Madrid, noviembre de 1926, núm. 91, pp. 411-414.
- 10 BLANCO-SOLER, Luis, "París," en Recuerdos, octubre de 1983, fols. 57 y 58, Archivo familiar.
- 11 Sig. cit., fol. 59.
- 12 Sig. cit., fols. 52 y 53.
- 13 BLANCO-SOLER, Luis, Mi primera conversación con Mateo Hernández. Diferentes apuntes fechados en París en 1926, fols. 2 y 3, Archivo familiar.
- 14 Mateo Hernández. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en enero de 1927, por la Sociedad Española de Amigos del Arte, pp. 5 y 9.
- 15 BLANCO-SOLER, Luis, "Londres," en Recuerdos, Madrid, octubre de 1983, fols. 61-69, Archivo familiar.
- 16 BLANCO-SOLER, Luis, "Un ensayo en Londres para la edificación de altura *Devonshire House*," en *Arquitectura*, Madrid, julio de 1926, núm. 214, pp. 276-280.
- 17 Anteproyecto de urbanización «Loma Larga», Ceuta (Memoria), Madrid, Julio de 1927. Lema: "SEPTA," Archivo familiar.
- 18 "Letras, Artes, Ciencias. Rumbos. Exposiciones Artísticas. Una obra de Arquitectura," en *Blanco y Negro*, Madrid, 1930, núm. 2047, sp. Véase además: "Entre el academicismo y el higienismo racionalista. La Fundación del Amo," en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2004, pp.101-105.
- 19 "Concurso. Aeropuerto de Madrid," en *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, Madrid, 15 y 28 de febrero de 1930, núms. 315-316, pp. 7 y 8.
- 20 Residencia. Sociedad Cooperativa. Parque Urbanizado del Hipódromo, 1931. Archivo Villa de Madrid, sign. 42- 370-23; 42- 370-27; 42-370-32; 42-370-35; 42-370-37, etc.
- 21 "Gaylord's Apartaments. (Calle Alfonso XI)," en *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1933, núm. 13, pp. 25 y 26.
- 22 "Escuela de Enfermeras del Hospital del Rey," en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia. *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Fundación Areces, 2004, pp. 128-130.
- 23 BLANCO-SOLER, Luis, "Tiendas nuevas en España y Portugal. 1- Viajes Carco," en *Nuevas Formas*, 1935, núm. 3, pp. 148-153.
- 24 BLANCO-SOLER, Luis, "Ciudades Coloniales del Marruecos francés. (Conferencia leída en la Residencia de Estudiantes)," en *Arquitectura*, Madrid, octubre de 1930, núm. 138, pp. 301-318.
- 25 "7.2. Obras y actividades en Marruecos," en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia. *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2004, pp. 133-149.
- 26 Documento de la Sociedad Central de Arquitectos dirigido a Blanco-Soler, comunicando su nombramiento como miembro del comité de redacción de la revista *Arquitectura*. Fechado, firmado y rubricado en Madrid, el 6 de enero de 1927, por el secretario Zuazo Ugalde, Archivo familiar.

- 27 Documento de la Sociedad Central de Arquitectos dirigido a Blanco-Soler, comunicando su nombramiento como representante de la Central en la Federación de la Asociación de Arquitectos de España. Fechado, firmado y rubricado en Madrid, el 3 de julio de 1929, por el presidente Eugenio Fernández Quintanilla, Archivo familiar.
- 28 *Neuere Spanische Kunst*. Catálogo de la exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en la galería Flechtheim de Berlín, desde el 18 de diciembre de 1932 a enero de 1933.
- 29 *Picasso*. Catálogo de la primera exposición en Madrid, organizada por Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN). Madrid: Artes Fouré, 1936, sp.
- 30 GARFIAS, Francisco, *Vida y obra de Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: Ibérico Europea Ediciones, S.A., 1972.
- 31 BLANCO-SOLER, Luis, "Años de Triunfo. Daniel Vázquez Díaz," en *Recuerdos*, octubre de 1983, fols. 79 y 80, Archivo familiar.
- 32 Sig. cit., fol. 81.
- 33 Dentro de la colección particular del arquitecto figuraban cuatro paisajes de Vaquero.
- 34 "Apartado nº II," en Ampliación presentada por Luis Blanco-Soler en el sumario que se sigue contra las personas designadas al iniciarse el Movimiento para formar parte de la Junta de Gobierno del COAM, y que remite al Juzgado Militar del Distrito de Buenavista, fechada el 20 de septiembre de 1939, Archivo familiar.
- 35 BLANCO-SOLER, Luis, "XI. La Guerra Civil," en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, fol. 111, Archivo familiar.
- 36 VÁZQUEZ, Matilde, "Evacuación forzosa," en *La Guerra Civil en Madrid*. Madrid: Giner, 1978, p. 270.
- 37 "Acta del día 24 de agosto de 1936," en *Actas de sesiones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico*. Secciones 28-VII-21-IX, sign. Archivo de la Guerra (Junta de Incautación del Patrimonio Artístico), Cajón, 39, Carp. 1, fol. 3v.
- 38 Los trabajos de los miembros y personas que colaboraron en la Junta, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón, 39, carp. 5; La ficha de los trabajos realizados por otras personalidades, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón, 39, carp. 6; Personal de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid, Madrid 7 de septiembre de 1938, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón, 39, carp. 9; Partes de visitas efectuadas por los Delegados de la Junta, 1936, 1938, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón 234, carp. 7, etc.
- 39 "Acta del día 24 de agosto de 1936," en *Actas de las sesiones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico*. Sesiones 28-VII-21-X, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón 39, carp. 1, fol. 1.
- 40 "Acta de la Junta celebrada el día 8 de junio de 1936," en *Secretario general. Borradores de actas de la Comisión Central de Monumentos, 1922-1936. 1940-1959*. ASF. Archivo, sign. 5-318-1, sin folio.
- 41 "Acta del día 24 de agosto de 1936," en *Actas de las sesiones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico*. Sesiones 28-VII-21-X, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón 39, carp. 1, fol. 3v.
- 42 "Acta celebrada el 26 de agosto de 1936," sig. cit., fol. 5v.
- 43 "Acta celebrada el 29 de agosto de 1936," sig. cit., fol. 7v.
- 44 "Acta celebrada el 9 de septiembre de 1936," sig. cit., fol. 8.
- 45 "Minuta dirigida al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, fechada en Madrid, el 1 de septiembre de 1936," sig. cit., sin folio.
- 46 BLANCO-SOLER, Luis, "XI. La Guerra Civil," en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, fols. 107 y 108, Archivo familiar.
- 47 Sig. cit., fol. 109.
- 48 Lista de objetos desaparecidos del Colegio y Convento de PP. Capuchinos de El Pardo. Servicio de Recuperación-Academia de BASF, en *Comisaría General de Servicio de Defensa (CGSD)*, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), carp. 531, sin folio.
- 49 BLANCO GARCÍA, Gregorio, *Historia de «El Cristo de El Pardo»*. Madrid: El Santo, 1987, p. 43.
- 50 *Actas de Incautación fuera de Madrid, 1936-1939*. Pardo, sign. Archivo de la Guerra (JIPA), Cajón 31, carp. 18, sin folio. Dato también recogido en Cajón 234, carp. 8.
- 51 BLANCO-SOLER, Luis, "XI. La Guerra Civil," en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, fols. 125 y 126, Archivo familiar.
- 52 BLANCO-SOLER, Luis, "Colonia infantil en Marbella (Málaga)," en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1941, núm. 2, pp. 42-48.

- 53 ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "9. Un volver a comenzar: 9.3. Un sorprendente encargo alemán: Complejo industrial para Productos Químicos Shering, S.A. de Alemania," en *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Ramón Areces, 2004, pp. 173-181.
- 54 BLANCO-SOLER, Luis, "Salón de té "Chikry," en *Cortijos y Rascacielos*, Madrid, 1945, núm. 28, pp. 11-13.
- 55 *Clínica de Medicina Física «San Francisco Javier»*, Vitoria, sin año.
- 56 BLANCO-SOLER, Luis, "El hotel Wellington en Madrid," en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1952, núm. 127, pp. 1-12.
- 57 BLANCO-SOLER, Luis, "ADLAN," en *Recuerdos*, octubre de 1983, fol. 158 (Archivo Familiar).
- 58 Memoria sobre el proyecto de reforma de la planta baja del edificio, nº 8, de la calle Velázquez (Hotel Wellington). Fechada en Madrid, el 15 de octubre de 1954. Archivo de la Villa de Madrid, sign. 44-253-14, Inv. 690.
- 59 Entre las obras de María Antonia Dans que figuraban en la colección particular de Blanco-Soler se encontraban: *Niño con carro; Mujer con burro; Tiovivo; Paisaje y Mujeres*, además de tres felicitaciones navideñas.
- 60 ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "10.5.2. Una arquitectura para el automóvil," en *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2004, pp. 262- 267.
- 61 Expediente Villanueva, 30. Reforma y ampliación (1954). Archivo de la Villa de Madrid, sign. 44-253-23.
- 62 BLANCO-SOLER, Luis, "Exposición de coches," en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, noviembre de 1955, núm.167, pp. 17-19.
- 63 Esta admiración puede constatarse por las obras del pintor que obraban en la colección del arquitecto: *Cabeza femenina, Paisaje y Tejares*.
- 64 BLANCO-SOLER, Luis, "Club 31," en *Arquitectura*, Madrid, mayo de 1959, núm. 5, p. 9.
- 65 Cronológicamente, el primer *Corte Inglés* fue el de Preciados (Madrid), construido en varias fases entre 1946 y 1954 y una última en 1972. Con un desarrollo parecido al anterior, se erigió el de la plaza de Cataluña en Barcelona (1962-1964); calle Goya de Madrid (1966); el de Sevilla en la plaza del Duque de la Victoria esquina a la plaza del 18 de Julio (1966 y 1968); calle Gran Vía de Bilbao (1967-69) y Castellana de Madrid (1968-1969), siendo los dos últimos el de la plaza del Pintor Sorolla en Valencia (1970-1972) y la avenida de la Libertad en Murcia (1972-1973). Véase: ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "10.5.1. Grandes Almacenes para El Corte Inglés," en *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 2004, pp. 245-262.
- 66 *José Luis Sánchez*. Exposición organizada en el Museo de Albacete, de mayo a junio de 1986. Albacete: Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1986, p. 18.
- 67 SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, José Luis, *Casi treinta años de oficio de escultor*. Madrid: Subdirección General de Artes Plásticas, D.L., 1981, p. 64.
- 68 SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, José Luis, *En defensa de la escultura*. (Discurso leído en su recepción pública en la RABASF, el día 29 de noviembre de 1987 y contestado por el Excmo. Sr. D. Federico Sopeña Ibáñez). Madrid: RABASF, 1987, p. 11.
- 69 "Junta Extraordinaria del 25 de enero de 1971," en *Actas de las Juntas Generales de la Real Academia de BASF*. ASF. Archivo, sign. 3-550, fol. 400.
- 70 "Recepción académica de D. Luis Blanco-Soler," en *Academia*, Madrid, 1º Semestre de 1973, núm. 36, p. 94; "Acta de la sesión pública del Sr. Blanco-Soler, el día 20 de junio de 1973," en *Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, 1972-1975*. ASF. Archivo, sign. 3-552, fols. 239 y 240.
- 71 BLANCO-SOLER, Luis, *Zuazo y su tiempo* (Discurso leído en el acto de su recepción pública en la Real Academia de BASF, el 20 de junio de 1973, y contestación del Sr. D. Luis Menéndez Pidal). Madrid: Altamira Ropres, S.A., 1973, p. 33.
- 72 BLANCO-SOLER, Luis, "Mi retiro," en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, fol. 203, Archivo familiar.
- 73 "Acta de la sesión ordinaria del día 25 de junio de 1973," en *Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, 1972-1975*. ASF. Archivo, sign. 3-552, fol. 245.
- 74 "Acta de la sesión ordinaria del día 2 de diciembre de 1974," sig. cit., fol. 559.
- 75 "Acta de la sesión ordinaria del día 10 de febrero de 1974," sig. cit., fol. 624.

- 76 "Acta de la sesión ordinaria del día 9 de diciembre de 1975," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, 1975-1977. ASF. Archivo, sign. 3-553, fols. 179 y 181.
- 77 "Acta de la sesión ordinaria del día 15 de diciembre de 1975," sig. cit., fol. 187.
- 78 "Acta de la sesión ordinaria del día 26 de abril de 1976," sig. cit., fol. 282.
- 79 "Acta de la sesión ordinaria del día 30 de diciembre de 1976," sig. cit., fols. 411 y 412.
- 80 "Acta de la sesión ordinaria del día 20 de diciembre de 1976," sig. cit., fol. 421.
- 81 "Acta de la sesión ordinaria del día 24 de enero de 1976," sig. cit., fol. 440.
- 82 "Acta de la sesión ordinaria del día 24 de enero de 1976," sig. cit., fols. 38, 54 y 57.
- 83 "Acta de la sesión ordinaria del día 18 de diciembre de 1978," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, 1977-1980. ASF. Archivo, sign. 3-554, fols. 335-338.
- 84 "Acta de la sesión ordinaria del día 29 de enero de 1979," sig. cit., fol. 358.
- 85 La medalla fue concedida en la sesión ordinaria del 28 de mayo de 1979, siendo otorgada el 16 de diciembre de ese mismo año. Sig. cit., fols. 381, 422 y 423, 430 y 431.
- 86 "Junta ordinaria extraordinaria del 15 de diciembre de 1980," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, publicas y solemnes, extraordinarias, necrológicas, de entrega de medalla de honor, y de festividad de San Fernando, 1980-1984. ASF. Archivo, sign. 3-555, fols. 56 y 57.
- 87 "Acta de la sesión ordinaria del día 15 de junio de 1981," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, publicas y solemnes, extraordinarias, necrológicas, de entrega de medalla de honor, y de festividad de San Fernando, 1980-1984. ASF. Archivo, sign. 3-555, fols. 167 y 168.
- 88 "Sesión ordinaria extraordinaria del día 15 de diciembre de 1980," sig. cit., fols. 56 y 57.
- 89 "Acta de la sesión extraordinaria del día 24 de mayo de 1981," sig. cit., fol. 147.
- 90 "Acta de la sesión ordinaria del día 16 de noviembre de 1981," sig. cit., fol. 224.
- 91 "Acta de la sesión ordinaria del día 23 de noviembre de 1981," sig. cit., fol. 228.
- 92 Sig. cit., fol. 229.
- 93 "Acta de la sesión ordinaria del día 14 de diciembre de 1981," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, publicas y solemnes, extraordinarias, necrológicas, de entrega de medalla de honor, y de festividad de San Fernando, 1980-1984. ASF. Archivo, sign. 3-555, fols. 243-245.
- 94 "Acta de la sesión ordinaria del día 25 de octubre de 1982," sig. cit., fols. 381 y 382.
- 95 "Acta de la sesión extraordinaria del día 17 de enero de 1983," sig. cit., fol. 435.
- 96 BLANCO-SOLER, Luis, "Mi Retiro," en Recuerdos, Madrid, octubre de 1983, fols. 203 y 204, Archivo familiar.
- 97 "Acta de la sesión ordinaria del día 20 de febrero de 1984," sig. cit., fol. 15.
- 98 Comunicación del Ministerio de Asuntos Exteriores (DGRC) anunciando a Blanco-Soler su nombramiento como vocal nato de la Academia de Bellas Artes de Roma. Fechada en Madrid, el 3 de abril de 1985, Archivo familiar.
- 99 "Sesión extraordinaria del día 20 de enero de 1986," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, 1984-1986. ASF. Archivo, sign. 3-608, fol. 370.
- 100 "Sesión ordinaria del día 2 de junio de 1986," sig. cit., fol. 474.
- 101 "Acta de la sesión ordinaria del día 13 de octubre de 1987," en Secretario general. Libro de actas de sesiones ordinarias, extraordinarias, públicas y solemnes, 1987-1989. ASF. Archivo, sign. 3-653, fols. 96 y 97.
- 102 "Acta de la sesión ordinaria del día 30 de marzo de 1987," sig. cit., fol. 48.
- 103 PITA ANDRADE, José Manuel, "Necrologías del Excmo. Sr. D. Luis Blanco-Soler: Blanco-Soler y sus últimas iniciativas en la Academia," en *Academia*, Madrid, 1º Semestre de 1988, núm. 66, p. 58.
- 104 GONZÁLEZ DE AMEZUA, Ramón, "Necrologías del Excmo. Sr. D. Luis Blanco-Soler: Luis Blanco-Soler, nuestro Director," *op. cit.*, p. 30.
- 105 Sig. cit.
- 106 CHUECA GOITIA, Fernando, "Necrologías del Excmo. Sr. D. Luis Blanco-Soler: Blanco-Soler o la fidelidad a unos principios," *op. cit.*, p. 36.

- 107 GARCÍA-OCHOA, Luis, "Necrologías del Excmo. Sr. D. Luis Blanco-Soler: Evocación de Don Luis Blanco-Soler," *op. cit.*, pp. 51 y 52.
- 108 DELGADO, Álvaro, "Necrologías del Excmo. Sr. D. Luis Blanco-Soler: Luis Blanco-Soler," *op. cit.*, pp. 47 y 48.
- 109 *Retrato de D. Luis Blanco-Soler*, obra de Álvaro Delgado, pertenece a los fondos del Museo de la RABASF y se encuentra inventariado bajo el número: inv. 1.314.

Fecha de recepción: 15-II-2016

Fecha de aceptación: 23-V-2016

LOS SINGULARES CHAPITELES DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Raimundo Estepa Gómez
Universidad Politécnica de Madrid

Resumen: Una gran parte de la historiografía arquitectónica española, al referirse a los chapiteles erigidos durante el reinado de los Austrias posteriores a Felipe II, los describe con expresiones tales como chapiteles herrerianos, o de tipo escurialense. Sin embargo, los chapiteles de procedencia centroeuropea diseñados por Juan de Herrera para el Real Monasterio de El Escorial nunca se utilizaron como modelo, pues tanto su forma como su disposición estructural no se volverían a repetir.

Palabras clave: Chapiteles, Monasterio de El Escorial, influencia, forma y estructura de madera.

THE SINGULAR SPIRES OF EL ESCORIAL MONASTERY

Abstract: Spain's architectural historians, when referring to the spires built during the post-Philip-II Habsburg reign, often liken them to the El Escorial work of Juan de Herrera, using adjectives like "*herreriano*" or "*escurialense*". The fact is, however, that the spires of central-European inspiration designed by Juan de Herrera for the Royal Monastery of El Escorial never actually became a role model for future constructions as both the structural framework and shape of the spire were unique.

Keywords: Spires, El Escorial Monastery, influence, wooden framework and shape.

Con frecuencia, en los textos que tratan de la arquitectura del barroco desarrollado en Madrid y su entorno durante los siglos XVII y XVIII, a los calificativos herrerianos o escurialenses, aplicados a los chapiteles empizarrados, se añaden otros, como airosos chapiteles, apuntados chapiteles, chapiteles flamencos o incluso austriacos, aquí en alusión a la dinastía durante la cual tuvieron su mayor apogeo. Estos calificativos, que de forma habitual se desacompañan de cualquier otra explicación, no hacen más que poner en evidencia lo que debería ser notorio: su desconocimiento.

Cabe también otra interpretación: el desinterés por parte de la historiografía arquitectónica española por estos elementos, a los que a menudo relega únicamente a la constatación de su existencia. Si esto fuese así, habría que reflexionar sobre su verdadero valor arquitectónico, no solo por la belleza formal que algunos encierran en sí mismos —muchos fueron trazados por los grandes maestros del barroco madrileño—, sino también, por que constituyen uno de los elementos visuales más característicos de la arquitectura de ese periodo artístico en la corte madrileña y en su área de influencia.

Esta cualidad, junto a su posición elevada, hace que incluso se trascienda desde el hecho arquitectónico individual al urbanístico. Se convierten, de esta manera, en definidores de

la silueta de la ciudad, caracterizando su imagen recortada en el cielo y observada por el viajero en su aproximación a ella.

Añadidos a los requerimientos de cualquier estructura de cubierta, las armaduras de los chapiteles no solo configuran su forma definitiva, en la que el entablado y el recubrimiento de pizarra y plomo no constituyen más que la piel; además, han de adaptarse a las necesidades del elemento arquitectónico que cubren, tal es el caso de la cubrición de capillas, donde la armadura de madera debe habilitar la existencia de la media naranja y de la linterna. Estas exigencias, la riqueza de formas, y sus soluciones carpinteras, hacen de las armaduras de los chapiteles una variante importantísima de la carpintería de armar tradicional española que justifica por si sola el estudio de estos elementos arquitectónicos.

DISPOSICIÓN FORMAL DE LOS CHAPITELES DEL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

No hay estudio, sobre la introducción de las cubiertas de pizarra de gran pendiente en nuestro país, que deje de mencionar la cédula real enviada por Felipe II desde Bruselas a Gaspar de Vega¹. En esa misiva, el Rey pone de manifiesto su voluntad de hacer los tejados de la Casa del Bosque «*agros a la manera de los destos estados y cubrirlos de piçarra que como haveis visto son muy luzidos . . .*». Así, junto a las cubiertas empizarradas, se levantaron los chapiteles bulbosos de las caballerizas de Valsaín, los cuales tendrían su réplica en los del palacio del Pardo, el de la torre de la Parada, los del alcázar de Segovia y, más adelante, los de las torres nuevas del alcázar de Madrid y del Bosque, todos ellos tienen en común su carácter

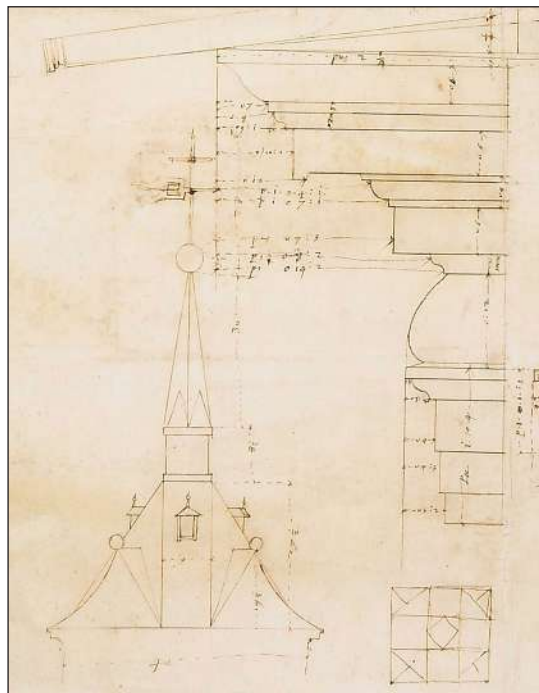


Fig. 1. Fragmento de la Traza del perfil del entablamento jónico, desagüe y balaustre del Patio de los Evangelistas, que incluye planta y alzado del chapitel supuestamente de la Torre del Prior. Real Biblioteca, Madrid, © Patrimonio Nacional.

innovador y experimental. En este contexto de indefinición formal y experimentación hay que encuadrar los chapiteles del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Junto al dibujo de Hatfield House² realizado hacia 1576, la primera referencia gráfica que tenemos de ellos es una traza atribuida a Juan de Herrera³ en el que se muestra un alzado del chapitel acotado en altura y, junto a él, un pequeño rasguño de su planta (Fig. 1).

El alzado muestra cierta variación con lo finalmente construido en la ausencia de las buhardas bajas y en el arranque desde el extremo de la cornisa de los faldones inferiores, retranqueados, en la realidad, por la interposición de la baranda que corona las torres. Salvo estas excepciones, el alzado es representativo de lo construido.

La planta, aunque en apariencia no pasaría de ser un simple croquis genérico en el que no se dibujan las limas de la aguja, o se dibujan incorrectamente las formadas por los salientes de sus faldones inferiores, es, en definitiva, la representación de la concepción reguladora del trazado geométrico del chapitel. En efecto, los lados del cuadrado de la base se dividen en tres partes, formando, en su unión con las del lado opuesto, una retícula de nueve. Al mismo tiempo se dibuja el ochavo, en este caso irregular, al trazar la diagonal de los cuadrados de las esquinas, queda así definida la planta ochavada de los faldones bajos, en la cual los cuatro centrales son rectangulares y los enfrentados a las esquinas triangulares (Fig. 2). Esta concepción será muy útil a la hora de resolver el difícil problema planteado por la forma en L de las torres del Cierzo y de Poniente.

La solución, inteligente y elegante, permite mantener la apariencia volumétrica del chapitel al prescindir únicamente de uno de los faldones triangulares, el que correspondería a la esquina interior (Fig. 3). Queda también definida la base cuadrada del segundo cuerpo y, uniendo los puntos medios de los lados de su cuadrado, se genera la planta igualmente cuadrada de la aguja. Por último se completa la traza resolviendo la cobertura de los triángulos exteriores al ochavo.

Esta concepción reguladora genérica se ha de adecuar a la geometría real de la torre, en especial a aquellas que, como hemos señalado, presentan planta quebrada. De esta manera, se hace coincidir la arista del faldón rectangular de una y otra vertiente con el quiebro de la planta, se reduce así la anchura de los faldones rectangulares, tal y como se aprecia en el alzado, sin que se varíe en lo sustancial su geometría reguladora.

La disposición del chapitel sobre una torre de planta quebrada y la transición, mediante faldones rectangulares, del ochavo inferior a la figura cuadrada del cuerpo intermedio, suponen una novedad formal que no hemos podido hallar en precedentes ni coetáneos centroeuropeos, y que no se repetiría en chapiteles españoles posteriores.

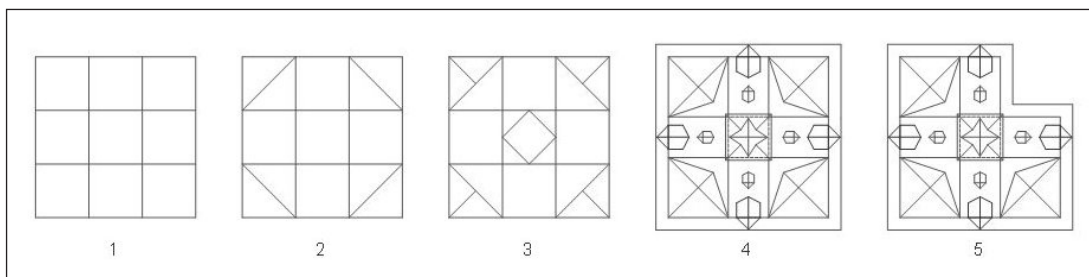


Fig. 2. Dibujos 1, 2 y 3: trazado regulador de la planta del chapitel. Dibujo 4: planta cuadrada de los chapiteles de las torres del Prior y de las Damas. Dibujo 5: planta quebrada de los chapiteles de las torres del Cierzo y de Levante. Dibujos del autor (D.A.).



Fig. 3. Vista desde la “Silla de Felipe II” de las torres de Poniente (más próxima y mostrando su fachada exterior sur) y del Cierzo (con su quiebro hacia el patio interior). Fotografía del autor (F.A.)

En los países de Centroeuropa es habitual encontrar chapiteles o flechas ochavados sobre plantas cuadradas en los que los faldones del ochavo convergen en un punto, son por tanto triangulares. Siguiendo este último modelo se resolvieron los que coronan las torres de las lucernas del convento y del colegio del propio Monasterio.

En cuanto a la cubrición de los triángulos exteriores al ochavo, son varias las soluciones con que se resolvieron tradicionalmente en Centroeuropa. Las torres más antiguas, y más próximas a la estética gótica, suelen presentar pináculos o torrecillas ocupando estos espacios. En el Flandes de la época uno de los ejemplos más elocuentes sería el Belfroi de Tournai⁴ (Fig. 4), o incluso, el de la torre central de la catedral de esa misma ciudad⁵ (Fig. 5). Otra solución viene dada por la intersección de una hipotética cubierta a cuatro aguas con los faldones ochavados, los chapiteles sobre las torres del castillo de Arenberg⁶ (Fig. 6) en Lovaina son un buen ejemplo. Por último, la solución más simple consiste en un triángulo invertido, denominado en castellano jairón, uno de cuyos vértices se hace coincidir con el vértice del cuadrado mientras que su lado opuesto se sitúa sobre el faldón ochavado, solución que se dio a los chapiteles de las lucernas del Monasterio del Escorial y que tanto se repetiría en la transición de torre cuadrada a linterna ochavada en chapiteles posteriores.

Los chapiteles de esquina del Monasterio presentan una solución que, si bien se asemeja a la de la catedral de Tournai, termina por eliminar los pináculos como tales —quizá con la intención de evitar toda reminiscencia gótica— disponiendo una cumbrera y dos faldones laterales que rematan contra el ochavo. Solución que tampoco encontramos en España⁷ en chapiteles posteriores.

El tercer cuerpo de los chapiteles esquineros del Monasterio también presenta singularidades, la más destacada es la disposición girada de la aguja respecto al cuadrado



Fig. 4. Beffroi de Tournai (F.A.). Fig. 5. Catedral de Tournai (F.A.). Fig. 6. Castillo de Arenberg (F.A.).

que le sirve de apoyo. El giro obliga de nuevo a plantear la cubrición de los triángulos exteriores a los faldones, planteamiento que queda aquí resuelto con el sistema ya señalado de intersección entre una hipotética cubierta a cuatro aguas y los faldones girados de la aguja. Esta disposición girada de la aguja respecto de la base de apoyo es infrecuente en Centroeuropa, la iglesia de Saint Rémi⁸ en la pequeña localidad francesa de Mareuil le Port (Fig. 7) presenta una solución similar, si bien allí el giro incluye al cuerpo intermedio. Esta disposición formal de la aguja tampoco tendrá continuidad en España.

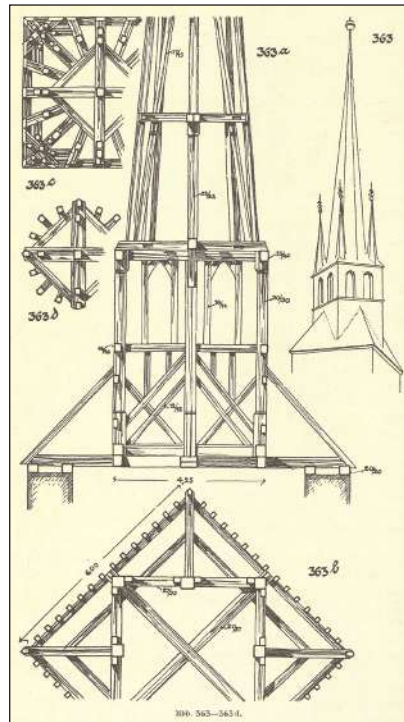


Fig. 7. Izda. fotografía del chapitel de St. Rémi en Mareuil-le-Port (<http://www.mareuilleport.fr>). Dcha. dibujos de su estructura (Ostendorf F. 1908).

LAS ARMADURAS DE MADERA DE LOS CHAPITELES DE ESQUINA DEL REAL MONASTERIO

Entre los años 1963 y 1965, y con ocasión de la sustitución de las armaduras leñosas de cubierta por otras metálicas⁹, el arquitecto y catedrático don Julio Vidaurre, por entonces estudiante de arquitectura, levantó una serie de planos de las armaduras del chapitel de las Damas que se conservan en el Archivo del Departamento de Arquitectura de Patrimonio Nacional (Fig. 8). Estos planos, junto con el de Anselmo Arenillas¹⁰ de la torre del Prior (Fig. 9), la maqueta realizada en base a los primeros, y las condiciones de obra de García de Quesada para la construcción de los chapiteles originales, son las fuentes más fiables para el estudio de estas armaduras lamentablemente desaparecidas.

Los graves incendios que han asolado las cubiertas del Monasterio a lo largo de su existencia y que afectaron a los chapiteles, obligan a precisar que los levantamientos gráficos señalados se realizaron sobre armaduras que no eran las originales, por tanto, se hace necesario contrastar las condiciones de García de Quesada¹¹ con lo dibujado.

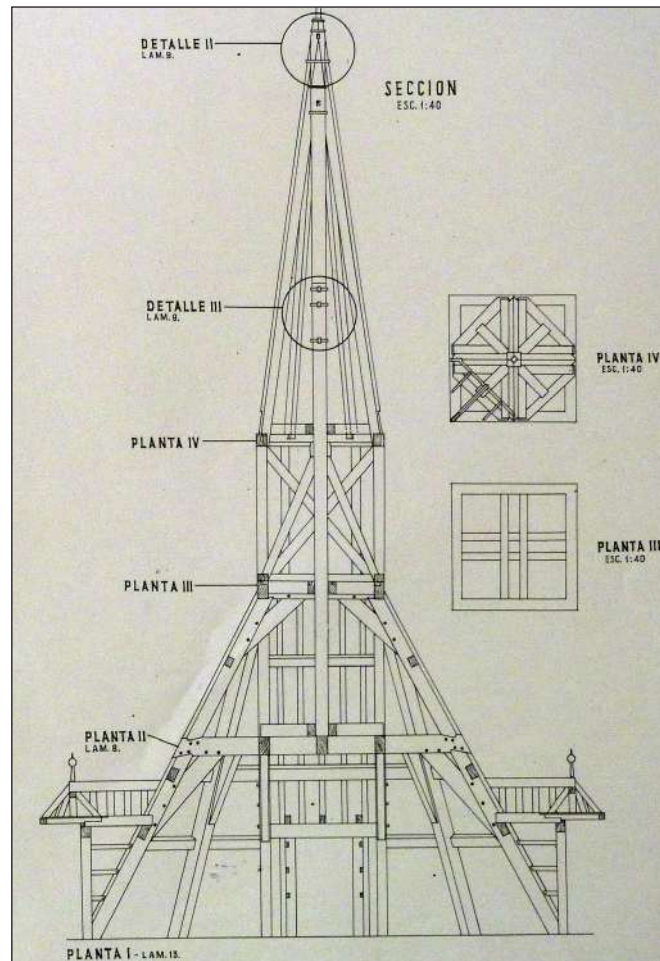


Fig. 8. Sección del chapitel de las Damas según Julio Vidaurre, 1963-1965. Fragmento del plano 415. Archivo del Departamento de Arquitectura de Patrimonio Nacional, © Patrimonio Nacional.

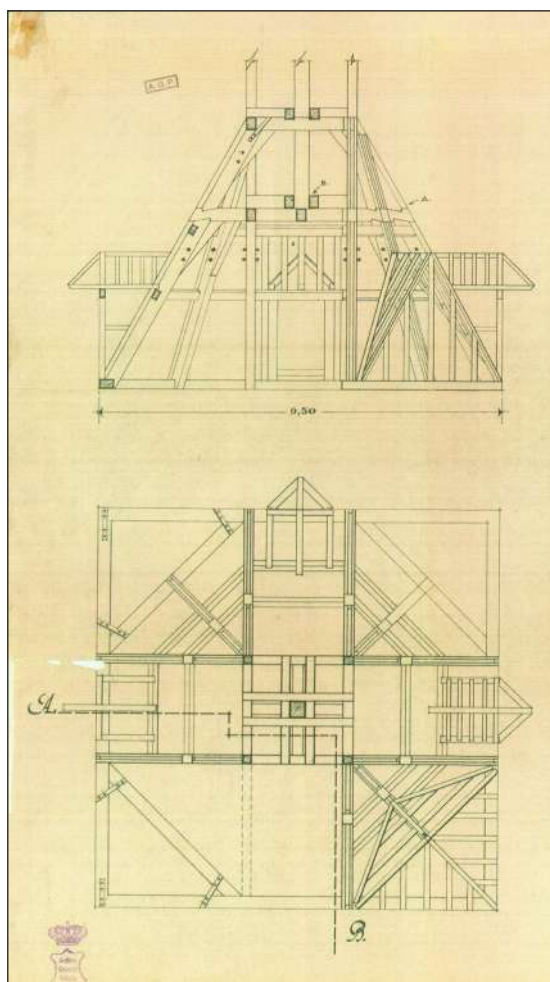


Fig. 9. Planta y sección del chapitel de la torre del Prior (o de Levante) según Anselmo Arenillas. 1941. Fragmento del plano 3588, Archivo General de Palacio, © Patrimonio Nacional.

El 27 de marzo de 1579 el aparejador de carpintería García de Quesada dio las condiciones para la armadura del chapitel de la torre de las Damas «que es y se entiende conforme a las condiciones con que se obligo Oliber Sinoc a hazer la obra de carpintería y enmaderamiento del chapitel de la torre de levante que va sobre la celda principal del prior del dho monasterio»¹². El maestro carpintero Andrés de León se quedaría con el remate y fue finalmente quien lo construyó.

Las condiciones nos describen el telar de apoyo formado por estribos y cuadrales que se habrían de construir sobre un suelo de vigas previamente ejecutado. A continuación, describen la armadura de los faldones del cuerpo bajo: «Yten sobre los dhos estribos an de armar sus tixeras que an de ser quatro en cruz conforme esta en el dho chapitel de la torre de levante que an de suvir treynta pies». Sobre los cuadrales se disponen medias tijeras: «Yten a de armar otras medias tixeras por medio de los ochavos». Los dibujos de Vidaurre y también de Arenillas nos muestran esta disposición, si bien, en ambos casos, las tijeras están formadas por dos tramos, uno bajo y otro alto, separados por los nudillos, y su altura es más reducida (Fig. 10).

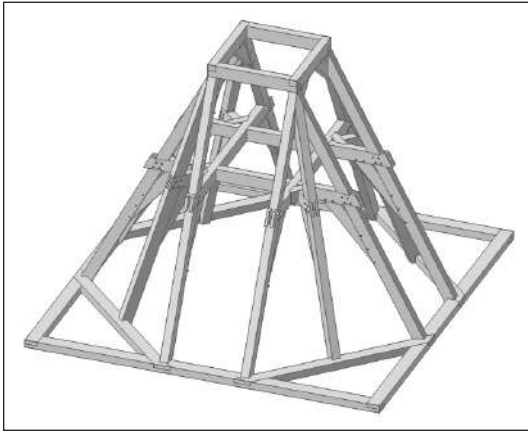


Fig. 10. Levantamiento tridimensional de la torre de las Damas, armadura de tijeras y nudillos. Basado en las condiciones de García de Quesada y los dibujos de Vidaurre (D.A.).

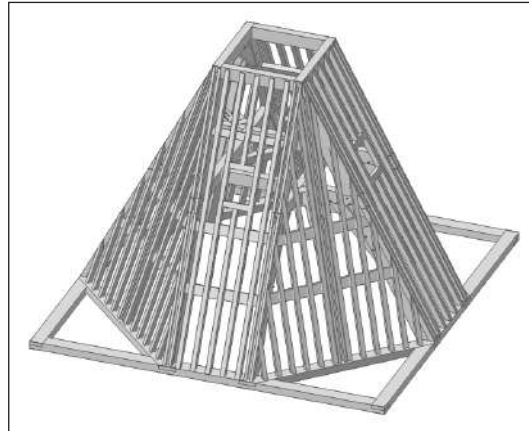


Fig. 11. Ídem anterior, con la disposición de andavías y cuartones formando los faldones del ochavo (D.A.).

Para la formación de los faldones se emplean cuartones: «Yten a de hechar todos los faldones a la redonda y enmaderada de cuartones de sesma y ochaba todos a un alto y labrados». La colocación de los cuartones precisa de unas piezas horizontales de apoyo que hoy llamaríamos correas y entonces denominadas andavías, no mencionadas en las condiciones de este chapitel, pero si recogidas en las de la torre de la Botica, al que volveremos más adelante. Vidaurre y Arenillas también dibujan estas piezas, (Fig. 11).

Sobre la coronación de las tijeras se levantan pies derechos: «Yten sobre estas dhas quatro tixerias an de armar un cuadrado fuerte para suvir de pie derecho como esta en el dho chapitel de la torre de levante que a de suvir diez pies». Queda así configurado en lo esencial el segundo cuerpo tal y como lo dibuja Vidaurre. Sobre este, se dispone la aguja: «Yten desde allí a de encaxar su aguja que a de suvir treinta y seys pies y se entiende que el navo de la aguja a de abajar hasta el primer cuadrado de los nudillos porque aquel dho navo a de quedar muy fuerte e muy bien engalavernado porque se a de hazer fuerte el aguja en el» (Fig. 12). Aunque no se menciona, y en concordancia con la traza original de planta y alzado, hemos de suponer la disposición girada de la aguja. Tanto la colocación del nabo como la de la aguja coincidirían entonces con las dibujadas por Vidaurre.

Las condiciones recogen también la formación de las ventanas con sus capirotos y la colocación de las bolas: «Yten a de asentar todas las quatro bolas de los ochavos e bola grande con su cruz...». No se menciona la solución carpintera dada a las buhardas y a los falsos pináculos exteriores al ochavo, entendemos que no diferiría en exceso de la mostrada por los dibujos.

Como hemos visto, la armadura descrita en las condiciones, aunque estas no entran en detalles, ni mencionan las buhardas bajas, construidas con posterioridad, coincide en lo esencial con la dibujada por Vidaurre, (Fig. 13).

Al analizar la armadura podemos advertir que la disposición de tijeras, andavías y cuartones, sistema con el que también se construyeron las restantes cubiertas del Monasterio, difiere del sistema tradicional de par y nudillo empleado habitualmente en España por los carpinteros de armar anteriores y posteriores a su construcción. Este sistema, ventajoso frente al de par y nudillo, aunque de mayor elaboración, no tuvo

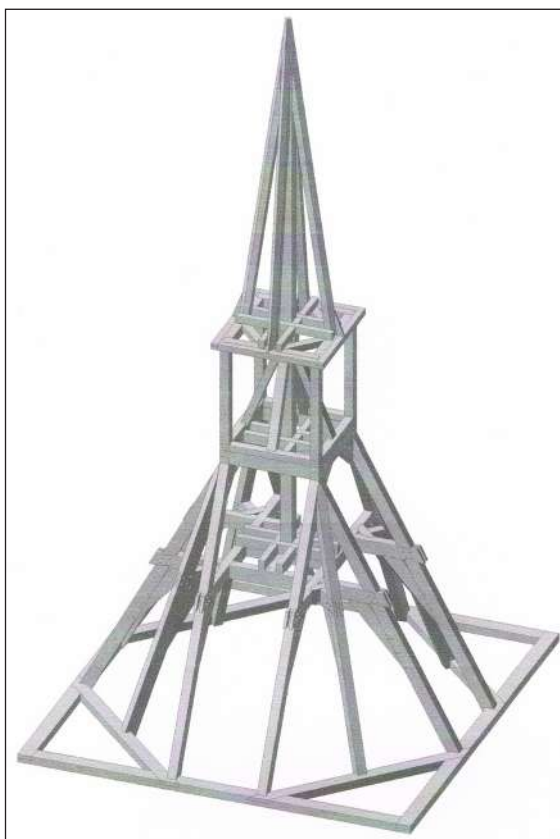


Fig. 12. Ídem anterior, armadura principal con cuerpo intermedio y aguja (D.A.).

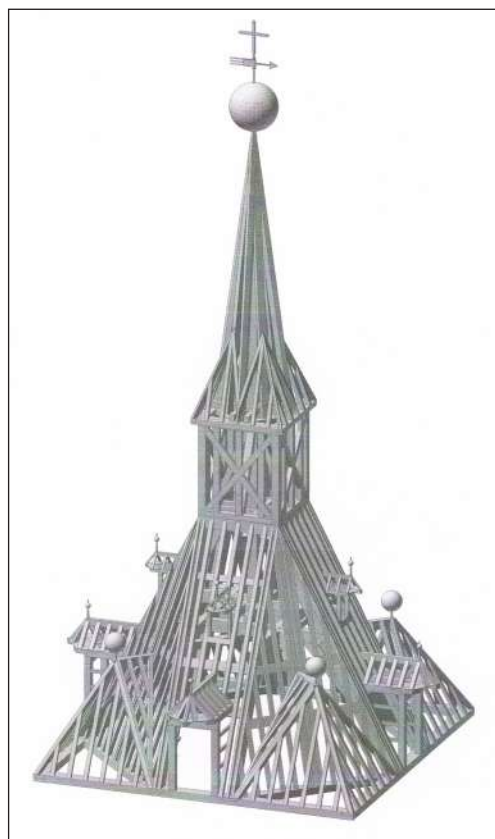


Fig. 13. Ídem anterior, armadura completa del chapitel de las Damas (D.A.).

continuidad en chapiteles españoles posteriores. De la misma época, y con un sistema similar, ha llegado a nuestros días el chapitel cupulado que cubre la desaparecida capilla real del palacio de Aranjuez (Fig. 14), en el que intervino Oliver Sinot¹³, y cuya solución se imita, ya en siglo XVIII, en su torre gemela.

Especial interés tiene la división de las tijeras en dos partes y el sistema de unión entre ellas aprovechando los nudillos jabalconados. La solución, que podemos aún observar en el chapitel de la torre de vigilancia situada al sur del acceso al alcázar de Segovia (Fig. 15), cuya armadura data de la época, no la encontramos en la tradición carpintera española precedente ni posterior, pero sí en los antiguos Países Bajos, donde constituía una de las soluciones habituales (Fig. 16).

La disposición del segundo cuerpo es también reseñable. En Centroeuropa, el apoyo de los cuerpos intermedios se resuelve siguiendo dos modelos básicos. En el primero, los pies derechos arrancan del telar horizontal de apoyo en los muros, este es el caso del chapitel ya mencionado del beffroi de Tournai. En el segundo, los pies derechos se apoyan en un entramado horizontal intermedio, bajo el cual se disponen jabalcones que transmiten los esfuerzos a las piezas inclinadas o al nabo, solución menos habitual y empleada sobre todo en las flechas sobre naves¹⁴.

Los chapiteles contruidos en España en épocas posteriores que disponen de un segundo cuerpo, ya sea prisma cerrado, campanario o linterna, obedecen a estos dos



Fig. 14. Armadura del chapitel cupulado de la torre sur del palacio de Aranjuez, sistema de tijeras formando cerchones, andavías y cuarterones curvados (F.A.).

esquemas, si bien aquí se suele emplear el primero en torres, y el segundo en la cubrición de capillas en las que se ha de dejar diáfano el hueco bajo los faldones inferiores.

Los chapiteles de esquina del Monasterio apoyan el segundo cuerpo directamente sobre el cerco que corona las tijeras, confiando su estabilidad a las cruces de San Andrés¹⁵, situadas en las caras exteriores, y a la fortaleza y disposición del nabo que recorre desde los nudillos hasta el extremo de la aguja.

Mención especial, en el análisis planteado, merece el chapitel de la torre de la Botica, también llamado de Poniente. Las condiciones de García de Quesada para este chapitel,



Fig. 15. Torre de vigilancia del Alcázar de Segovia, unión de tijeras y nudillos (F.A.).



Fig. 16. Groot Begijnhof, Lovaina. (F.A.).

primero de los realizados sobre las torres esquineras, difiere sustancialmente de las trazas de la Real Biblioteca y de las condiciones dadas para los demás chapiteles. En dichas condiciones, además de duplicarse las medias tijeras de los ochavos, se describe lo siguiente:

«... y an de llebar cada tixera dos nudillos como esta en la traza señalado con sus quatro clabieles y encima destes dhos nudillos a de armar otra tiserá alta con sus clabieles y sus nudillos que son dos tixeras altas por quadrado, sobre aquel dho nudillo baxo a de yngalabernar un quadrado de ocho o nueve pies de ancho como esta en el modelo señalado y hecho sobre aquel dho quadrado a de poner a la redonda una cornisa de madera como esta trazada en la muestra, tiene pie y medio de alto y dos pies de buelo, sobre esta dha cornisa a de benir el armadura alta como esta en el modelo hecho de quadrado con sus faldones y xairones como estan obrados en el modelo abaxo y arriba y en estas dhas tiseras an de tener de quadrado veinte y cinco pies de alto así las altas como las baxas que bienen a tener este dho chapitel de todo alto cinquenta pies desde el quadrado del estribo hasta la bola donde se a de asentar la cruz...»

La duplicación de las medias tijeras de los ochavos y de los nudillos, incluso la superposición de las tijeras, una alta y otra baja, podían obedecer a la misma forma del cuerpo inferior de los finalmente construidos. Sin embargo, no se mencionan los pies derechos del segundo cuerpo. Haciendo un esfuerzo imaginativo, se podría interpretar que sobre el cuadrado de ocho o nueve pies de ancho se dispusiera un prisma “cuadrado” sobre el que colocar la cornisa y sobre esta la aguja con sus jairones, en este caso colocados arriba y abajo, es decir, en los faldones altos de la aguja y en los bajos del primer cuerpo. En lo que no parece ofrecer dudas el texto es en la altura total del chapitel - cincuenta pies desde los estribos hasta la bola donde se ha de asentar la cruz - muy diferente a los 76 pies (30 de las tijeras + 10 de los pies derechos + 36 de la aguja) descritos en las condiciones

para el resto de los chapiteles, o los 66 de la traza conservada en la Real Biblioteca y que vienen a coincidir con los dibujos de Vidaurre, (Fig. 17).

Cabe aquí cuestionar si las condiciones para el chapitel de la Botica están describiendo un modelo formal diferente, en el cual se prescinde del segundo cuerpo, las dimensiones dadas así parecen confirmarlo¹⁶.

Moviéndonos en el resbaladizo terreno de las hipótesis, la imagen que se nos ofrece presentaría cierta concordancia con la de los chapiteles de las lucernas, aunque su disposición en dos cuerpos con una potente cornisa interpuesta, nos evoca una versión piramidal de las trazas conocidas de Juan Bautista de Toledo de las cúpulas que flanquearían la entrada principal del Monasterio.

Todo parece indicar que el chapitel de la torre de Poniente nunca se realizó según lo dispuesto en las condiciones, no tenemos constancia documental de que así fuera, ni de la existencia de una adaptación posterior.

El conocido dibujo de Hatfield House, si bien fechado hacia 1576, cinco años más tarde de la construcción del chapitel de la Botica, nos muestra este chapitel y el de Levante tal y como eran por aquellas fechas, como es lógico, ambos chapiteles aparecen con la misma disposición formal que las trazas del dibujo de la Real Biblioteca, es decir, con sus tres cuerpos definidos, sin las buhardas bajas y con sus faldones inferiores rematando en la cornisa. La baranda y las buhardas inferiores debieron hacerse con posterioridad, pero siempre antes de 1589, pues ya aparecen representadas en los grabados que Perret hizo de los diseños de Juan de Herrera.

A lo largo de este breve estudio hemos ido dando cuenta de las influencias centroeuropeas y de las singularidades que presentan los chapiteles del Real Monasterio de San Lorenzo. Si exceptuamos los chapiteles trazados por Francisco de Mora para las torres de la iglesia de

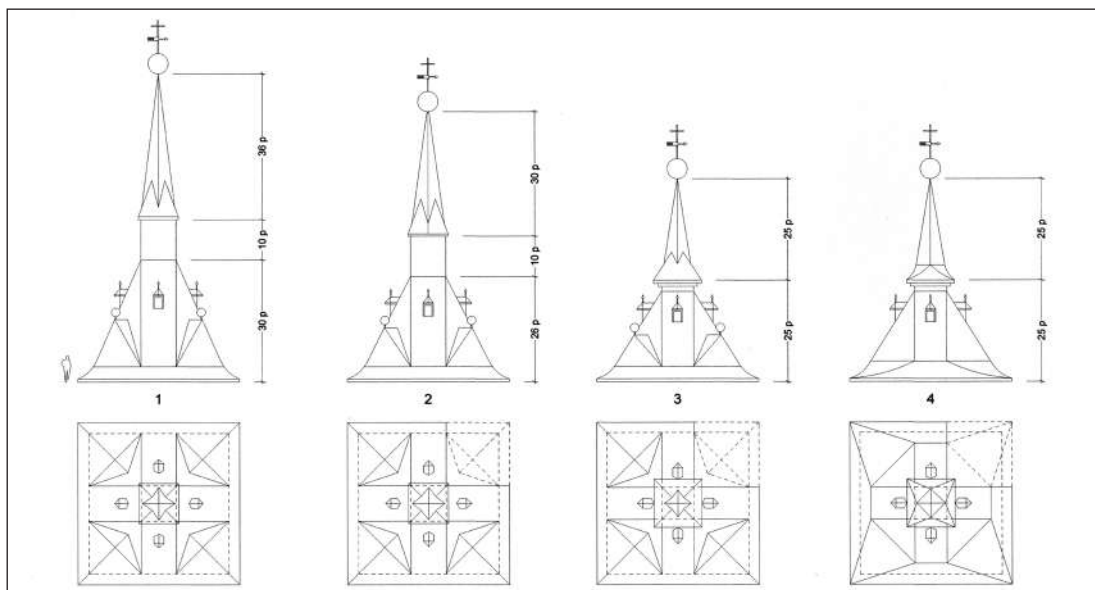


Fig. 17. Hipótesis para el chapitel de la torre de Poniente del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial (D.A.).

1. Alturas según las condiciones de García de Quesada para los chapiteles de las torres de Levante y de las Damas.
2. Alturas según el dibujo de Vidaurre que vienen a coincidir con las de las trazas conservadas en la Real Biblioteca.
3. Hipótesis según condiciones de García de Quesada para la torre de Poniente, conservando la disposición del cuerpo inferior. 4. Idem anterior utilizando jairones en los cuerpos alto y bajo.

San Bernabé¹⁷ en El Escorial, tanto los chapiteles de esquina, como los de las lucernas, no tuvieron continuidad formal ni estructural en los chapiteles posteriores levantados en la corte madrileña y en su zona de influencia. El modelo formal más difundido con posterioridad viene a corresponder con el de la torre nueva del alcázar de Madrid o el de su homónima de Valsaín, es decir, el formado por un primer cuerpo con cuatro faldones, sobre el que se sitúa otro intermedio prismático, ya sea de base cuadrada u ochavada, abierto o cerrado, que se troca en linterna en chapiteles sobre capillas, y que a su vez se remata por una aguja con tantas vertientes como lados presenta el cuerpo poligonal sobre el que apoya.

Estructuralmente se impuso la aplicación a los chapiteles del sistema de par y nudillo tradicional de la carpintería española, que relegó así al de tijeras, andavías y cuarterones, empleado, como hemos visto, en los chapiteles del Monasterio.

Dicho lo anterior, no cabe duda que la magna obra del Real Monasterio de El Escorial, que tanto y tan poderosamente influyó en nuestra arquitectura, acabó por imponer el esquema de torres acabadas en chapiteles empizarrados, al tiempo que se convirtió en el mejor vehículo para la divulgación de estos bellos remates que, durante las dos centurias siguientes, coronarían la mayor parte de las torres y capillas de palacios cortesanos e iglesias.

NOTAS

- 1 Archivo General de Palacio A.G.P. CR, t. II, fols. 52vº-55 Carta del Rey a Gaspar de Vega, en Bruselas a 15 de febrero de 1559, citada parcialmente por LLAGUNO, E. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, (1829), t. II pp. 198-201.
- 2 Sobre el dibujo de Hatfield, sus posibles autores y su datación ver Navascués Palacio, P. *La Obra como Espectáculo. El dibujo Hatfield*. Las Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Patrimonio Nacional, Madrid, (1986), pp. 55-67.
- 3 Palacio Real, Real Biblioteca, Madrid. Sobre la autoría del dibujo: RUIZ DE ARCAUTE, A. *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid, (1936), p. 54, LÓPEZ SERRANO, M. *Catálogo de Dibujos. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*. Madrid, (1944) p. 21: núm 23, lám XIX, Rubio, L *El Monasterio del Escorial sus arquitectos y artífices*. La Ciudad de Dios CLXI. Madrid, (1949), pp. 178-179. IÑIGUEZ ALMECH, F. *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, (1965), pp. 52-53 y 58, y KUBLER, G. *La obra del Escorial*. Madrid, (1983), pp. 106-107, atribuyen las trazas a Juan de Herrera. BUSTAMANTE, A. *La octava maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)* Madrid, (1994), pp. 184-242 (n. 181) y 276-344 (n. 136) establece que se trata de copias de Juan de Herrera posiblemente hechas por Pedro de Tolosa o Lucas de Escalante y García de Quesada. PORTABALES PICHEI, A. *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado Herreriano*. Madrid, (1945), pp. CC, la atribuye a Juan Bautista de Toledo. Mientras que ORTEGA VIDAL, J. *El Escorial: Dibujo y lenguaje clásico*. Madrid, (2000), pp. 80-82 lo describe sin manifestar su autoría.
- 4 El Beffroi de Tournai está considerado el más antiguo de Bélgica, su configuración actual data de 1397. Al contrario de la gran mayoría de estas emblemáticas torres, el beffroi de Tournai no sufrió daños apreciables durante las numerosas guerras que asolaron los Países Bajos, especialmente la primera y segunda guerras mundiales. Ver DUJACQUIER, M. y MAUCHARD, A. *Le plus ancien beffroi de Belgique*. Tournai, (2002).
- 5 Según los datos expuestos en la catedral de Tournai del proyecto de rehabilitación de las carpinterías de la flecha sobre la torre central, se han datado mediante dendrocronología varias piezas de madera entre 1148-1158.
- 6 La profesora Krista De Jonge ha datado los chapiteles de este castillo entre 1519 y 1520: DE JONGE, K. "Schloss Heverlee bei Löwen (Leuven) und die Residenzbildung in den südlichen Niederlanden um 1500", in *Burgen und Schlösser in den Niederlanden und in Nordwestdeutschland. Herausgegeben von der Wartburg-Gesellschaft zur Erfors-*

- chung von Burgen und Schlössern in Verbindung mit dem Germanischen Nationalmuseum (Forschungen zu Burgen und Schlössern, Bd. 8), München, Deutscher Kunstverlag, (2004) pp. 69-80.*
- 7 Solución con cierta similitud se puede contemplar en el chapitel de la desaparecida ermita de San Jerónimo del Palacio del Buen Retiro representada en un grabado de Louis Meunier (h. 1665). También encontramos pequeños pináculos en chapiteles como el de la iglesia del convento de las Mercedarias, más conocido popularmente por las "Góngoras" en Madrid, o los chapiteles toledanos de Bargas y de la Colegiata de Torrijos. Si bien en todos estos últimos, los pináculos tienen carácter meramente ornamental.
 - 8 Sobre la armadura de madera de esta flecha ver: OSTENDORF, F. [1908] 1987. *Die Geschichte des dachwerks*. Hannover. pp. 268-269.
 - 9 Ramón Andrada Pfeiffer fue el arquitecto encargado de realizar a posteriori las polémicas sustituciones. Las obras incluyeron las armaduras de los chapiteles de las esquinas y de las lucernas. Los chapiteles sobre las lucernas fueron restituidos en su forma original, modificada por Bartolomé Zumbigo en la reconstrucción llevada a cabo tras el incendio de 1671. ANDRADA PFEIFFER, R. Las reconstrucciones en El Escorial, *La obra El Escorial*, IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Patrimonio Nacional. Madrid, (1963), pp. 323-338.
 - 10 En el Archivo General de Palacio se conserva un plano de planta, sección y dos detalles de los faldones bajos de la armadura del chapitel suroeste o del Prior, realizado por Anselmo Arenillas en 1941. A.G.P. Planos 3588.
 - 11 Las condiciones para hacer las armaduras del chapitel de las Damas se encuentran en el Archivo de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial A.B.S.L.E. VII-6, las del chapitel del Prior (levante) en A.B.S.L.E. IV-2, las del chapitel de la Botica (poniente) en A.B.S.L.E. II-133. Todas ellas transcritas por BUSTAMANTE, A., en *La octava Maravilla del Mundo... op. cit.* pp. 546-547, 342-343, 214 respectivamente.
 - 12 Oliver Sinot y Gauthier de L'espigne, carpinteros flamencos, fueron los encargados de levantar el chapitel de Poniente o de la Botica. En algunos textos, Sinot figura haber pertenecido a la guarda alemana y ser de esta nacionalidad, A.G.P. CR T. IV fol 328vº-329.
 - 13 A.G.P. Caja 182. Exp. 2: «...porque truxeron en sus carros desde el Escorial asta Aranzuea a Oliver Sinoc carpintero flamenco que viene a enmaderar la dha obra del cuarto y capilla real...».
 - 14 En España este último sistema fue utilizado por Gaspar de Vega en el chapitel que en 1566 trazó para la Torre de la Parada, ver ESTEPA, R. *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, (2013), vol I pp. 263-273.
 - 15 Las cruces de San Andrés, tan habituales en Centroeuropa, son difíciles de encontrar en los chapiteles de nuestro país, a pesar del dibujo que fray Lorenzo de San Nicolás insertó en su conocido tratado. SAN NICOLÁS, L. [1639] 1989. *Arte y Uso de Arquitectura*. Madrid, Primera parte p. 85.
 - 16 El texto de las condiciones es confuso y presenta aparentes contradicciones. Habla de dos tijeras una alta y otra baja superpuestas, cada una con sus nudillos, sobre el nudillo ¿"bajo"? coloca un cerco cuadrado y sobre este la cornisa de la que arranca la armadura alta; es de suponer que las tijeras superpuestas son las que forman el cuerpo inferior, así se puede comprobar en los dibujos de Vidaurre. Sin embargo, señala que cada tijera, baja y alta, tiene 25 pies de alto -hecho a todas luces imposible-, para luego señalar que la altura total del chapitel es de 50 pies. Interpretamos que los 25 pies están referidos a la altura total del cuerpo bajo, suma de las tijeras superpuestas y los otros 25 pies corresponden a la armadura del cuerpo alto o aguja.
 - 17 Los chapiteles de la iglesia de San Bernabé se debieron realizar entre finales de 1594 y una fecha indeterminada del año siguiente. La armadura de madera fue ejecutada por el maestro carpintero Andrés de León, el mismo que realizó aquellas de los chapiteles de las lucernas. SÁNCHEZ MECO, G. *La Iglesia de San Bernabé de El Escorial*. Madrid, (2010), pp. 74-77. A.B.S.L.E XII-30 y A.B.S.L.E XIII-17 transcritas por BUSTAMANTE, A., en *La octava Maravilla del Mundo... op. cit.* pp. 615-616.

Fecha de recepción: 5-XI-2015

Fecha de aceptación: 3-XII-2015

FRANCISCO DE MORA EN EL MONASTERIO DE SANTA ANA DE ÁVILA

Raimundo Moreno Blanco
UNED en Ávila

Resumen: El presente artículo repasa las distintas fases de construcción del monasterio cisterciense de Santa Ana de Ávila desde su fundación junto al río Adaja. Tras ser trasladado a su actual emplazamiento en el siglo XIV, su fábrica gótica conoció reformas de distinto calado en Época Moderna que afectaron principalmente al claustro y a la iglesia. La reforma de la nave del templo y del coro hacia 1608 fueron realizadas por Francisco de Mora y sufragadas por Gómez Dávila, II marqués de Velada.

Palabras clave: Monasterio de Santa Ana, Francisco de Mora, Marqués de Velada, arquitectura, Ávila.

FRANCISCO DE MORA IN THE SANTA ANA NUNNERY OF AVILA

Abstract: This article looks at the various construction phases of Avila's Cistercian Nunnery of Santa Ana since its foundation alongside the River Adaja. After being moved to its current site in the fourteenth century, its Gothic fabric then underwent reforms of varying thoroughness in the Early Modern Era, affecting mainly the cloister and church. The 1608 reforms of the church's nave and choir were carried out by Francisco de Mora and defrayed by Gómez Dávila, 2nd Marquis of Velada.

Keywords: Santa Ana Nunnery, Francisco de Mora, Marquis of Velada, architecture, Avila.

LA FUNDACIÓN Y PRIMEROS SIGLOS DE VIDA*

Tal como ha sucedido a otras comunidades religiosas abulenses, la cisterciense de Santa Ana ha conocido diversos emplazamientos a lo largo de su historia. Es más, incluso ha cambiado de advocación, pasando por las de San Clemente y San Benito hasta finalmente adoptar la actual. Comenzó su historia, siempre extramuros, en la margen izquierda del río Adaja, probablemente en alguno de los promontorios que Á. Barrios García señalaba hace casi treinta años al inicio del Valle Amblés y que aún hoy siguen sin excavar guardando sus presumibles restos románicos. Desde allí se trasladaría en el siglo XIV a la plaza que le dio nombre, en el entonces arrabal oriental de la ciudad, junto al que fuera camino de Madrid durante siglos, próximo al desaparecido acueducto y a las sucesivas construcciones de las clarisas de Las Gordillas y de las carmelitas de San José.

Tras largos años de esplendor entre los siglos XVI y XVIII, el mantenimiento del edificio se fue haciendo cada vez más problemático por el descenso de las rentas a partir de las desamortizaciones decimonónicas y de la posterior presión urbanística¹. Pese a las

sucesivas ventas de terreno de la huerta en el siglo XX para la construcción de viviendas no se alcanzaba al mantenimiento de un cenobio enorme que supera los 3.000 m², antiguo y despoblado. Por ello desde 1972 comenzó a pensarse en el traslado al pago de los Rompidos Viejos, cerca de la ermita de Sonsoles, en el que se colocó la primera piedra del nuevo monasterio a finales de junio de 1976 y donde hoy residen las cistercienses desde el 2 de octubre de 1978. Tras siete años de abandono que incluyeron hurtos de sillares, carpinterías y destrozos de estancias, las antiguas moradoras vendieron, al precio simbólico de cuarenta y cinco millones de pesetas, la antigua casa a la Junta de Castilla y León —la tasación daba un valor total al conjunto de solar e inmueble de 337.282.240 pts.— que acometió su restauración para albergar oficinas de la Delegación Territorial².

El primer documento referido al monasterio, entonces bajo la advocación de San Clemente de Adaja, data de marzo de 1223 y enumera una importante donación de heredades además de imponer el tributo de las “Cuartillas” que debían pagar todos los labradores abulenses al cenobio, señalando de forma inequívoca una fecha *ante quem* en que estaba ya creado³. Más problemático es saber cuánto tiempo antes se produjo la fundación, y en este sentido se vienen defendiendo dos hipótesis plausibles. Por un lado, Gutiérrez Robledo y de Vicente Delgado⁴, conociendo el referido documento, no encuentran obstáculo para que la comunidad se hubiese reunido en la segunda mitad del siglo XII de forma más modesta, algo que ha sucedido con frecuencia en nuestra historia monacal. Por otro, Barrios García y últimamente Casas Castells han defendido que la comunidad se reuniría poco antes de 1223 teniendo en cuenta el carácter fundacional que se puede inferir de la citada dotación⁵. Es cuestión compleja de despejar en que sólo aportará luz un inesperado hallazgo documental o la excavación arqueológica de los restos de aquel primer monasterio. Más tardía es la primera referencia a la orden cisterciense, que se demora hasta una bula de Gregorio IX de 1273 en que se confirmaban las posesiones del monasterio⁶.

Gracias a lo publicado por Barrios se sabe también que dio origen en su entorno a un pequeño caserío y que su situación económica y material hubo de ser muy humilde mientras permaneció junto al Adaja, especialmente a partir de la década de 1280⁷. Así las cosas, el 26 de enero de 1331, el obispo Sancho Blázquez Dávila con una importante ayuda de 30.000 maravedíes que aportó el concejo oficializó la fundación del monasterio de San Benito —segunda advocación de la casa— al este de la ciudad, al que se trasladó la comunidad ya que el antiguo San Clemente “estava perdido e destruydo, assí en las moradas que en él solían ser e agora eran conmo en los algos que avién”; señalaba al tiempo que se reunirían allí otras hermanas que acatasen la regla benedictina y tomarían por abadesa a Yllana Muñoz, que hasta entonces lo fue de Sancti Spiritus de Olmedo⁸. En esta fecha la casa estaría habitable pero no finalizada, pues según la inscripción que se conserva en el muro norte de la iglesia, bajo la talla del fundador, las obras no concluirían hasta 1350⁹. (Fig. 1).

Como es sabido, en la fecha de su construcción fue el cuarto extramuros en Ávila tras los de La Antigua, Sancti Spiritus y San Francisco, y por tanto durante siglos el único femenino sin el amparo de la muralla. Es bien conocida la predilección cisterciense por emplazamientos apartados de los núcleos urbanos favoreciendo con ello el recogimiento espiritual, lo que hacía que en ocasiones se ubicasen sus monasterios en parajes relativamente recónditos. Para Santa Ana —aunque se desconoce el motivo— se eligió la llanura al este de la ciudad, que terminaba entonces por ese costado hacia la parroquia de San Gil —más



Fig. 1. Vista del monasterio de Santa Ana hacia 1957 (Archivo del Ayuntamiento de Ávila).

tarde convento de Jerónimos— y el barrio de Cesteros, en el entorno de la actual calle de Eduardo Marquina.

A la vista de la orografía, el solar no hubo de presentar especiales retos a la hora de la edificación por lo que en planta resulta un rectángulo prácticamente perfecto con sus lados más largos a norte y sur, en traza que en buena medida anticipa la que casi dos siglos después se empleó en el convento de La Encarnación. Quizá sorprende la cierta dificultad de acceso al agua en origen —más en un cenobio cisterciense—, algo que con el tiempo mitigaría el segundo río de la ciudad, el acueducto. Recuérdese que igualmente están muy relacionados con él los conventos de Las Gordillas y San José.

En cuanto a la traza hay que recordar que, si bien es cierto que se procuraba seguir el modelo de esquema benedictino, previamente implantado en la rama masculina, no lo es menos en los monasterios femeninos que nunca se aplicaba con tanta rigidez¹⁰. Tan es así que en el caso de Santa Ana, frente a lo habitual, el claustro queda al norte de la iglesia condicionado por la presencia al sur del camino a Madrid. Éste era transitado comúnmente por abulenses y forasteros, lo que aconsejó construir paralelo a él la iglesia con su puerta principal, pero al tiempo sirviendo sus muros de pantalla que resguardase las estancias más privadas de la clausura aun en detrimento de las horas de sol en el claustro. (Fig. 2).

No son muchos los restos conservados de aquella primera fase de construcción, si bien son fácilmente identificables por su material constructivo. Se empleó entonces mampostería de granito anaranjado labrado a espejo, el que se usara mayoritariamente en las construcciones románicas de la ciudad, siendo de los edificios conservados el último en que se empleó de forma masiva. A él se sumaba el granito gris en esquinales, recercado de vanos, cornisas y modillones ofreciendo una singular bicromía. Pertenecen por tanto al

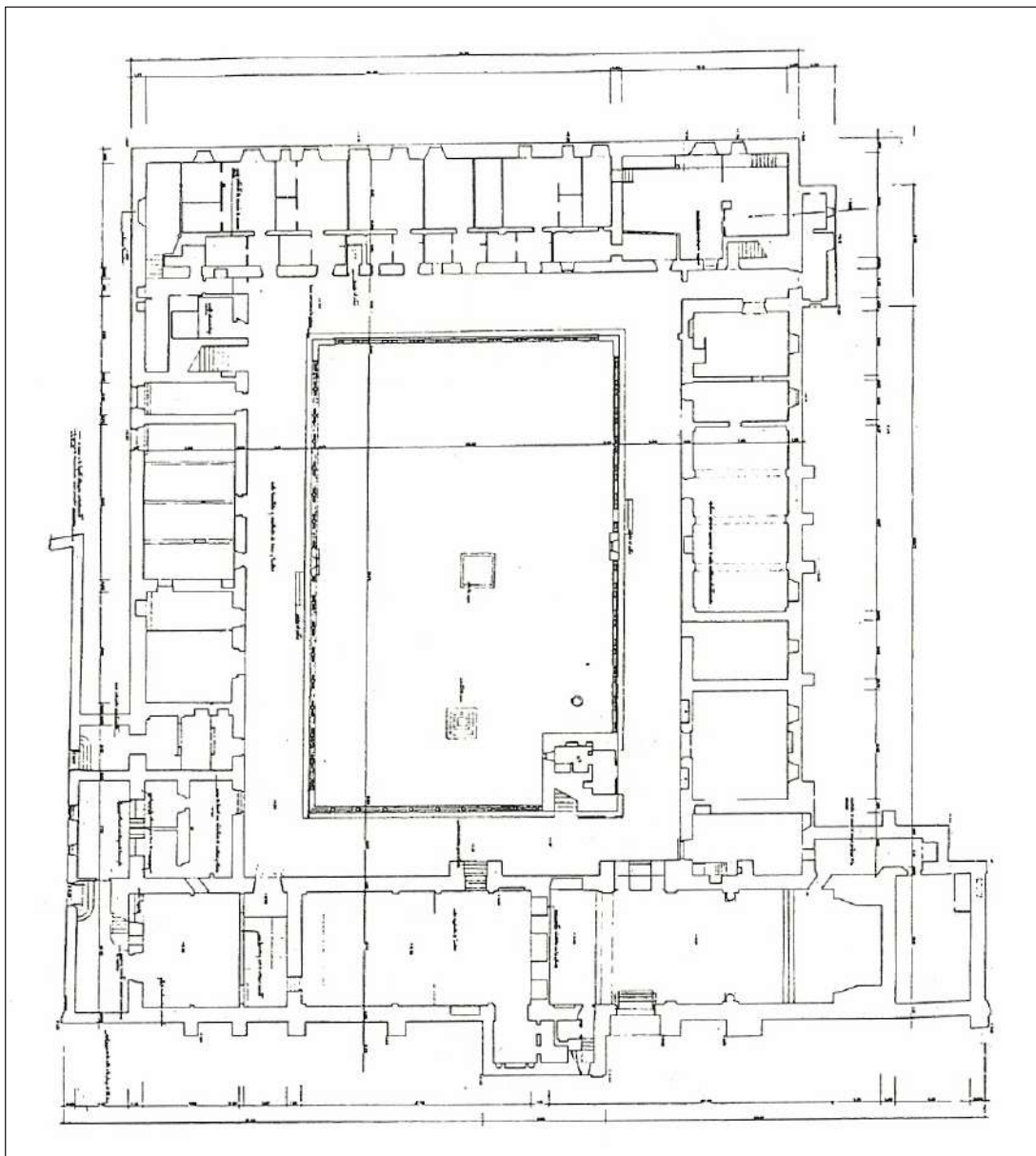


Fig. 2. J. Gascón, S. Herráez y G. Cases. Planta de Santa Ana antes de la última restauración.

obispado de Sancho Blázquez Dávila (1312-1355). En el costado oriental el muro exterior de cierre en su zona central con vanos asaeteados, el testero recto de la iglesia —no la sacristía a su espalda en que se empleó material reaprovechado y que ha sido reconstruida en la última restauración—; al interior el acceso a la sala capitular de arco apuntado flanqueado por ventanas geminadas de medio punto enmarcadas por alfices y recorridas por boceses —parece posterior la portada del refectorio—. Al sur el muro perimetral de la iglesia y coro hasta la cornisa de canecillos en proa de barco que marca la altura original, la portada apuntada de la iglesia, los muros de caja del coro con su hastial occidental en que se abre una ventana directamente relacionada con las existentes en similar posición en Santa

María la Antigua de Ávila, como han señalado Gutiérrez Robledo y de Vicente Delgado, y en la parroquial de Piedrahíta, que es iglesia de cronología muy pareja. A poniente se conserva al exterior la parte inferior del muro hacia el ángulo norte, al que más tarde se adosaron las viviendas de capellán, sacristán, demandaderas y otras dependencias, y al interior el zaguán de entrada con la puerta reglar timbrada con el escudo del fundador y el hueco para el torno, hoy cegado. Al norte la zona baja del muro al exterior y algún vano. Se encuentran al interior en la misma panda septentrional varias portadas de berroqueña apuntadas y de medio punto relacionadas cronológicamente con la del refectorio. A ellas se suman dos más de ladrillo, con arcos mixtilíneos rematados en conopio central que son ya de Época Moderna, probablemente del siglo XVIII, al igual que la similar existente en La Encarnación en el acceso al antiguo cuarto de campanas. (Fig. 3).

Entre estas piezas queda, por un lado, la incógnita de saber cómo fue el primer claustro, sin duda de menor altura pues la tercera no fue necesaria hasta el siglo XVI cuando aumentó considerablemente el número de religiosas. Por otro, señalar lo austero de la construcción general, en la que no se emplearon abovedamientos en piedra hasta las reformas posteriores. Confirma esta tónica la iglesia, de planta basilical de una sola nave y cabecera rectangular, ambas cubiertas en origen con armaduras de madera pues los contrafuertes que hoy muestra se corresponden con los tramos de las bóvedas de los siglos XVI y XVII, a excepción de uno que respondía a los empujes del primitivo arco toral.

De esta época nos ha llegado un documento falso referente a una concesión de terrenos en Higuera de las Dueñas que por una incorrecta lectura al menos desde A. de Cianca en el siglo XVI hizo sumar erradamente un monasterio más a la nómina de los cistercienses en Ávila¹¹.

Durante la primera mitad del siglo siguiente se produjo el definitivo cambio de advocación, pasando a dedicarse a Santa Ana sin que aún se conozca el motivo. Según Gutiérrez Robledo



Fig. 3. Acceso a la sala capitular.

y de Vicente Delgado, el documento más antiguo en que aparece la nueva advocación es una carta de hermandad con el convento de San Francisco fechada el 28 de julio de 1432¹². Con ello se regularizaría en parte una nomenclatura que hasta entonces resultaba totalmente ajena a la tradición cisterciense. En este mismo siglo, en 1468, se sabe que se llevó a la futura reina Isabel la Católica al monasterio tras la muerte de su hermano Alfonso.

De finales del 1400 data una singular imagen de estilo flamenco y tamaño algo menor del natural que Franco Mata considera de probable procedencia toledana y que se conserva en el actual monasterio. En opinión de la misma autora, este tipo de representación de santa Ana con la Virgen fajada en su regazo no figura en los repertorios iconográficos del tema, por lo que todo parece indicar que originalmente esta pieza ‘única’ restaurada en los siglos XVI y XIX según las inscripciones que presenta, es fruto de modificaciones a partir de un grupo más habitual de la Virgen con el Niño¹³.

LAS GRANDES TRANSFORMACIONES DE ÉPOCA MODERNA. LA INTERVENCIÓN DE FRANCISCO DE MORA

La Edad Moderna comenzó para Santa Ana con grandes cambios que con el tiempo provocarían transformaciones en su fisonomía. El más significativo fue la anexión de los conventos también cistercienses de Santa Escolástica y San Millán en 1502, dándose como justificación que entre los tres únicamente sumaban cincuenta monjas. Se habían fundado ambos en el siglo XV, el primero hacia 1425-27 por el arcediano de Arévalo Juan Sánchez y el segundo como escisión del anterior en 1450 aprobada por Nicolás V, e impulsado por el escribano Juan Núñez Dávila¹⁴. Refleja la importancia que con ello adquirió Santa Ana, que se decidiese vestir en él, por primera vez, de corto al futuro Felipe II en 1531¹⁵. Posteriormente, a caballo entre los siglos XVI y XVII la vida espiritual del convento gozaría de la presencia de María Vela y Cueto, ‘la mujer fuerte’, cuyos restos serían depositados en una urna sobre las rejas del coro y posteriormente trasladados a la actual casa de las cistercienses¹⁶. Varios autores recogen la visita de Felipe III y Margarita de Austria a comienzos del siglo XVII durante su estancia en Ávila¹⁷.

Tanto el aumento del número de monjas como el ambiente de renovación arquitectónica en que se encontraba la ciudad en general y los conventos en particular desde comienzos del 1500, hicieron que el cenobio mudase su ya incapaz arquitectura gótica por la nueva renacentista. Las reformas transformaron casi por completo la casa en cuanto que afectaron fundamentalmente a los espacios de mayor importancia: el claustro y la iglesia. Comenzaron las obras por el primero, ajustándose a un plan predeterminado del que se desconoce el autor intelectual y que se realizó en varias fases, motivando ciertos desajustes en planta —no se encuentran enfrente los cuerpos macizos que marcan el centro de las pandas más largas— y en alzado —se aprecian diferentes alturas entre crujías en el ángulo noreste y especialmente en el suroeste—. (Fig. 4).

Antes de 1540 se construirían las pandas oeste y norte, que son las que cuentan con un mayor número de vanos —14 y 10 respectivamente— y las que comparten un basamento más tosco de mampostería. En ese año se firmó con Juan de Aguirre, Juan de Mendiguna, Juan de Plasencia y Juan de Mondragón el contrato para hacer las dos restantes¹⁸. Éstas, sur y este, son las de menor número de vanos por coincidir con la caja de la escalera, que se terminaría posteriormente, y las que cuentan con basamento de sillería¹⁹.



Fig. 4. Vista general del claustro.

Según Gómez-Moreno la escalera se finalizó en 1549²⁰. Se trata de una pieza retardataria de buena estereotomía cuyas dimensiones aconsejaron que se montase tomando parte del patio. Se alza sobre una bóveda escarzana y cuenta con dos más de crucería a la altura del descansillo. La cubre en la zona superior una armadura de madera octogonal de par y nudillo que se ajusta a la caja mediante cuadrantes y decora su almizate con lazo de ocho y el arrocabe con semicírculos doblados, dientes de sierra y sogueado en la solera; ha perdido un pinjante en la zona central²¹. (Fig. 5).

Las transformaciones continuarían por la cabecera de la iglesia con la firma del contrato en 1564 con el arquitecto Francisco de Arellano para su renovación²². En ella se recrecieron los muros y se mudó la anterior armadura de madera por una cabecera en dos tramos con testero ochavado sobre el que se dispone un arco de medio punto capialzado con sus dovelas almohadilladas y decoración de puntas de diamante, y una cúpula muy rebajada de gallones sobre pechinas con las armas del fundador y de Álvaro de Mendoza, obispo de Ávila en el momento. Es por tanto la primera de un modelo que hizo fortuna en la ciudad y que con ligeras variantes se repetiría en la capilla de Anaya del claustro de la catedral y en las del lado de la epístola de la iglesia del convento de San José. El mismo autor en la misma campaña antepuso la portada renacentista de arco también almohadillado con la imagen de san Bernardo sobre la anterior gótica²³. Una década después se encargó a Cristóbal Muñoz la austera sillería del coro que fue trasladada a la actual casa de las cistercienses²⁴. (Fig. 6).

Más problemas han planteado hasta ahora la adscripción y cronología exacta de la renovación del cuerpo de la iglesia y coro, si bien se trata del capítulo más interesante de la arquitectura del monasterio. En esta campaña la primitiva cubierta de madera de la nave fue sustituida por tres bóvedas vaídas de caleña de despiece rectangular timbradas con los nombres de Jesús, María y Ana al modo en que sucede en el convento de San José, obra de Francisco de Mora²⁵. Apean en pilastras lisas de granito rematadas en capiteles jónicos bajo los que se disponen alternativamente los escudos del fundador y de Gómez Dávila, II marqués



Fig. 5. Interior de la escalera principal del claustro.



Fig. 6. Cabecera de la iglesia.

de Velada, lo que señala que la obra fue impulsada por él coincidiendo con la estancia de sus hijas Juana de Toledo y Beatriz de Monroy como internas en el convento. (Fig. 7) (Fig. 8).

Este tipo de abovedamientos están relacionados en Ávila con la cercana obra de El Escorial y se emplearon, además de en Santa Ana, en las capillas de Mosén Rubí y San Segundo de la catedral y en las iglesias de los conventos de San Antonio, Las Gordillas y el mencionado San José. En cuanto a su autoría en Santa Ana, hay que señalar que es significativa la presencia de las cartelas sobre la clave de las bóvedas tal como aparecen en San José, la articulación de las pilastras y basas semejantes a las empleadas por F. de Mora en la parroquia de San Bernabé de El Escorial, así como la relación de este con el marqués de Velada. Recuérdese que mantuvieron una estrecha relación de la que se ha conservado correspondencia, que para él dio en Ávila la primera traza de su capilla en la catedral (1602-3) y en su villa toledana la de una nueva fachada para el convento franciscano de San Antonio. De hecho, ya ha sido propuesta acertadamente su intervención en Santa Ana en la ampliación del cuerpo sur, añadido al coro hacia 1608-9, por Gutiérrez Robledo y De Vicente Delgado²⁶.

Actualmente, atendiendo a la nueva documentación conocida y a lo que muestra el monumento se hace evidente que la relación de Mora con Santa Ana hubo de ser mayor. Martínez Hernández ha señalado cómo el marqués de Velada consiguió traer al arquitecto a Ávila en diferentes ocasiones para que al tiempo que visitaba las obras de San José lo hiciese con las que se habían comenzado con su traza en Santa Ana y en la capilla de San Segundo de la catedral. En carta al marqués, fechada en Ávila el 5 de diciembre de 1609, el propio Francisco de Mora declara “Fuy a ver la obra de Santa Ana y ya está en buen estado el coro y le acabarán dentro de mes y medio. Es cosa bonísima que abergüença nuestra obrecilla de San Josef”²⁷. Atendiendo al porte de la obra que Mora había realizado en San José, esta última afirmación es imposible de entender referida únicamente al cuerpo sur del coro, incluso al coro completo, por lo que creo es un indicio fiable de que la reforma del cuerpo de la iglesia con sus bóvedas también se debe a Francisco de Mora. Incluso viene a subrayar la atribución el que se haya conservado la documentación entre el *Borrador de las obras de la celda de mi señora doña Beatriz de Monroy*, recordemos, hija del II marqués de Velada²⁸.

Del mismo modo, en vista de su propia afirmación, hay que atribuir de forma segura a Mora la traza de la reforma completa del coro, en el que sobre fajones cajeados de granito se voltearon bóvedas de medio cañón con lunetos, decoradas con molduras geométricas que caminan hacia el barroco. Este tipo de bóvedas fue empleado, poco antes, en la capilla del Santo Cristo de la huerta del convento de San José y junto con estas serían de las primeras de este tipo que se construyesen en Ávila. Se ha documentado el trabajo de Juan Vela, Cristóbal Jiménez, Francisco Sánchez, Juan de Rivilla y otros oficiales de Medina del Campo en las bóvedas y otras obras del coro en 1608-10, que serían los autores materiales²⁹. (Fig. 9) (Fig. 10).

Concuera estilísticamente con este momento la pequeña capilla abierta en el cuerpo adosado al sur del coro. Es un espacio de planta rectangular cubierto por una cúpula casi plana sobre pechinas decoradas por los anagramas de Jesús y María con las armas de la pasión. Presenta diversos grupos de hornacinas vacías en sus muros. Preside el altar un retablo sencillo, con cruz sin Cristo, el Padre, la paloma del Espíritu Santo y una guirnalda de angelillos. Por el costado oriental de esta capilla se asciende a una tribuna en alto sobre el coro. Esta quedó así individualizada, originándose un ámbito privilegiado dadas su ubicación y estrechez, aprovechando el espacio que se había creado anteriormente con el recrecimiento de los muros para voltear las bóvedas de la iglesia. De hecho, la altura



Fig. 7. Vista general de la nave.



Fig. 8. Bóvedas del cuerpo de la iglesia.



Fig. 9. Coro. Aspecto actual.

anterior del coro está marcada aún por un arco de medio punto en el muro occidental cuyo granito es diferente al empleado en la reforma de comienzos del XVII. Hay que entender que si debido a la presencia en Santa Ana de las hijas del marqués de Velada este sufragó la obra, para la familia quedaría reservado el privilegio de este espacio elevado. Por último, nótese que al exterior este cuerpo de capilla y acceso a la tribuna presenta similar tratamiento y molduración que los contrafuertes que recogen los empujes de los tres tramos abovedados de la iglesia que ya se han relacionado con Mora.

Décadas más tarde, aunque también en el siglo XVII, se alzó la espadaña de tres vanos rematada en frontón semicircular sobre la fachada occidental del coro y volcada hacia el claustro. Es pieza que vendría a sustituir a otra anterior y que recuerda especialmente a la del convento de Santa María de Gracia y a la del antiguo Hospital de la Misericordia de la ciudad.

Tras años de reformas sustanciales, las que se acometieron en el siglo XVIII fueron de carácter funcional. En 1723 se repusieron algunos capiteles en los ángulos del claustro y entre 1737-39 se cerraron los vanos de los tres pisos, tal como permanecerían hasta la última gran restauración. Ya a final de siglo (1798-1800) se rehízo en el ángulo noroeste el muro de caja del monasterio que amenazaba ruina³⁰.

Tiene más interés artístico la renovación del mobiliario del templo que se produjo en este siglo. Entre 1712 y 1714 Manuel Escobedo, autor también del de San Vicente, trazó el retablo mayor y los colaterales que serían dorados décadas más tarde por Eugenio Jiménez. Se encargó de la talla de las esculturas Jerónimo de Liermo y de su dorado Manuel de Helguera³¹. Contaba el retablo mayor con imágenes de santa Escolástica, santa Ana, san José y san Joaquín, más dos relieves en la predela con la anunciación y la visitación aún en su lugar. Los colaterales estaban dedicados a san Bernardo y San Benito³².



Fig. 10. Detalle de la bóveda central del coro.

EL PROCESO DE DECLIVE, ABANDONO Y CAMBIO DE USO. SIGLOS XIX-XXI

Desde mediados del siglo XVIII se conocen indicios que hablan del declive de Santa Ana, así el Catastro de Ensenada recoge que componían la casa sólo veinticinco religiosas frente a las más de setenta que tenía a comienzos de la centuria anterior³³.

Nada relevante se conoce acerca de las consecuencias que la invasión de las tropas francesas tuviera para el monasterio, por lo que se ha de entender que no serían especialmente dramáticas. Únicamente hay que señalar que tal como sucedió en La Encarnación, Santa Ana hubo de contribuir en 1809 al real empréstito de cien millones de reales impuesto por José I en el verano del año anterior. Del millón ciento diez mil reales que se fijaron para Ávila, las cistercienses contribuyeron con 22 libras, 12 onzas y 5 ochavas de plata³⁴.

Mucho más dañinas fueron las consecuencias de las sucesivas desamortizaciones. Con ellas, si bien es cierto que las monjas no hubieron de dejar la casa, no lo es menos que el ahogo económico en que quedaron sumidas; marcaría el definitivo camino a su abandono. A ello se sumó, décadas después, el desarrollo urbanístico que experimentó la ciudad en esta zona con la llegada del ferrocarril en 1862, afectando directamente también a las casas de San Jerónimo y Las Gordillas, especialmente en el siglo posterior.

Según Ruiz-Ayúcar, durante el proceso desamortizador de Mendizábal las pérdidas más significativas fueron: en el año 1839, en Aldea del Rey, la dehesa de Guturreño vendida por 820.000 reales a Andrés Andreu; en 1840, en Narrillos de San Leonardo, la dehesa La Berdeja de 141 has. por 126.000 reales a José Díaz Cabria; en 1841 una finca de “tierras y prados” de 206 has. por 601.000 reales a Antonio de la Tapia y Torre; en 1842, en

Papatrigo, un tercio de la dehesa Ayuso de 14 has. por 54000 reales a Pedro Devesa; en 1842, en Tornadizos de Ávila, la dehesa de Valdeciervos de 1052 has. por 600.000 reales a Alejandro Gutiérrez; en 1843, en Narros de Saldueña, otra finca de 34 has. por 130.000 reales a Anselmo Valcárcel; en El Oso finca de 173 has. dividida en 14 partes por 561.425 reales compradas en su mayoría por Manuel Ortiz de Taranco; en Riocabado, una finca de 134 has. en 412.500 reales a Antonio de la Tapia y Torre; en San Juan de la Encinilla una finca de 49 has. vendida por partes en 161.000 reales, la mayoría a Manuel García; en 1844 en Monsalupe finca de 120 has. que salió dividida en cuatro suertes, tres de ellas para Bernardo López, por un precio total de 195.600 reales³⁵. Fueron en total 99 fincas que sumaban nada menos que 32.589.469,67 m² y fueron vendidas por 6.693.813 reales. Supone esto que el convento de Santa Ana era uno de los que mayores riquezas atesoraba y perdió en este momento en la provincia, sólo superado por el de bernardas de El Real de Arévalo, que perdió algo más de 37 millones de metros cuadrados de tierras. En la ciudad le siguieron a distancia en este momento Las Gordillas —más de 26 millones— y Santo Tomás —más de 10 millones y medio de metros cuadrados—.

De este periodo data el inventario de bienes muebles firmado por la priora Isidora Iglesia en septiembre de 1836 en cumplimiento del Real Decreto y circular de la Dirección General de Arbitrios de Amortización. Como en otros monasterios se recoge en este tercer inventario el mobiliario más funcional de la casa, que a grandes rasgos permite conocer la distribución y amueblamiento. Los más eran muebles de madera de pino, algunos de nogal y en la camarería piezas de plata como candeleros, un trono y una cruz³⁶.

En la desamortización de Madoz las pérdidas fueron mucho menores que en la anterior, aunque también significativas. En esta ocasión se enajenaron 24 fincas rústicas y 6 urbanas sumando en total 2.688.279, 67 m² por un valor de 457.024 reales, muy lejos de las clarisas de Las Gordillas que fueron en este caso las más perjudicadas³⁷. Aún con ello, y habiéndose reducido drásticamente el número de profesas a diez, era el segundo monasterio femenino por su número tras las catorce de San José³⁸.

En este estado de decadencia la única obra, humilde, fue la reedificación de la capillita que se encontraba en la huerta en 1878. Sería la antesala de las que se acometerían en el siglo siguiente en busca de atajar la ruina de una casa excesivamente grande para una comunidad muy menguada ya. Entre las más importantes se cuentan en 1951 la reparación de las celdas, pese a lo que se hubo de construir, treinta nuevas en el costado septentrional entre 1956 y 1964, dirigiendo la obra Anselmo Arenillas; se construyó un gallinero en la huerta siguiendo proyecto del ingeniero José Pascual Pecharromán; y se reparó la zona occidental ante la inminente ruina entre 1969 y 1972 siguiendo un discutido proyecto de José del Río. Entre tanto, se fueron encadenando las pérdidas de terreno en la propia casa durante las seis primeras décadas del siglo XX, que también han sido detalladas por Gutiérrez Robledo y de Vicente Delgado y que culminarían con la salida forzada³⁹.

Como se ha dicho al comienzo, esta se produjo en 1978, trasladándose la comunidad varios kilómetros al sur, a la salida hacia Toledo, encargándose de la traza de la nueva casa el arquitecto José Miguel Sánchez Monge⁴⁰. A esta nueva casa se trasladaron con algunas de las piezas de mayor interés artístico de entre las que quedaban. Aparte de la citada imagen de santa Ana y la Virgen y la sillería del coro, cabe destacar la pintura sobre tabla posterior a 1510 que representa a Cristo bendiciendo, de estilo hispanoflamenco⁴¹. Entre tanto, el monasterio antiguo permaneció abandonado hasta 1985, en que tras su venta a la Junta de Castilla y León se acometió un proyecto total de restauración, en diversas

fases, que culminaría ya comenzado nuestro siglo⁴². En la fase más importante, desarrollada entre 1987 y 1991, se acometió la rehabilitación general del edificio, la urbanización del entorno exterior, el acondicionamiento de la iglesia y coro para albergar un salón de actos y una sala de exposiciones en dos alturas que desvirtúa el espacio antiguo, que siempre fue de una sola. Se invirtieron en las obras seiscientos setenta millones de pesetas y la actuación estuvo a cargo de Guillermo Cases Tello, Antonio Mas-Guindal, Javier Alcat Campomar y Eladio Loriente Guerra⁴³.

NOTAS

- * Este artículo fue financiado por la Institución Gran Duque de Alba en el marco del proyecto de investigación "El Patrimonio Arquitectónico y Artístico de los Conventos y Monasterios de la Ciudad de Ávila durante la Invasión Francesa 1808-1813".
- 1 Estas circunstancias hicieron que sucesivamente se fuesen vendiendo parcelas de la huerta, que como se observa en el plano de Coello de mediados del siglo XIX e incluso en antiguas fotografías alcanzaba al este y oeste las actuales calles de la Cruz Roja y Arévalo; al norte tomaba parte del Jardín del Recreo. Sus muros los describe A. Veredas repletos "de laudas sepulcrales que haciendo oficio de vulgares mampuestos, se encuentran en el muro... Se trata de restos variadísimos de un cementerio judío, abundando los cipos cilíndricos decorados con arquerías o bien con estrellas y medias lunas. También se prodiga el tipo rectangular, con grecas en zigzag y dientes de sierra.", ver *Ávila de los Caballeros*, Ávila, 1935, pp. 166-170. Alguna de estas piezas, que más parecen musulmanas, hay en el jardín del claustro.
- 2 Servicio Territorial de Cultura, expediente de venta del convento.
- 3 BARRIOS GARCÍA, Á., "Documentación del monasterio de San Clemente de Adaja (siglos XIII-XV)", *Cuadernos Abulenses*, nº 1 (1984), pp. 92 y 98-99.
- 4 "Santa Ana de Ávila: Historia y arquitectura", en AA. VV., *Rehabilitación del Real monasterio de Santa Ana. Ávila*, Ávila, 1991, p. 14.
- 5 BARRIOS GARCÍA, Á., *op. cit.*, p. 92 y CASAS CASTELLS, E.: *Arquitectura de los monasterios cistercienses femeninos en Castilla y León. Siglos XII-XIII*, Tesis Doctoral inédita, 2 vols., Universidad Autónoma de Madrid, 2004, I, p. 69. A la vista de la documentación se ha de descartar la propuesta de un tercer grupo de autores que retrasan la fundación a tiempos de Alfonso X como B. Fernández Valencia, J. M^a Quadrado, E. Ballesteros, J. Morales o M^a D. de la Infiesta y M^a A. de Navascués por orden cronológico.
- 6 BARRIOS GARCÍA, Á., *op. cit.*, pp. 102-103.
- 7 En documentos reales y concejiles de 1281 y 1282 se manifiesta que las monjas eran pobres hasta el punto de que "non avién pan nin vino nin las otras cosas que avién mester pora su monesterio". Es afirmación que se repite ya entrado el siglo XIV. *Ibid.*, pp. 93, 105-106, 109-110.
- 8 *Ibid.*, pp. 122-125. BARRIOS GARCÍA, Á., "Repoblación y colonización: la dinámica de creación de paisajes y el crecimiento económico", en AA. VV., *Historia de Ávila, II. Edad Media (siglos VIII-XIII)*, Ávila, 2000, p. 304.
- 9 Prueba de ello es que, en el documento citado, el obispo Blázquez Dávila se refiere significativamente en pasado al edificio de San Benito "...feximos el monasterio san Benito, çerca del arraval de la dicha çibdat..." y que los versos de la inscripción dicen "Don Sancho obispo de Ávila como señor honrado/ dio muy buen exemplo como fue buen prelado/ fizo este monesterio de Sant Benito llamado/ e diole muy grandes algos por dó es sustentado./ Puso hi muchas duennas e de muy santa vida/ diolas su abadesa entendida et sabida/ de libros e vestimentas la iglesia muy cumplida/ e de muchas otras joyas la fizo enriquecida./ Puso hi capellanes que cada día cantasen/ et las horas del día todas muy bien rezasen/ et por todos los finados cada día rogasen/ ca dioles buenas rentas con lo que bien pasasen./ E porque este monesterio fuese mejor guardado et en todos sus algos fuese bien mamparado/ dio la visitación a cualquier que fues prelado/ obispo que fues de Ávila e non de otro regulado./ Andava

- estonce el era quanto él fue acabado/ en mil et CCC annos según diz el dictado/ et más LXXXVIII [era 1388 – año 1350] por mejor ser remembrado/ et dio gracias a Dios el obispo mucho onrado." El subrayado es mío.
- 10 CASAS CASTELLS, E., *op. cit.*, I, p. 44.
 - 11 Ver BARRIOS GARCÍA, Á., *op. cit.*, pp. 95-97 y CIANCA, A. de: *Historia de la vida, invención, milagros y traslación de San Segundo, primero Obispo de Ávila*, Madrid, 1595. Ed. Facsímil de ARRIBAS, J., Ávila, 1993, p. 145. De la orden, aunque masculino, sólo se conoce en el sur provincial la efímera existencia del de San Bernardo en Candeleda además del de bernardas de Arévalo.
 - 12 *Op. cit.*, p. 19.
 - 13 FRANCO MATA, Á., "Escultura gótica en Ávila y provincia", en AA. VV, *Historia de Ávila, IV, Edad Media (siglos XIV-XV, 2ª parte)*, Ávila, 2009, pp. 662-663.
 - 14 La documentación correspondiente al proceso ha sido publicada por extenso en BERMÚDEZ RAMIRO, J., *Documentación latina acerca de la unión de los monasterios de San Millán, Santa Escolástica y Santa Ana de Ávila*, Valencia, 1985.
 - 15 Narra ya el hecho ARIZ, L., *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, Alcalá de Henares, 1607, pp. 39-40.
 - 16 Ver VEREDAS RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 166-170, los restos fueron depositados en ese lugar el 5 de agosto de 1623 y RUIZ AYÚCAR, E., *Sepulcros artísticos de Ávila*, Ávila, 1985, p. 219, quien narra el reciente traslado.
 - 17 Entre otros QUADRADO, J. M^a: *Salamanca, Ávila y Segovia*, 1884. Ed. facsímil Barcelona, 1979, pp. 426-428 CERVERA VERA, L., "Real Monasterio de Santa Ana de Ávila", *Cistercium*, nº 32 (1954), p. 72 y SAINZ DE ROBLES, F. C., "Santa Ana de Ávila, Santa María de Sobrado y Santa María de Carrizo", *Cistercium*, nº 65-66 (1959), p. 300.
 - 18 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, M^a J., "El claustro del convento de Santa Ana", *Cuadernos Abulenses*, nº 1, 1984, pp. 143-145.
 - 19 La fábrica de las tres alturas y su encuentro con la escalera parecen indicar que se construirían al unísono en cada panda. Pese a ello se ha de señalar que en los cuerpos centrales de los lados más largos está grabada la fecha de 1596 y que en 1595 se firmó un ambiguo contrato con Francisco Martín que podría referirse a una reparación, ver GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. y DE VICENTE DELGADO, A., *op. cit.*, pp. 33-35.
 - 20 *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, 3 vols., Ávila, 2001, I, p. 175.
 - 21 FERNÁNDEZ-SHAW TODA, M^a, *Carpintería de lo blanco en la provincia de Ávila (arquitectura religiosa)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994, 2 vols., II, p. 588.
 - 22 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., "El convento cisterciense de Santa Ana en Ávila", *Cistercium*, nº 63 (1959), p. 137. A la primitiva iglesia pertenecería por tanto la vidriera con el tema del abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la puerta dorada conservada en el Museo de Artes Decorativas (Nº de inventario CE07828), fechada en 1549. Se trata de una pieza de 148x77,5 cm, dividida en dos paneles, emplomada con cinco tirantes de ajuste en el reverso. En ella se muestran cuatro personajes entre arquitecturas clásicas: los dos protagonistas, Juan con el cordero y probablemente como donante la abadesa que la encargase. El fondo arquitectónico es ya plenamente renacentista y en él se muestra el interior de un templo con bóvedas casetonadas, pilastras, balaustradas y entablamento rematado en los ángulos con angelotes. Presenta una orla de enmarque inferior en grisalla. Esta pieza se tiene por uno de los mejores ejemplos manieristas de mediados del siglo XVI, lo que se manifiesta "en el contraste de colores vivos y en la estilización y dramatismo de las figuras dispuestas en un amplio escenario. En él, han desaparecido las arquitecturas de enmarcamiento, entendidas como compartimento de un retablo para dejar paso a una espaciosa escenografía clasicista", según la ficha catalográfica del propio Museo, que al tiempo la considera pieza probable de Juan de Flandes.
 - 23 LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a I., *La arquitectura del siglo XVI en Ávila: la casa de Bracamonte y el patrimonio abulense*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 2011, I, p. 375.
 - 24 GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. y DE VICENTE DELGADO, A., *op. cit.*, p. 31.
 - 25 Sobre la intervención de F. de Mora en San José ver CERVERA VERA, L., "La iglesia del monasterio de San José de Ávila", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LIV (1950), pp. 6-155 (existe edición individual); ídem: *Complejo arquitectónico del monasterio de San José en Ávila*, Madrid, 1982; ídem: "Las obras y trabajos de Francisco de Mora en Ávila", *Archivo Español de Arte*, LX, 240 (1987), pp. 401-417; ídem: *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús*, Madrid, 1990.

- 26 GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L. y DE VICENTE DELGADO, *op. cit.*, p. 35.
- 27 MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S., "Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del marqués de Velada y Francisco de Mora", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV (2003), pp. 70, 73 y 76, nota 65.
- 28 GUTIÉRREZ ROBLEDO J. L. y DE VICENTE DELGADO, A., *op. cit.*, p. 33, adelantan a 1592 el contrato de la celda con los canteros Alonso y Blas Hernandes y Miguel del Carpio. Un año u otro no descuadran la obra general.
- 29 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 35.
- 30 *Ibid.*, pp. 37-39. Además de estas se consignan otras obras menores.
- 31 MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1971, II, p. 76 y GUTIÉRREZ ROBLEDO Y DE VICENTE DELGADO, A., *op. cit.*, p. 37. VÁZQUEZ GARCÍA, F., "I. Escultores, ensambladores, entalladores, maestros de cantería, etc", *Cuadernos Abulenses*, nº 16 (1991), p. 86 detalla que Jerónimo de Liermo, escultor, en 1712 hace las esculturas de san José y el Niño, san Benito, san Bernardo y ocho imágenes de niños para los retablos de san Benito y de san José, que en el mismo año hizo también cuatro ángeles para el monumento.
- 32 Así los vio VEREDAS RODRÍGUEZ, A., *op. cit.*, 166-170.
- 33 SÁNCHEZ-ALBORNOZ Y ABOÍN, N. (intro.): *Ávila 1751. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*, Madrid, 1993, p. 118.
- 34 BLÁZQUEZ CHAMORRO, J., "Expolio de la platería de las iglesias de Ávila en los años 1808-1812", *Cuadernos Abulenses*, nº 10 (1988), p. 22.
- 35 *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila*, 2 vols., Ávila, 1990-91, I, pp. 41-43 y 45. Debido a la desamortización llegaron a Santa Ana y a la parroquial de Piedrahíta objetos de culto procedentes del suprimido convento agustino de El Risco, ver GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., "Desamortización de obras de arte en la Provincia de Ávila. 1835", *Cuadernos Abulenses*, nº 28 (1999), p. 92.
- 36 Archivo Histórico Nacional (AHN): Sección Clero, legajo 627.
- 37 RUIZ-AYÚCAR ZURDO, I., *op. cit.*, p. 66.
- 38 AHN: Sección Consejos, legajo 12036.
- 39 *Op. cit.*, pp. 39-40. En 1922 el Gobierno Civil expropió parte del ángulo noroeste de la huerta del monasterio para ensanchar la intersección del Paseo del Dos de Mayo, con el camino de San Antonio y la antigua carretera Madrid-Salamanca. En 1958 se permutaron parcelas con el Ayuntamiento en la calle Arévalo. En 1961 se convirtió otra zona de la calle Arévalo en viviendas y en los años siguientes se construyeron, tras derribar la cerca los bloques de viviendas que hoy ocupan, la que fuera zona oeste y ángulo noroeste de la antigua huerta.
- 40 INFUESTA, M.^a D. de la y NAVASCUÉS, M.^a A. de, "El archivo del monasterio de Santa Ana de Ávila (cistercienses de la Trapa)", *Cistercium*, octubre-diciembre 1979, p. 425.
- 41 Ver ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á., "Cristo Salvador bendiciendo", en AA. VV., *Testigos. Las Edades del Hombre*, Ávila, 2004, pp. 540-541. Sobre el resto de piezas, varias perdidas, ver GÓMEZ-MORENO, M., *op. cit.* p. 175-179. Especial es el caso del *Tríptico del Nacimiento* hoy en el Museo Lázaro Galdiano (nº de inventario 2910), que don Manuel citaba como precedente de La Concepción y que esta institución lo hace como de Santa Ana y lo atribuye al Maestro de Ávila. En 1908 ya había pasado a formar parte de su colección. Igualmente dudoso es el caso de un lienzo que Garcés González atribuye a Murillo del que nada se sabe, ver *Guía histórico-estadístico-descriptiva de la M. N. y M. L. ciudad de Ávila y sus arrabales*, Ávila, 1863, p. 83.
- 42 Durante el periodo de abandono fue declarado monumento histórico-artístico por R. D. 5891 de 15-1-1982. Ver RIVERA BLANCO, J., *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados*, 2 vols., Salamanca, 1995, I, p. 61.
- 43 LÓPEZ AMIGO, J. A., "Rehabilitación y consolidación del Real Monasterio de Santa Ana", *R&R*, nº 32, 1999, pp. 57 y 63.

Fecha de recepción: 3-II-2016

Fecha de aceptación: 23-V-2016

MARTÍNEZ DE LA PISCINA Y LA ARQUITECTURA HOSPITALARIA

Myriam Ferreira Fernández
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen: Valentín Martínez de la Piscina redactó en 1831 una disertación sobre “la situación local de los hospitales en una Corte” como prueba para ser nombrado Académico de Mérito por la Academia de San Fernando. En este trabajo se aportan datos biográficos de este arquitecto y un análisis de dicho proyecto para extraer las claves de su propuesta y valorar su originalidad y los elementos comunes con otros teóricos de su época.

Palabras clave: Valentín Martínez de la Piscina Ágreda, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, arquitectura hospitalaria, Académicos de Mérito, teoría arquitectónica.

MARTÍNEZ DE LA PISCINA AND HOSPITAL ARCHITECTURE

Abstract: In 1831 Valentín Martínez de la Piscina wrote a dissertation on “the theoretical design of a Court hospital” as an exam for appointment as Academician of Merit (at that time the second tier of academy membership) of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. This article fills in the architect’s biography and analyses this particular dissertation of his to pinpoint the key ideas and weigh up its originality and common elements with other theoreticians of his time.

Keywords: Valentín Martínez de la Piscina Ágreda, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando), hospital architecture, academicians of merit, architectural theory.

Desde su creación en 1752, uno de los objetivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fue la elaboración de un pensamiento teórico sobre las Artes que estuviera a la altura de su condición como disciplinas liberales. En este sentido, la Comisión de Arquitectura (más tarde, Sección de Arquitectura) procuró que los arquitectos que obtuvieran tanto el título de Arquitecto como el de Académico de Mérito demostraran, no solo su habilidad práctica, sino también su competencia teórica en la materia. Como consecuencia, en la Academia se conservan varias disertaciones o pruebas literarias elaboradas por arquitectos que deseaban convertirse en Académicos de Mérito de esta institución. Siete de estas disertaciones tienen como tema el diseño de un hospital para la Corte. En este artículo, analizaremos una de ellas, obra del arquitecto Valentín Martínez de la Piscina.

EL AUTOR

Valentín Martínez de la Piscina nació en la localidad de Laguardia (Álava) el 3 de noviembre de 1792¹. Era hijo de Marcial Martínez de la Peciña, natural de Navaridas, y de Celestina de Ágrede, natural de Haro². Fue el mayor de tres hermanos, ya que tras él nacieron una niña, Francisca, y un niño, Fernando.

Para comprender su figura, hay que tener en cuenta que Valentín formaba parte de una familia de larga tradición artística. Su madre, Celestina, era hija de Manuel de Ágrede Ilarduy, un maestro arquitecto muy activo en La Rioja, Burgos y Álava entre 1770 y 1800, que a su vez era hermano de otro importante arquitecto de la zona, Fray José de San Juan de la Cruz. También por parte de madre tenía Celestina una larga tradición artística, ya que era descendiente de los Ortega, una familia que había realizado abundantes obras de arquitectura y retabística por Navarra, Aragón y La Rioja. Además, hay que señalar que sus hermanos, Esteban y Manuel de Ágrede, se formaron en la Real Academia de San Fernando, de la que fueron Académicos de Mérito y profesores³.

Valentín creció un poco alejado de este ambiente familiar, ya que él había nacido en Laguardia, donde se trasladó su madre tras su matrimonio, mientras que el resto de los Ágrede estaban asentados en Haro. Sin embargo, siguiendo el ejemplo de sus tíos, con solo 9 años se trasladó a Madrid, donde se matriculó en la Real Academia de San Fernando el 1 de octubre de 1802⁴.

Entre 1802 y 1805 estudió en las salas de dibujo de la Academia, siguiendo a continuación los estudios de arquitectura⁵. A partir de ese momento su formación en la Academia empezó a ralentizarse, de modo que sus estudios como arquitecto se prolongaron durante casi 20 años. Es posible que esta ausencia se debiera a cuestiones familiares: su madre enviudó relativamente pronto y quedó en una situación económica delicada, teniendo que pedir dinero a su padre⁶ e incluso solicitar, todavía en 1833, que su hijo Fernando fuera eximido del servicio militar por ser necesario para la subsistencia familiar⁷.

En 1825, ya con treinta y tres años, Valentín solicitó ser examinado para obtener el título de arquitecto. Se le propusieron dos pruebas: una de pensado, que representara una *Casa de baños públicos de aguas minerales* y una de repente que representara *Un gran salón con destino a armería*. Tras realizar ambas pruebas, el 22 de enero de 1826 la Real Academia decidió, “en vista del buen desempeño de sus ejercicios y de concurrir (...) las circunstancias de buena conducta política y moral”, concederle el título de maestro arquitecto⁸. Los diseños realizados por él se conservan aún hoy entre los fondos de la Academia (Figs. 1 y 2)⁹.

Años después, en 1831, ya con una sólida carrera como arquitecto, Valentín solicitó el título de Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes. Para lograr ese nombramiento se le propuso una prueba de diseño, que consistió en dibujar la Casita del Príncipe en El Pardo¹⁰ y una prueba de disertación teórica, que es la que analizamos en este estudio. Como resultado, el 12 de junio de 1831 se le concedía el título de Académico de Mérito por la arquitectura “después de desempeñados sus ejercicios a satisfacción de la junta de examen”¹¹. Posteriormente, su carrera como académico se completó cuando fue nombrado Académico de Número de la Real Academia el 10 de octubre de 1859¹².

Estos nombramientos permitieron a Valentín asistir a las Juntas públicas de la Academia, trabajar como profesor para las Escuelas Dependientes de la Real Academia y formar parte ocasionalmente de comisiones destinadas a valorar proyectos y aspirantes a algún puesto relacionado con el ámbito artístico.

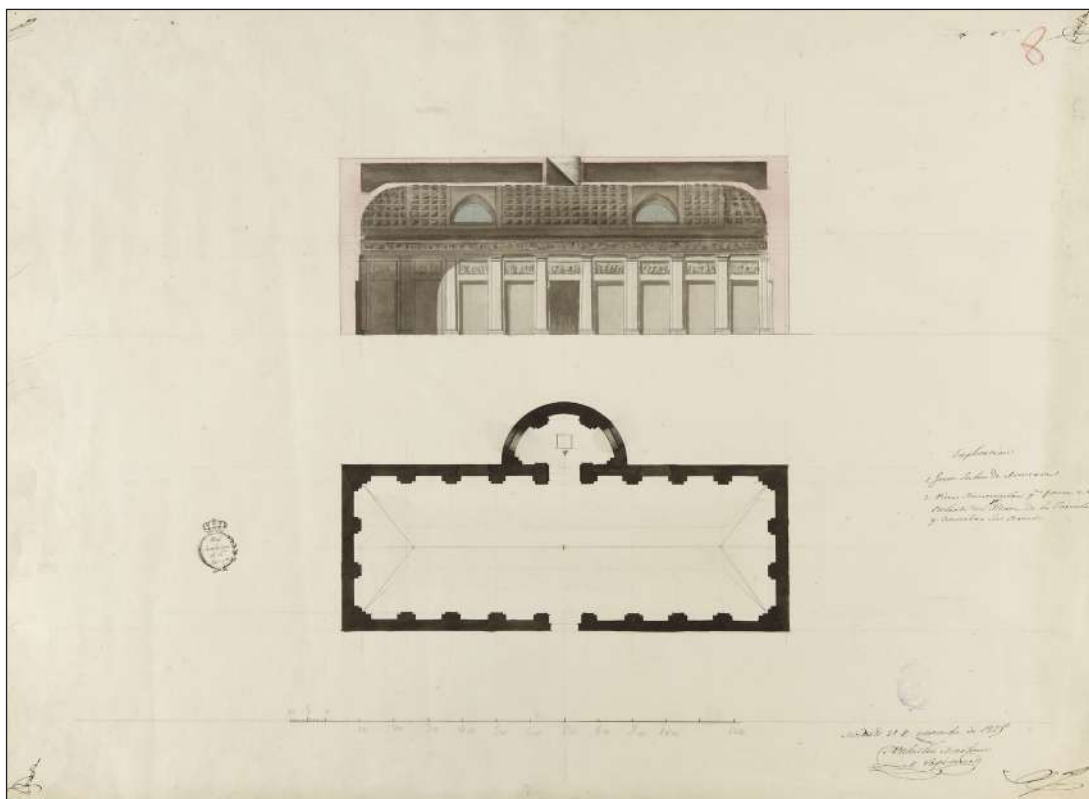


Fig. 1. Valentín Martínez de la Piscina: *Un gran salón con destino a armería*, 1825.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por lo que a la docencia se refiere, Valentín comenzó a ejercerla hacia 1843, cuando fue nombrado suplente del Director de la sala de Geometría de líneas de la Escuela de Dibujo de la calle de Fuencarral. Al año siguiente, el 26 de mayo de 1844, la Real Academia acordaba por unanimidad darle en propiedad esa plaza, debido al ascenso del titular¹³.

Por otro lado, como Académico de Mérito y profesor de la Real Academia, Valentín fue solicitado en diversas ocasiones para valorar proyectos, oposiciones, etc. El 20 de junio de 1856 fue nombrado jurado de la sección de arquitectura en la Exposición de Bellas Artes, en sustitución de otros artistas que habían renunciado por presentarse como expositores en dicha Exposición¹⁴. En 1859, actuó como vocal del tribunal encargado de valorar la oposición a la plaza de arquitecto en Manila¹⁵. Y poco después, en 1861, formó parte de la Comisión encargada de valorar el proyecto del Hospicio de San José también para la ciudad de Manila¹⁶.

Simultáneamente a su labor como académico, Valentín trabajó también como arquitecto en dos ámbitos diferentes: la Dirección General de Caminos y los encargos particulares.

Los encargos particulares que conocemos por el momento realizados por él tienen, todos, un carácter religioso. En 1826 le fue encargado el diseño de un pequeño *Retablo* para el Convento de capuchinos de San Antonio del Prado. En 1828 se le pidió que trazara un *Retablo colateral* para la iglesia de la Orden Trinitaria en Madrid. Y en 1830 la Real Academia aprobó su diseño para la *Iglesia parroquial* de la localidad pacense de Santa Amalia, que fue construida por el maestro alarife Fabián González¹⁷.

En cuanto a su trabajo en la Dirección General de Caminos, se inició cuando Valentín entró a formar parte del Cuerpo de Celadores Facultativos, ayudantes de los Ingenieros que realizaban obras públicas. Hacia 1841, parece ser que se encontraba trabajando como Celador Facultativo del distrito de Talavera, siendo nombrado ese año para el mismo puesto en el distrito de Aranjuez¹⁸. En 1854, por Real Orden, se reconfiguró este Cuerpo¹⁹, pasando Valentín a convertirse en Ayudante de Obras Públicas. Hacia 1853 formaba parte de la Oficina de Caminos y Obras Públicas de Madrid, siendo asistente del arquitecto Francisco Javier Mariátegui²⁰. Hacia 1859 era segundo en el escalafón nacional del cuerpo de Ayudantes de Obras Públicas, y desde 1861 aparece ya como el Decano²¹.

Un suceso anecdótico tuvo lugar en 1859 cuando fue citado como testigo en un juicio contra diversos cargos del Ministerio de Fomento y Dirección General de Obras Públicas por apropiación de una contrata de piedra²². Este suceso ha permitido que nos llegue un breve esbozo sobre Valentín: un periódico le describe como una persona “de bastante edad, hombre que se espresa fácilmente”²³.

Respecto a otros detalles personales, sabemos que permaneció soltero²⁴ y que su residencia se encontraba en la calle Colón 6, principal²⁵. Y también como detalle, sabemos que pertenecía a la Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén en su huida a Egipto, de gran tradición en la capital, de la que fue Hermano Mayor en 1833²⁶.

Valentín Martínez de la Piscina falleció el 16 de marzo de 1867, a los 74 años de edad²⁷.

SENTIDO Y FINALIDAD DEL PROYECTO

El proyecto que estamos analizando está fechado el 16 de mayo de 1831, y forma parte de los ejercicios que Valentín Martínez de la Piscina realizó para ser nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando. Consta de 16 folios escritos a doble página y presenta diversas correcciones y tachados que sugieren que debió de tratarse de un borrador utilizado para realizar la disertación (Figs. 3 y 4)²⁸.

Según la normativa de las pruebas para nombrar un Académico de Mérito por la arquitectura, esta disertación debía ser “un análisis teórico y descriptivo”, que no requería planos, ni presupuesto ni especificación de métodos constructivos²⁹. El procedimiento preveía presentar tres temas a los solicitantes, de los que estos solicitaban uno. El tema elegido por Valentín fue “De la situación local de los hospitales en una Corte y lo que se deberá tener presente para su cómodo uso, ventilación y aislar las enfermedades contagiosas”³⁰.

ESTRUCTURA DEL PROYECTO

La disertación de Valentín se divide en tres partes. Tras una introducción, en la primera parte (fol. 2 r.- 6 r.), titulada “Programa”, Valentín expone algunas cuestiones generales referentes a la construcción de los hospitales y a su complejidad, para a continuación analizar la diferencia entre hospitales generales y hospitales para enfermedades infecciosas (lazaretos), indicando que el trabajo se centrará solo en los primeros.

La disertación sigue analizando las características generales de su proyecto: según Valentín, el hospital debe situarse fuera de la población, al norte de la misma, en una zona con abundancia de aguas corrientes y de buena calidad y arbolados, que tenga libre ventilación y con gran capacidad y buenas comunicaciones.

Tras estas ideas generales, se centra en la segunda parte de la disertación (fol. 6 r.-10 r.), donde Valentín analiza proyectos de otros autores sobre arquitectura hospitalaria. En concreto, cita dos modelos diferentes: el del doctor Iberti y el del doctor Poyet.

En la tercera parte de la disertación (fol. 10 r.-16 r.), Valentín aplica estas cuestiones generales a su propuesta concreta: indica que de los dos modelos citados tomará el del doctor Iberti y da unas pautas concretas sobre la situación del hospital, su distribución y la colocación de las distintas estancias.

ANÁLISIS DEL PROYECTO

El proyecto propuesto por Valentín prevé un edificio de planta cuadrada, con cuatro patios en los extremos, y dos naves que se cruzan formando una cruz griega, con la cocina situada en la intersección. Se situaría en las afueras de la ciudad, cerca de la montaña de Príncipe Pío e integraría dos salas, una de hombres y otra de mujeres, salas de operaciones quirúrgicas, salas para parturientas y enfermos psíquicos y dos casas exentas para convalecientes, así como servicios auxiliares como leñera, letrinas, fuentes, oficinas, botica, almacenes de ropa y una capilla con su cementerio.

Valentín cita como argumentos de autoridad a Iberti, Poyet y Le Roy, tres teóricos que participaron en las propuestas presentadas y defendidas ante la *Académie Royale des Sciences* de París en torno a la reconstrucción del Hôtel-Dieu de París. Este hospital había sido destruido durante un incendio en 1772, proponiéndose diversos proyectos para su reconstrucción. Ninguno de estos proyectos fue aprobado, decidiéndose finalmente la construcción de varios hospitales de menor tamaño por toda la ciudad, pero fueron publicados y difundidos, teniendo una gran importancia en la teoría arquitectónica hospitalaria de los siglos XVIII y XIX³¹.

Estos proyectos se caracterizaban por haber sido elaborados por médicos y científicos, que no se preocupaban tanto por las cuestiones arquitectónicas como por las sanitarias: garantizar la ventilación y la iluminación, evitar la transmisión de enfermedades y facilitar la comunicación entre unos espacios y otros del hospital. A esta tendencia arquitectónica, muy difundida durante el Siglo de las Luces, se le denominó “corriente higienista”, y en ella se inscribe la propuesta que estamos estudiando.

De hecho, Santamaría Almolda subraya de la propuesta de Valentín el que diera una gran importancia a la influencia de la ciencia en los diseños artísticos: “en su introducción, Valentín Martínez de la Piscina puso una nota de modernidad al comprender que las artes y las ciencias deben unirse y emplearse en investigar la arquitectura en general pero sobre todo la hospitalaria”³². Tal vez esta actitud abierta hacia la relación entre ciencia y arte se deba a la influencia familiar, ya que la familia Ágreda no era ajena a los estudios científicos o sanitarios. El abuelo de Valentín, Manuel de Ágreda Ilarduy, había iniciado un aprendizaje como Maestro cirujano y sangrador, aunque parece que no llegó a finalizarlo. Su tío, Manuel de Ágreda Ortega, adquiriría cierto prestigio como químico trabajando en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Por su parte, su

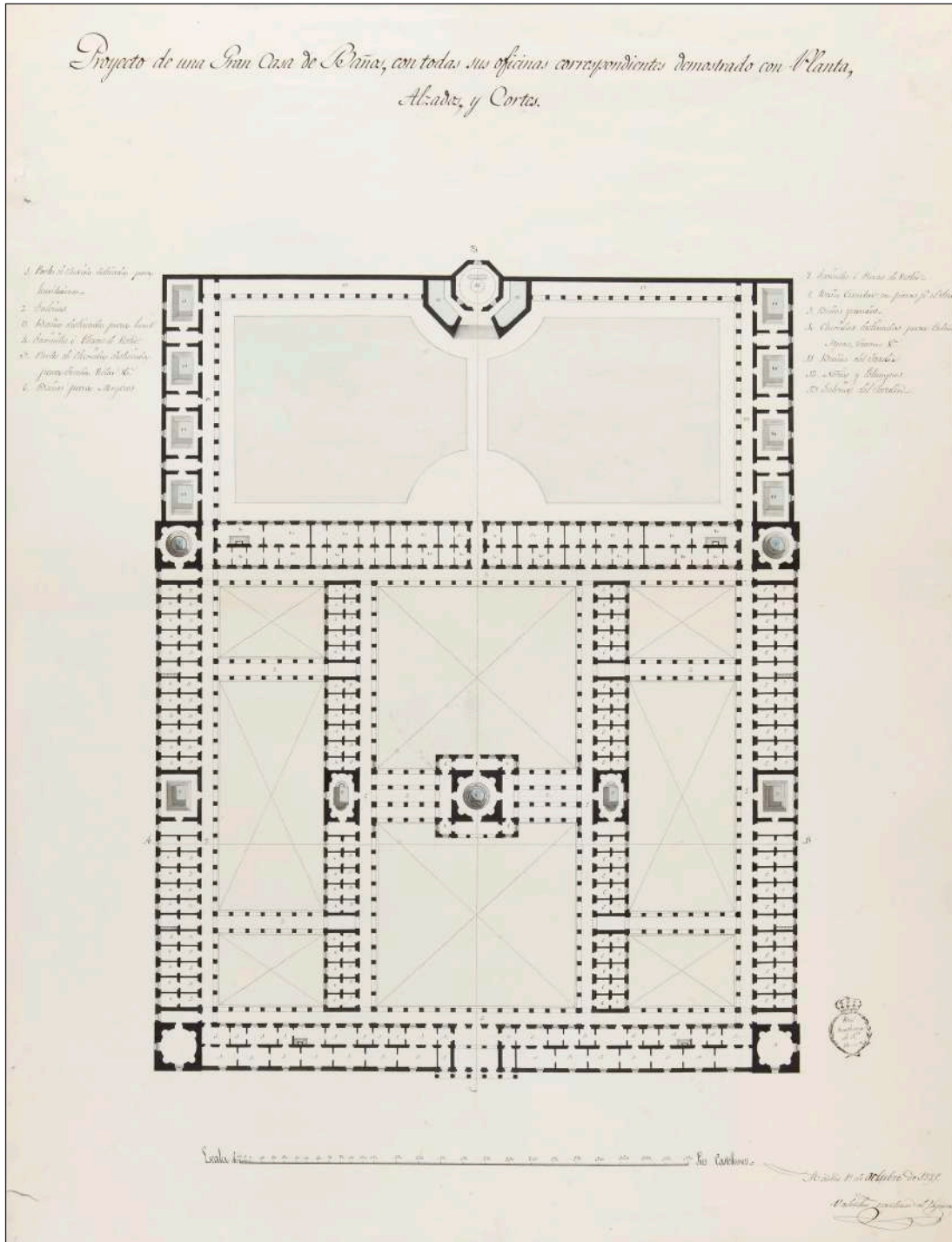


Fig. 2. Valentín Martínez de la Piscina: Casa de baños públicos de aguas minerales, 1825. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

primo Domingo de Ágreda Madariaga, hijo de Manuel, fue Catedrático de Química hasta su jubilación³³.

La tendencia higienista se manifiesta en las características que, según Valentín, debería tener el hospital para que su situación y distribución contribuyera “esencialmente a su salubridad” (fol. 4 r.). Así, propone que el hospital se construya “fuera de la población, tanto porque se goce en ellos del sosiego y tranquilidad que los enfermos necesitan (...) cuanto por el perjuicio que podrían producir a los demás habitantes los miasmas pútridos que incesantemente salen de ellos” (fol. 4 r.). También indica que las construcciones “deven estar al norte de la misma y en sitio elevado, porque de este modo disfrutarán de un aire más puro (...) y la influencia de los vientos limpiará o purificará la atmósfera (...) También debe tenerse presente para su situación que influyen en la salubridad la abundancia de aguas corrientes y de buena calidad y los arbolados, porque los vegetales contribuyen sobremanera a la purificación de la atmósfera” (fol. 4 r.-v.).

En cambio, las cuestiones de belleza arquitectónica quedan relegadas a un segundo lugar. De hecho, Valentín critica que en un hospital se hable siquiera de magnificencia y decoración, cuando se trata de un espacio destinado “a probar los remedios necesarios a los desgraciados” (fol. 6 r.) de modo que “sería como insultante para la humanidad el engalanarlo con ricos órdenes de arquitectura” (fol. 12 v.). La única decoración que prevé es un grupo escultórico, de carácter alegórico, en la fachada: “Sólo deberá formar un grupo resaltado en el centro y otros en los extremos, en el primero se puede colocar un baxo relieve que represente la caridad” (fol. 12 v.).

Estos principios serán en los que coincidan casi todos los teóricos de estos momentos. Sin embargo, no existía el mismo acuerdo en cómo debía ser la estructura del hospital para facilitar la atención médica de los pacientes. Volviendo a los teóricos del *Hôtel-Dieu*, el doctor Iberti proponía en 1788 un edificio cuadrado, con las salas en disposición cruciforme, siguiendo la tradición claustral de la arquitectura hospitalaria, pero disponiendo en el centro la cocina en vez de la capilla, como era habitual. Antoine Petit, en 1774 proponía un modelo radiocéntrico, con las naves dispuestas en forma de radios en torno a un espacio central, ocupado por la capilla, propuesta que retomó Poyet en 1785. Le Roy, por su parte, proponía en 1789 una disposición de pabellones independientes especializados en una sintomatología concreta, un modelo que Poyet asumiría también en su segunda propuesta para el *Hôtel-Dieu*³⁴. Estos tres modelos de hospital estarán presentes en la mayor parte de las propuestas de arquitectura hospitalaria presentes en la Real Academia de San Fernando. La propuesta de Petit será difundida gracias a la obra de Benito Bails, profesor de matemáticas de esta Real Academia desde 1771, que publicó un tratado titulado *De arquitectura civil*, en el que asumía el modelo radiocéntrico de Petit y primaba los principios médicos por encima de los estéticos³⁵. Por su parte, la propuesta de Le Roy será asumida y difundida por Valentín de Foronda, miembro de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País a través de sus *Memorias leídas en la Real Academia de Ciencias de París sobre la edificación de hospitales*, publicado en Madrid en 1793³⁶.

De las tres propuestas, la de Iberti se considerará la más tradicional, y se criticará en ella que los patios cuadrados situados en las esquinas no facilitan la circulación del aire, la misma crítica que se hará a las propuestas radiocéntricas de Petit y Poyet. En cambio, la propuesta de pabellones de Le Roy se considerará la más científica, ya que disminuye el riesgo de contagio entre distintas enfermedades. Por esa razón, es la que inspirará un mayor número de diseños a lo largo del siglo XIX³⁷.

A pesar de esta tendencia, Valentín va a basar su proyecto en el modelo de Iberti, “por encontrar en él su distribución (en mi concepto) más adecuada” (fol. 12 r.). Se trata de una opción algo anticuada frente a la tendencia dominante, pero que no es extraña: durante todo el siglo XIX en la Academia de S. Fernando los diseños cruciformes y radiales siguieron compitiendo con la planta de pabellones³⁸. Valentín conoce y cita los otros modelos, pero le parecen menos apropiados para la realidad española: cita a Poyet, en concreto su proyecto radiocéntrico de 1785, pero tras describirlo lo rechaza y no lo incluye en su propuesta, y en cuanto a Le Roy, solo lo cita para subrayar la importancia de la buena o mala disposición de los hospitales (fol. 11 v.). Además, en otros diseños Valentín mostró también cierta tendencia hacia los edificios cerrados con patios interiores: así concebía también la *Casa de baños públicos de aguas minerales* (Fig. 2) que presentó para obtener el título de arquitecto en 1825, como ya hemos señalado.

El proyecto de Iberti en el que se basa Valentín había sido publicado en Londres en 1788 y Valentín se basa en él tan fielmente que su disertación es, en algunos apartados, casi una traducción literal de la de Iberti. En concreto, la descripción que Valentín realiza de la teoría de Iberti en sus folios 6 r.-8 v., sigue la propuesta que hace el propio Iberti en su libro entre las páginas 37 y 66³⁹, eso sí, eliminando algunos párrafos que considera innecesarios.

La Real Academia de San Fernando poseía un ejemplar en francés, que aún hoy se conserva en los fondos de esta institución, y en el que se debió basar Valentín a menos que dispusiera de una traducción en castellano. Si manejó la versión en francés, hay que reconocer que su traducción es excelente. Podemos citar un párrafo comparativo entre uno y otro para ver la literalidad de su propuesta respecto a la de Iberti:

Iberti: “*Au point de réunion des quatre corps-de-logis qui viennent se couper à angles droits & au centre de la grande pièce circulaire dont il a été fait mention, sera placée au premier étage la cuisine, & immédiatement au-dessous, au rez-de-chaussée, les fourneaux de cette cuisine avec les dessertes qui en dépendent*”⁴⁰.

Valentín: “en el punto de reunión de los cuatro cuerpos de habitación que se cortan en ángulos rectos y en el centro de la gran pieza circular será colocada la cocina e inmediatamente debajo de ella los hornillos y demás sivils que dependen de esta oficina” (fol. 7 v.).

Esta literalidad no es una práctica extraña en esos momentos: también Benito Bails se limitó en algunas de sus obras a volcar al castellano las propuestas de tratadistas franceses e italianos, contribuyendo a difundir sus ideas pero sin aportar apenas elementos originales, hasta el punto de que “fue calificado por Navascués como culto traductor”⁴¹.

En relación a este aspecto, llama la atención que Valentín haga depender tanto su propuesta de la tratadística francesa. Ni siquiera cita a tratadistas clásicos: hace referencia implícita a autores como Vitruvio (por ejemplo, al indicar que “el aire norte ataca la putrefacción como está probado por varios autores clásicos”), pero sin citarlo expresamente⁴².

Tampoco hace referencia a los autores españoles, es más, parece haber una decidida intencionalidad por parte de Valentín de no citar modelos españoles. El modelo cruciforme que Valentín proponía era un modelo de gran tradición en España: había sido utilizado desde el siglo XVI en hospitales como el Hospital Real de Santiago de Compostela, el Hospital de la Santa Cruz de Toledo y el Hospital Real de Granada⁴³. Sin embargo, él no

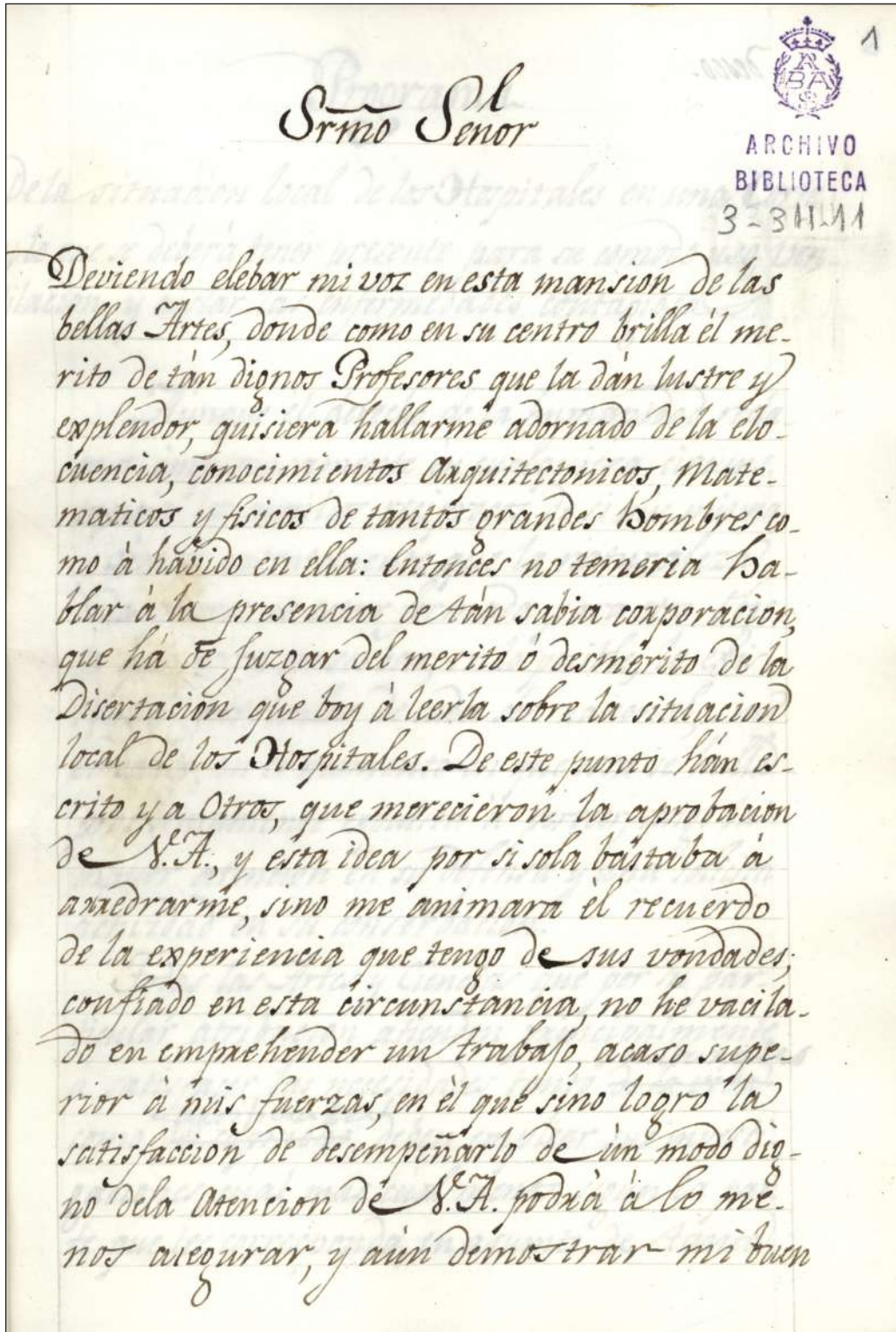


Fig. 3. Valentín Martínez de la Piscina: *Disertación sobre los hospitales de la Corte*, 1831. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 3. Valentín Martínez de la Piscina, *Firma autógrafa*, 1831.
 Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

hace referencia a ninguno de esos modelos. Iberti, en quien se basa, cita admirativamente hospitales como los de Zaragoza y de San Ildefonso⁴⁴. Pero Valentín silencia esos elogios en su disertación.

Esta actitud es también algo habitual en la tratadística arquitectónica ilustrada española. De hecho, también a Bails “se le ha criticado su carácter ajeno a la tradición española (...) pese a que en el campo hospitalario la aportación española fue importante”⁴⁵.

Sin embargo, a pesar de que no haga referencias explícitas, se pueden encontrar en Valentín ecos de las propuestas de los autores de referencia en arquitectura civil y hospitalaria de la España del siglo XVIII, como Bails, Valzania y Jovellanos. De hecho, se pueden apreciar expresiones e ideas que siguen a estos tratadistas:

Bails: el hospital es un “edificio público donde van a curarse los pobres que no pueden hacerlo en sus casas por falta de medios”⁴⁶.

Valentín: el hospital es “un edificio que se destina a proveer los remedios necesarios a los desgraciados, que por falta de medios se acogen a esta casa piadosa a curarse de sus dolencias y enfermedades” (fol. 5 v.-6 r.).

Bails: “primero, hacer que esté tan a la mano de todos lo que para todos ha de servir, que sin ningún embarazo lo puedan disfrutar con la mayor brevedad”⁴⁷.

Valentín: “se debe poner mucha atención que todo esté a la mano por medio de las comunicaciones” (fol. 5 v.).

Valzania: “de ellos suelen con frecuencia provenir efectos muy opuestos al intento de su fundacion y lastimosos, pues ¿quantos mueren por haber adquirido en ellos males peores, de los que venían á curar, causados de la infección del ayre que respiran, de la mala asistencia y poco aseo?”⁴⁸.

Valentín: “estamos viendo originarse enfermedades en estos establecimientos de caridad y tomar su nombre una especie de fiebre peligrosa: nada más ponderado ni más cierto, tanto más, que el mayor grado de insalubridad de estos edificios suele ser causa no sólo de retardar e impedir las curaciones de los enfermos, sino de añadirlas (sic) otros males, y acaso más crueles y peligrosos” (fol. 2 v.-3 r.).

Jovellanos: recomendaba utilizar para el Hospital “ventanas amplias rasgadas”⁴⁹.

Valentín: “se puede dar por medio de las linternas o de las ventanas puestas alternativamente rasgadas hasta el suelo y si no se ponen hasta el arranque de la bóveda se podrán suplir con unas ventanas apaisadas colocadas a distancias proporcionadas para renovar el aire de tiempo en tiempo” (fol. 13 r.).

Esta misma similitud en los planteamientos se aprecia con otros arquitectos que, como Valentín, presentaron una disertación sobre hospitales para lograr el nombramiento como Académico de Mérito, siete en total entre 1814 y 1835, y cuyas propuestas han sido analizadas por Santamaría Almolda. Según esta autora, la propuesta de Valentín incluye “la repetición casi con las mismas palabras de las argumentaciones que emplearon sus predecesores en la obtención del título de académico de mérito: los hospitales deben estar fuera de la población, al norte de la misma, donde haya aguas abundantes y puras, exentos de humedad y en sitios elevados”⁵⁰.

CONCLUSIÓN

El proyecto analizado en este trabajo, por lo tanto, es obra de Valentín Martínez de la Piscina, arquitecto alavés perteneciente a una familia de larga tradición artística, los Ágreda. La vinculación de sus tíos con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pudo ser la razón que motivó a Valentín a trasladarse a Madrid para formarse en esta institución, graduándose como Maestro Arquitecto en 1826. Su labor profesional se desarrolló mediante la ejecución de proyectos particulares y el trabajo como Celador y después Ayudante de Obras Públicas. En 1831 fue nombrado Académico de Mérito, comenzando a realizar labores de docencia desde 1843 en el estudio de la calle Fuencarral y siendo jurado en diversas comisiones promovidas por la Real Academia.

El proyecto forma parte de la disertación que pronunció para ser nombrado Académico de Mérito en 1831 y propone las pautas teóricas para la construcción de un Hospital en la Corte. La propuesta sigue la tradición ilustrada y académica, basándose con gran literalidad en los trabajos de los teóricos franceses ligados a la reconstrucción del Hôtel-Dieu de París, en especial de M. Iberti. Se encuadra en la tendencia higienista que se preocupa especialmente por cuestiones sanitarias, como la prevención de enfermedades, ventilación, iluminación y facilidad de comunicaciones, y dejando en un segundo plano los aspectos arquitectónicos y decorativos, que se consideran casi “inmorales” en un edificio de este tipo. Además, coincide en los mismos puntos en los que insistían el resto de arquitectos que optaban al título de Académico de Mérito entre 1814 y 1835: que el edificio se construya fuera de la ciudad, en dirección norte y en una zona bien aireada y tranquila. Por último, de los tres modelos más repetidos en esos momentos (el cruciforme, el radiocéntrico y el de pabellones), Valentín va a defender el modelo cruciforme con planta de cruz griega, frente a la tendencia creciente a la construcción de hospitales de pabellones.

Se trata, por lo tanto, de un proyecto de arquitectura hospitalaria que nos aporta gran información sobre la teoría arquitectónica académica: aún muy ligada a los ideales ilustrados (incluso bien entrado en el siglo XIX), con una gran influencia francesa y con una gran homogeneidad con el resto de propuestas que iban originándose en el ámbito de la Real Academia de San Fernando.

NOTAS

- 1 *Partida de bautismo de Valentín Martínez de la Piscina*, Gabriel SÁENZ DE SAN PEDRO Y ARELLANO, AHDV-GEAH, Laguardia, Parroquia de San Juan, Bautizados, fol. 303 r. FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam, *Los Ágreda: la evolución de la escultura del taller barroco a la Academia neoclásica*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2014, Apéndice documental, nº 64.
- 2 Por lo general, su padre aparecerá citado en la documentación con el apellido Martínez de la Peciña, el mismo que él utilizará en su juventud. Posteriormente, en cambio, firmará con el apellido Martínez de la Piscina.
- 3 Para un estudio más detallado de la familia Ágreda y de las relaciones de Valentín con otros miembros de la familia, ver FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam, *Los Ágreda... op. cit.*
- 4 *Solicitud de admisión en la Real Academia de San Fernando*, Valentín MARTÍNEZ DE LA PISCINA, UCM. Bellas Artes. Archivo, sign. 32 (1802), s/f. Cfr. PARDO CANALÍS, Enrique, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez, 1967, p. 321.
- 5 *Acta de la Junta Ordinaria de 2 de febrero de 1805*, Isidoro BOSARTE, ASF. Archivo, sign. 3-87, fol. 146; BOSARTE, Isidoro, *Acta de la Junta Ordinaria de 1 de diciembre de 1805*, ASF. Archivo, sign. 3-87, fol. 215.
- 6 FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam, *Los Ágreda... op. cit.*, Apéndice documental, nº 130.
- 7 *Solicitud de exención militar para su hijo Fernando*, Celestina de ÁGREDA, AHDV-GEAH, Fondos Documentales, Fondo Histórico General, Guerra, Servicio Militar, DH-1005-109.
- 8 *Acta de la Junta Ordinaria de 22 de enero de 1826*, Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, ASF. Archivo, sign. 3-88, Actas (1819-1830), fol. 139 v. SANTAMARÍA ALMOLDA, M.ª Rosario, "Bases documentales para el estudio de la teoría arquitectónica (1814-1858) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 9 (1996), p. 232.
- 9 Los planos de la Casa de Baños están referenciados como A-1976 y A-1977. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)", *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 92-93 (2001), p. 107. En cuanto al diseño de la Armería, consta de un dibujo, referenciado como A-5147. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)", *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 96-97 (2003), p. 181.
- 10 SANTAMARÍA ALMOLDA, M.ª Rosario, *La tipología hospitalaria española en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1814-1875)*, Madrid: Universidad de Educación a Distancia, 2000, pp. 193, 204 y 207. Este dibujo parece que se conservaba enmarcado en la Sala de Arquitectura de la Academia (*S.A. Inventarios parciales de dibujos de arquitectura y de esculturas y vaciados en yeso (1832-1836)*). ASF. Archivo, sign. 2-57-4, p. 8).
- 11 *Acta de la Junta Ordinaria de 12 de junio de 1831*, Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, ASF. Archivo, sign. 3-89, fol. 10 v.
- 12 GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar y NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *Relación de Miembros pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-2015)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2016, p. 293.
- 13 *Acta de la Junta Ordinaria de 15 de enero de 1843*, Marcial Antonio LÓPEZ, ASF. Archivo, sign. 3-90, fol. 107 v.; LÓPEZ, Marcial Antonio, *Acta de la Junta Ordinaria de 26 de mayo de 1844*, ASF. Archivo, sign. 3-90, fol. 142 r. y v.
- 14 *Boletín oficial del Ministerio de Fomento*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de ciegos, 1856, tomo XVIII, pp. 568-569.
- 15 ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "La Comisión de Arquitectura y los expedientes de Ultramar y de otros territorios en la Real Academia de San Fernando (II)", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 112 (2011), pp. 16-17.
- 16 ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "La Comisión de Arquitectura..." *op. cit.*, pp. 15-16.
- 17 FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam, *Los Ágreda... op. cit.*, pp. 164-165. Cfr. VILLALÓN, María Cruz, "Santa Amalia (Badajoz): Un pueblo de colonos del siglo XIX", *Norba: Revista de arte*, 11 (1991), pp. 127-144.

- 18 *El Eco del comercio*, 05-02-1841.
- 19 *Gaceta de Madrid*, 28-04-1854; *La Iberia*, 29-09-1854.
- 20 *Vista pública del proceso instruido contra... Agustín Esteban Collantes... Juan Bautista Beratarrechea y Idefonso Mariano Luque y... José María de Mora... acusados por el Congreso de Sres. Diputados, como perpetradores de varios delitos con motivo de una supuesta contrata de 130.000 cargos de piedra*, en Redacción del Senado, Madrid: Imprenta Nacional, 1859, pp. 73-75; *El Clamor público*, 11-6-1859.
- 21 *Boletín Oficial del Ministerio de Fomento*, Madrid: Imprenta Nacional, 1859, tomo XXIX, p. 17; *Memoria de las obras públicas en los años 1859 y 1860. Parte II*, Madrid: Imprenta Nacional, 1861, p. 649; *Memoria sobre el progreso de las obras públicas en España durante los años 1861, 1862 y 1863 presentada al Excmo. Sr. Ministro de Fomento por la Dirección General del Ramo*, Madrid: Imprenta Nacional, 1864, p. 6.
- 22 *Vista pública...* en Redacción del Senado, *op. cit.*, pp. 73-75.
- 23 *La Época*, 07-06-1859.
- 24 *Vista pública...* en Redacción del Senado, *op. cit.*, pp. 73-75.
- 25 *Repertorio general o índice alfabético de los principales habitantes de Madrid con sus domicilios*. Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1851, p. 118; *Repertorio general: Índice alfabético de los principales vecinos de Madrid con indicación de sus domicilios ó Nueva guía de la Corte para el año 1852*. Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1852, p. 118; MONASTERIO, Mariano, *Anuario de construcción*. Madrid: Imprenta de José M. Ducazcal, 1867, p. 141.
- 26 http://www.coam.org/rca/hermanos_mayores.html [Consultado a 16/02/2016].
- 27 *La Época*, 19-03-1867, p. 3. *Acta de la sesión ordinaria celebrada el martes 3 de mayo de 1870*, Eugenio de la CÁMARA, ASF. Archivo, sign. 3-95, fol. 102.
- 28 *De la situación local de los hospitales en una Corte y lo que se deberá tener presente para su cómodo uso, ventilación y aislar las enfermedades contagiosas*, Valentín MARTÍNEZ DE LA PISCINA, ASF. Archivo, sign. 3-311-11.
- 29 SANTAMARÍA ALMOLDA, M.^a Rosario, *La tipología hospitalaria española... op. cit.*, p. 181.
- 30 *Ibidem*, p. 204.
- 31 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia de la arquitectura hospitalaria", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 15, 29 (2006), pp. 134-138; FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la arquitectura hospitalaria a través de los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín de Arte*, 24 (2003), pp. 179-208; SANTAMARÍA ALMOLDA, M.^a Rosario, *La tipología hospitalaria española... op. cit.*, pp. 181 y 342-348.
- 32 *Ibidem*, p. 355
- 33 FERREIRA FERNÁNDEZ, Myriam, *Los Ágreda... op. cit.*, pp. 51, 140 y 157.
- 34 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, pp. 68-72; GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1998, pp. 172-174; GARCÍA MELERO, José Enrique, *Literatura española sobre artes plásticas. 1: Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2012, pp. 188-199.
- 35 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, pp. 60, 72 y 133.
- 36 BARAÑANO, Kosme M^a de, *Arte en el País Vasco*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 158-159.
- 37 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, pp. 91, 125, 134-138; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Alberto, "Balbino Marrón y la arquitectura hospitalaria: su prueba de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 14 (2015), pp. 148-149.
- 38 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, p. 87.
- 39 IBERTI, M., *Observations générales sur les hopitaux: suivies d'un projet d'hopital*, Londres: [s.n.], 1788.
- 40 *Ibidem*, p. 55.
- 41 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, p. 134.
- 42 Vitruvio comentaba irónicamente que en Mitilene los ciudadanos enfermaban con el viento del sur y se curaban con el viento del norte (Cfr. VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona: Linkgua digital, 2012, p. 30).

- 43 PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 179-181.
- 44 IBERTI, M., *Observations générales...* *op. cit.*, pp. 2, 41 y 52.
- 45 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, p. 134.
- 46 *Ibidem*, p. 133.
- 47 *Ibidem*, p. 134.
- 48 VALZANIA, Francisco Antonio, *Instituciones de Arquitectura*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1792, p. 63.
- 49 FERNÁNDEZ MÉRIDA, Dolores, "Aproximación a la historia..." *op. cit.*, p. 74.
- 50 SANTAMARÍA ALMOLDA, M^a Rosario, *La tipología hospitalaria española...* *op. cit.*, pp. 360 y 375.

Fecha de recepción: 16-III-2016

Fecha de aceptación: 23-V-2016

LA ESTAMPA ORIGINAL DEL CATAFALCO QUE ESPANTÓ Y MARAVILLÓ A CERVANTES

M^a Adelaida Allo Manero
Universidad de Zaragoza

Resumen: Se presenta el hallazgo, la identificación y el análisis del único ejemplar completo de la estampa original del catafalco de Felipe II en la catedral de Sevilla (1600). Esta estampa tuvo un diseño y una ejecución excepcionales y se concibió para ir acompañada de un breve sumario iconográfico del decorado funeral; la lámina fue grabada por el flamenco Samuel Hoochstraten a partir del dibujo previo de Diego López Bueno, responsable también de su edición. El estudio se completa con el examen de su tradición gráfica, pues transformada en 1621 en el catafalco sevillano de Felipe III sirvió de inspiración al grabado holandés incluido en el libro de viajes *Annales d'Espagne et de Portugal* (1707) y a los tres grabados del catafalco de Felipe II realizados en 1842, 1869 y 1916. Estas aportaciones contribuyen a ampliar el conocimiento sobre el grabado español, la iniciativa privada del artista y la tradición gráfica de las imágenes artísticas en la España del siglo XVII.

Palabras clave: Grabado español del siglo XVII, Exequias reales, Catafalco de Felipe II en Sevilla, Samuel Hoochstraten, Diego López Bueno, Miguel de Cervantes, Felipe III, Tradición gráfica, Iniciativas artísticas privadas.

THE ORIGINAL PRINT OF THE CATAFALQUE THAT LEFT CERVANTES AWESTRUCK

Abstract: An account is given of the finding, identification and analysis of the only complete example of the original print of Philip II's catafalque in Seville Cathedral (1600). The design and execution of this print were exceptional; it was conceived to accompany a brief iconographic summary of the funereal decor; the plate was engraved by the Flemish artist Samuel Hoochstraten from a drawing by Diego López Bueno, who also took on publishing duties. The study is rounded out with an examination of the print's chequered history. In 1621, misrepresented as the Seville catafalque of Philip III, it served as inspiration for the Dutch engraving included in the 1707 travel book *Annales d'Espagne et de Portugal* (Annals of Spain and Portugal) and then for the three engravings of Philip II's catafalque made in 1842, 1869 and 1916. All these inputs help to flesh out our knowledge of Spanish engraving, private artistic initiatives and the graphical tradition of artistic images in seventeenth-century Spain.

Keywords: Spanish seventeenth-century engraving, Royal obsequies, Philip II's Seville catafalque, Samuel Hoochstraten, Diego López Bueno, Miguel de Cervantes, Philip III, Graphical tradition, private artistic initiatives.

*«¡Voto a Dios, que me espanta esta grandeza
y que diera un doblón por describilla!;
porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta braveza?...»*

Miguel de Cervantes compuso este conocido soneto para ensalzar la apabullante grandeza de uno de los proyectos más significativos del arte efímero español: las decoraciones fúnebres erigidas en la catedral de Sevilla en 1598 en honor de Felipe II. A pesar de la reconocida ambigüedad irónica que trasluce el conocido poema del “*fuese y no hubo nada*”, el proyecto artístico acometido alcanzó unas cotas de calidad, innovación, suntuosidad y excelencia decididamente irrepetibles, quedando fijado su recuerdo en una excepcional estampa que había sido dada por perdida desde el siglo XIX y cuya localización viene constituyendo un importante reto para la comunidad científica.

Efectivamente, el interés por la ilustración gráfica del catafalco de Felipe II en Sevilla se encuentra presente en la práctica totalidad de los estudios sobre las exequias reales del monarca en la capital hispalense. Estos trabajos han generado una extensa bibliografía marcada por objetivos bien diferenciados, que van desde los meramente documentales hasta los estrictamente artísticos, literarios, ceremoniales o los de edición y estudio de fuentes. No obstante y como se desprende de los mismos, existen todavía muchos interrogantes en torno a las distintas estampas conocidas de este singular catafalco que, como demostrará la historia de su ilustración, no ha dejado de suscitar atención durante los últimos 150 años.

Por esta razón resulta pertinente abordar en primer lugar un estado de la cuestión, que permita establecer cuál es la problemática en torno a estas ilustraciones y quiénes han sido los principales responsables de sus aportaciones.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El siglo XIX ya proporciona noticias de interés al respecto, pues en 1842 José Colón y Colón publicó un entretenido artículo que, además de describir sucintamente las decoraciones fúnebres acometidas para la ocasión, relataba el famoso incidente protocolario que motivó la suspensión temporal de la ceremonia. La publicación apareció en la revista costumbrista fundada por Mesonero Romanos, el *Semanario Pintoresco*, y la editorial, haciendo uso de una estampa holandesa del siglo XVIII, encargó una tosca xilografía que permitiera la ilustración del relato¹ (Fig. 1).

La fuente gráfica utilizada procedía del célebre libro de viajes de Juan Álvarez de Colmenar, seudónimo del editor de la obra, Van der Aa, *Annales d'Espagne et de Portugal*². Este exitoso impreso contó con tres ediciones distintas que salieron en lenguas y formatos diferentes (Leyden 1707, Leyden 1715 y Amsterdam 1741), en los que la estampa del catafalco permaneció invariable a excepción de su numeración (n^o 73), sólo presente en las dos últimas ediciones (Fig. 2). Se trata de una deliciosa y detallista estampa de reproducción, anónima, grabada al aguafuerte y buril, de 130 x 165 mm de huella, que presenta en el pie la siguiente letra “CATAFALCO erigé à l'honneur de Philippe III à Seville”³. Esta identificación se refuerza aún más si cabe en el texto de la obra al afirmar: “Lorsque Philippe III mourut, on érigea dans cette Eglise à son honneur, un beau monument, dont le nom et l'invention sont venus d'Italie, on le nomme Catafalco; c'est un ouvrage de menuiserie de forme quarré, où l'on fait l'office mortuaire pour l'âme de ce Prince”.

Por lo tanto, en 1842, ya se falseó por primera vez la fuente informativa utilizada para ilustrar el catafalco de Felipe II en Sevilla.

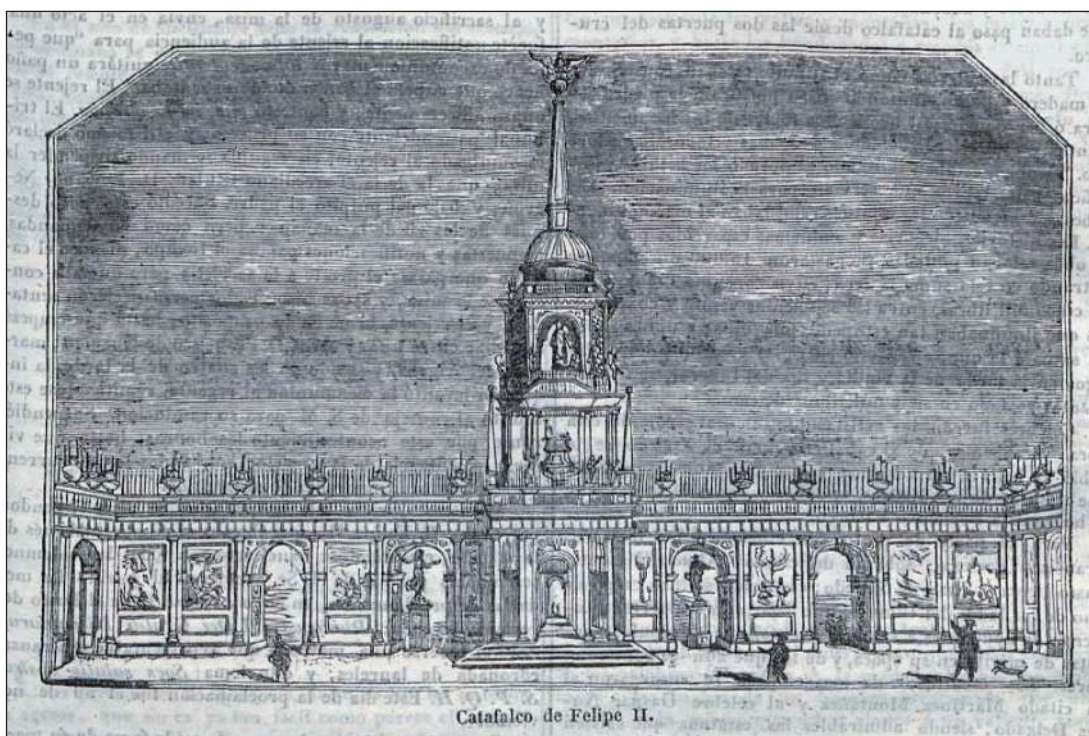


Fig. 1. "Catafalco de Felipe II". *Semanario Pintoresco*, Madrid, 5-6- 1842, Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital.



Fig. 2. "CATAFALCO erigé à l'honneur de Philippe III à Seville". Juan Álvarez de Colmenar, *Annales d'Espagne et Portugal*, Leyden, 1707, Biblioteca Nacional de España. Biblioteca Digital Hispánica.

En 1869 Francisco B. Palomo editó una joya bibliográfica, la descripción del licenciado Jerónimo Collado⁴, una relación manuscrita sobre historia de Sevilla que describe pormenorizadamente antes de 1617 las decoraciones fúnebres de la ceremonia y que ha sido reconocida, a pesar de su falta de rigor filológico, como la más sistemática y completa de cuantas se conocen hasta la fecha. En ella, Collado afirmaba que se valió de dos fuentes informativas fundamentales para su descripción, la estampa del catafalco y el expediente o “Libro de mano” de toda la obra, verificando de esta manera y por vez primera que sí se hizo una estampa tras la ceremonia y que, al parecer, ésta tuvo un tamaño importante⁵. La edición de esta singular descripción fue objeto de una nueva ilustración del catafalco que, según confirma Palomo⁶, se inspiró directamente en la aparecida en 1842, resultando una versión algo más cuidada, pero alejada del detalle y veracidad de la holandesa (Fig. 3).

Siguiendo esta misma corriente de edición de fuentes documentales, en 1873 Antonio M^a Fabié editó otro manuscrito de singular relevancia, los *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604, recogidos por Francisco de Ariño*⁷, que proporciona distintas noticias de interés sobre las honras fúnebres del monarca. La edición se completó con un abultado *Apéndice* sobre acuerdos capitulares del ayuntamiento sevillano, entre los que figuran algunos de especial significado sobre una edición ilustrada de las exequias, el sermón y el levantamiento del pendón: el acuerdo para hacerla, los comisarios designados, distintas solicitudes para recibir la licencia de impresión, la tasa que se debía fijar, la tirada, la urgencia por determinar un presupuesto previo, etc., pero nada que acredite que esta relación oficial, finalmente, se hizo. Y a propósito de ello, Fabié descubre, de dar crédito a sus palabras, una noticia importante sobre la estampa original: “Ignoro si llegó a hacerse descripción, por decirlo así, oficial del catafalco; pero es de creer, porque existía la lámina que lo representaba en el archivo del Cabildo, según me aseguran personas que me merecen crédito, y es de suponer que la lámina se hiciera para ilustrar la descripción, sin embargo ni conozco ejemplar alguno de ella ni sé que la cite ninguno de los que en diversas épocas se han ocupado de este asunto”⁸.

Este primer grupo de trabajos concluye con el de Santiago Montoto, aparecido en 1916 en *La Ilustración Española y Americana*⁹, que a pesar de centrar su atención en el conocido soneto de Miguel de Cervantes al Catafalco de Felipe II, incluyó una nueva ilustración del catafalco, más torpe si cabe que la de 1842 e inspirada directamente en la aparecida en 1869 (Fig. 4).

A partir de los años treinta del siglo XX se realizaron dos aportaciones documentales de especial relevancia. En 1930 Miguel Bago Quintanilla publicaba el testamento del insigne artista Andrés de Ocampo y demostraba que en su biblioteca tenía “...una traça del catafalco del rei felipe 2”¹⁰, aludiendo casi con entera probabilidad a la estampa original del catafalco y verificando de esta manera su presencia en las bibliotecas de los más insignes artistas en la Sevilla de 1623.

En este orden de contribuciones, Celestino López Martínez nos regaló entre 1932-1945 un conjunto de noticias fundamentales, consiguiendo ser el primero en documentar la responsabilidad del encargo de la estampa así como su presencia y difusión en tierras americanas. Aparecían así las dos cartas de pago recibidas por el maestro Diego López Bueno del ayuntamiento sevillano, que en consecuencia revelaban también el patrocinio de la estampa y su costo económico: el primer pago, de 1.000 rs. en 23 de junio de 1600, y el segundo de 600 rs. en mayo del año siguiente¹¹. Poco después publicaba el poder otorgado por este mismo artista en 1605 al arquitecto y ensamblador residente en México,

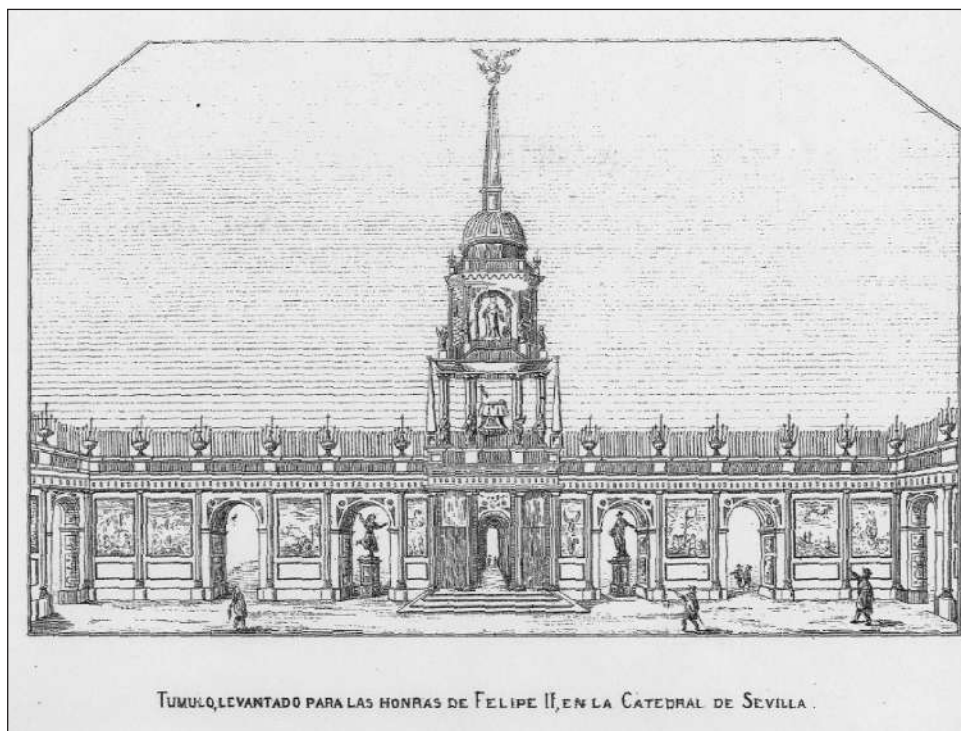


Fig. 3. "Túmulo levantado para las honras de Felipe II en la Catedral de Sevilla". Francisco B. Palomo *Descripción del túmulo... por el licenciado Francisco Jerónimo Collado*, 1869, Biblioteca Nacional de España.

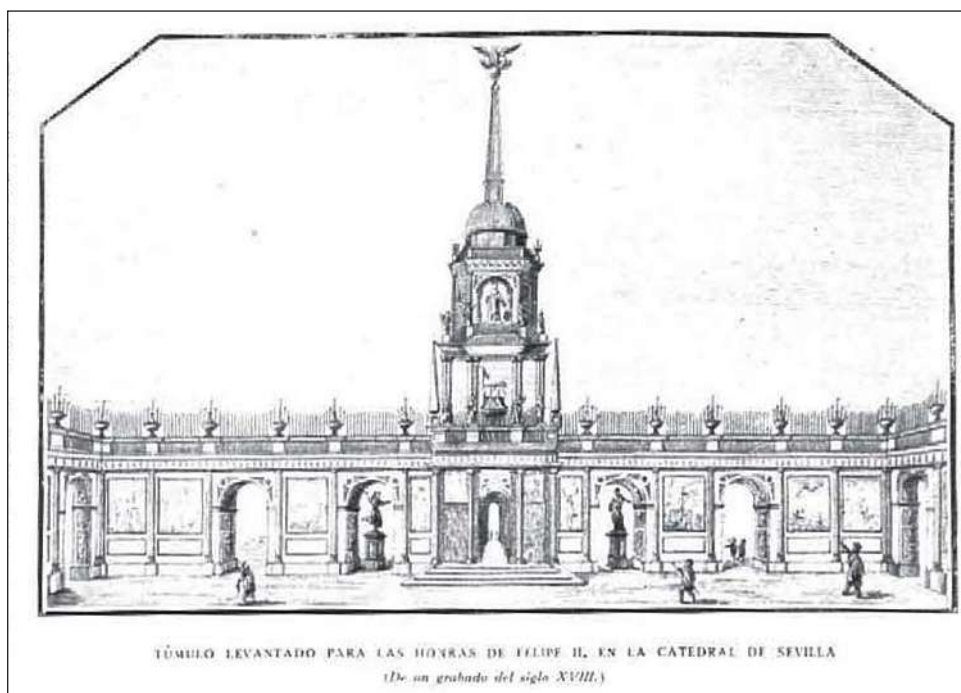


Fig. 4. "Túmulo levantado para las honras de Felipe II en la catedral de Sevilla. (De un grabado del siglo XVIII)". *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-2-1916, Biblioteca Nacional de España. Hemeroteca Digital.

Juan Armero, para que reactivara la venta de 200 estampas que ya habían sido enviadas con anterioridad¹².

La moderna historiografía siguió manifestando su interés por las decoraciones artísticas realizadas en Sevilla en 1598 y consiguientemente por la estampa que las habría llegado a ilustrar. En el brillante estudio arquitectónico realizado en 1976 por Víctor Pérez Escolano, el autor reinterpretó la documentación publicada por Fabié, Bago Quintanilla y Celestino López en lo relativo a la edición de las exequias y a la estampa del catafalco, llegando a las siguientes conclusiones: en primer lugar confirmó la idea e intención que tuvo el consistorio sevillano de ordenar una relación ilustrada, pero consideró muy poco probable que se realizara; en segundo lugar, atribuyó a Diego López Bueno la autoría del grabado del catafalco y contempló la posibilidad de que se abriera también una segunda lámina con su planta; y en tercer lugar la presentó como fuente de inspiración para el grabado holandés de 1741, justificando la inscripción alusiva a Felipe III como el ordinal germánico de Felipe II¹³. De esta forma Pérez Escolano recuperaba la tradición gráfica de la imagen, que dejó establecida de la siguiente manera: estampa original - ilustración en el Libro de viajes holandés - ilustraciones modernas en 1842, 1869 y 1916.

En 1979, Vicente Lleó Cañal aportó un significativo e interesante análisis iconográfico de las decoraciones fúnebres acometidas para esta ceremonia¹⁴. Su interés por la estampa original del catafalco ha quedado patente muchos años después en el *Prólogo* que ha dedicado a la segunda edición del texto de Jerónimo Collado, en el que además de animar a seguir buscando este singular grabado mantiene el convencimiento de su autoría artística, haciendo responsable una vez más a Diego López Bueno de abrir la correspondiente lámina de cobre¹⁵. De la misma manera y coincidiendo en este punto con otros autores¹⁶, sostiene su influencia sobre el conocido grabado holandés y justifica la inscripción alusiva a Felipe III, no ya a través de la inexacta explicación de Pérez Escolano, sino como un error de su autor, esto es, de Van der Aa.

En 1987, Alfonso Pleguezuelo defendió su tesis doctoral en torno a la fascinante personalidad de Diego López Bueno, logrando trazar una documentada y precisa biografía del artista. Como no podía ser de otro modo, incluyó el análisis de su participación en las decoraciones fúnebres de Felipe II en la catedral hispalense, así como su responsabilidad en el proyecto editorial iniciado por el consistorio sevillano y para ello reutilizó una vez más las fuentes documentales de sus predecesores, aunque abrió nuevas vías de interpretación y valoración. En lo que se refiere al proyecto editorial, Pleguezuelo apuntó la posibilidad de que éste se pudiera venir abajo por razones económicas y protocolarias, es decir, que a la vista del elevado presupuesto presentado y ante el grave incidente que motivó la suspensión cautelar de la ceremonia, el ayuntamiento abandonaría finalmente su intención de costear el libro oficial de las exequias. Como todos sus colegas anteriores, el autor confirma la edición de la estampa del catafalco, pero a diferencia de ellos se cuestiona por primera vez la responsabilidad de López Bueno en este proyecto, dado que pudo ser el grabador o tan sólo el encargado de realizar su diseño previo. Además de la estampa, también atribuye al artista la construcción de una maqueta del proyecto arquitectónico y justifica su elección para afrontar ambas tareas —estampa y maqueta— en su reconocida capacidad para dibujar y en el lógico acceso a los materiales gráficos del proyecto como ensamblador de su estructura. Acotada y definida de esta manera su participación, el investigador la califica de hito fundamental en su carrera, pues quedó lanzado y reconocido definitivamente a partir de este momento¹⁷.

En 2001, Alfonso Pleguezuelo volvió nuevamente sobre el problema de la estampa del catafalco de Felipe II en Sevilla, centrando la atención en esta ocasión en la remesa de estampas exportadas a México. Por esta razón retoma la documentación ya publicada por Celestino López sobre el asunto y aporta un documento inédito, el registro de envío, cuyo análisis le permite establecer la fecha de embarque de los ejemplares y conjeturar que éstos no fueron estampas sueltas sino más bien libros encuadernados y ricamente ilustrados, cuya censura fue autorizada por el canónigo Luciano de Negrón¹⁸.

A todas estas aportaciones se ha venido a sumar una señalada bibliografía en torno a la influencia artística que alcanzó esta estampa en las trazas diseñadas posteriormente para los catafalcos de Margarita de Austria (1611) y Felipe III (1621) tanto en la Andalucía occidental como en los virreinos hispanoamericanos. Los autores que se han ocupado de esos estudios han podido demostrar el conocimiento directo que tuvieron de ella los arquitectos responsables de los diseños, bien porque se menciona expresamente en las fuentes consultadas, bien como resultado de sus exhaustivos análisis arquitectónicos¹⁹.

Finalmente se encuentra un nutrido conjunto de trabajos que, a pesar de fijar sus objetivos de análisis en temas tan diversos como el sermón funeral, la espectacularidad ritual, el conocido problema de protocolo ocasionado en la ceremonia, el célebre soneto compuesto por Cervantes ante la contemplación del catafalco, los epigramas latinos del programa iconográfico o incluso el estudio de las propias fuentes documentales del evento, se han visto avocados a incluir el problema de la ilustración de esta obra y han recogido las principales aportaciones de sus predecesores²⁰.

Las conclusiones básicas que se pueden extraer de esta dilatada revisión bibliográfica permiten confirmar actualmente el acuerdo unánime en torno a las siguientes cuestiones de interés:

1. La existencia de una estampa sobre el catafalco erigido en las exequias reales de Felipe II en Sevilla, encargada por el propio ayuntamiento hispalense. Dicha estampa se desconoce, al menos, desde 1842.
2. La responsabilidad artística de esta estampa original ha sido atribuida al arquitecto, entallador y escultor Diego López Bueno, bien porque fuera el autor del diseño previo, de su posterior grabado o bien porque abordara ambas tareas.
3. Su utilización como fuente de inspiración para generar la estampa holandesa dieciochesca del Libro de viajes de Van der Aa en el que figuró desde 1707 y hasta 1741 como el “Catafalco de Felipe III en Sevilla”, siendo ésta a su vez, y a pesar de su titulación, la que inspiraría las tres imágenes modernas del catafalco de Felipe II en Sevilla de 1842, 1869 y 1916 respectivamente.
4. El gran reconocimiento y amplia difusión que alcanzó la estampa original en los medios artísticos de la época, como así lo denota su presencia en alguna biblioteca de afamados artistas y el uso que hicieron de ella en sus propios trabajos. Cuestión diferente es si circuló como estampa suelta o formando parte de una hipotética relación impresa ilustrada de la que se carece de confirmación documental. Sea como fuere, su presencia está documentada en distintos puntos de Andalucía occidental y en las capitales de los dos virreinos americanos, México y Lima.

La aparición de nuevas fuentes gráficas y documentales que se analizarán seguidamente obligan a revisar en gran medida estas afirmaciones y permiten poner en valor una de las obras más excepcionales del arte gráfico español: la estampa original del catafalco de Felipe II en Sevilla.

LAS NUEVAS ESTAMPAS

Las ilustraciones examinadas hasta el momento (Figs. 1, 2, 3 y 4) no son las únicas que guardan relación con el catafalco de Felipe II en Sevilla. En 1989 y 2011 han sido identificadas y catalogadas dos estampas más cuyo análisis permitirá esclarecer la enigmática tradición gráfica de este celebrado catafalco sevillano.

ESTAMPA 1: catalogación e identificación

Los Archivos nacionales franceses conservan en su sede de París una estampa firmada con la siguiente letra “*Diego Lopez, inventor et excudebat - Samuel Hoochstraten Fecit Antverpiensis. Anno 1600*” (Fig. 5). Su catalogación, realizada por Jérôme de La Gorce, permite conocer sus dimensiones (67 x 38,8 cm), su procedencia (colección Antoine Angèlique Levesque, 1752) y su identificación, que ha quedado establecida como el catafalco erigido en Sevilla para las exequias de Felipe II en 1600²¹. Aunque no se menciona la técnica, se trata de una estampa en talla dulce, es decir, al aguafuerte y buril.

ESTAMPA 2: catalogación e identificación

El actual Istituto Centrale de la Grafica (Roma) y la Biblioteca Albertina (Viena) conservan sendos ejemplares de una misma estampa en cuya firma se lee “*Diego Lopez, inventor et excudebat - Samuel Hoochstraten Fecit Antverpiensis*”; posee además una inscripción realizada con letras capitales que reza: “*CATAFALCO FATTO IN SIVIGLIA PER LA MORTE DEL RE FILIPPO III*”. El ejemplar italiano lo conforman dos láminas y representa el catafalco (Fig. 6), mientras que el austriaco consta de tres láminas en las que además del catafalco aparece una calle arquitectónica en su lateral derecho (Fig. 7).

Ambas estampas figuran catalogadas en sus respectivos centros como el catafalco de Felipe III en Sevilla (1621)²², si bien Steve Arbury, utilizando la estampa de la Albertina, la identificó como el catafalco de Felipe II en esta ciudad²³.

ANÁLISIS DE LAS ESTAMPAS

I. PRODUCCIÓN DE LA ESTAMPA ORIGINAL: FECHA Y RESPONSABILIDADES

El contenido informativo de la firma que presenta el ejemplar conservado en París - “*Diego Lopez, inventor et excudebat - Samuel Hoochstraten Fecit Antverpiensis. Anno 1600*” - resulta fundamental para deducir dos cuestiones distintas.

La primera y sin duda la más importante es que nos encontramos ante la estampa original del catafalco de Felipe II en Sevilla, es decir, la que el ayuntamiento sevillano a través de dos cartas de pago, fechadas en 1600 y 1601 respectivamente, satisfizo con Diego López Bueno por su encargo, tal y como confirma la documentación revisada anteriormente. La segunda permite precisar con garantía sus correspondientes responsables artísticos y comerciales, obligando consecuentemente a modificar las hipótesis mantenidas hasta la fecha al asignar exclusivamente a Diego López Bueno su diseño y/o su grabado. Como se deduce de esta firma cabe atribuir a Diego López Bueno tanto la responsabilidad del dibujo previo como la de su edición y a Samuel Hoochstraten la del grabado, quedando fijada la ejecución en 1600.

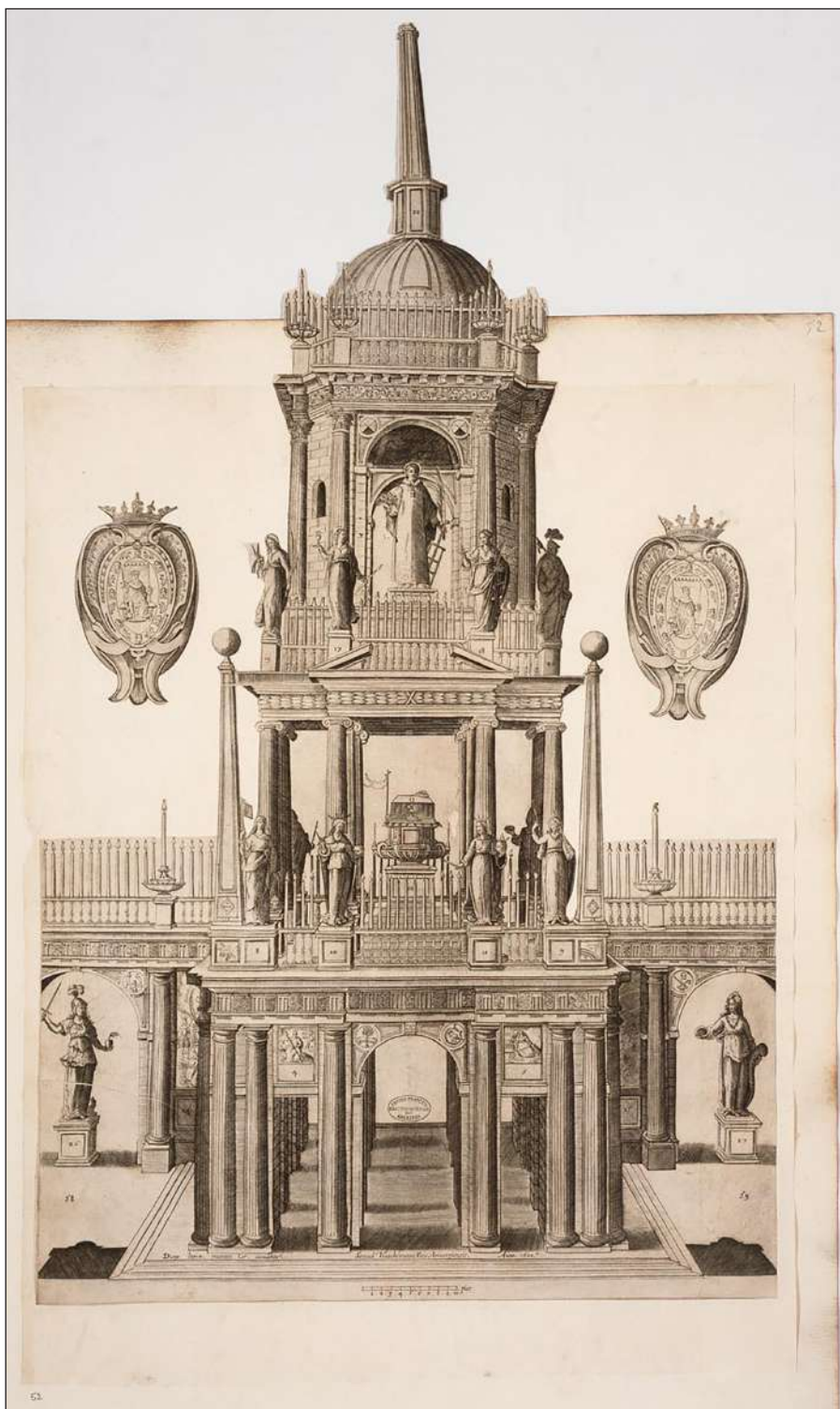


Fig. 5. Catafalco de Felipe II en Sevilla. Diego López y Samuel Hoochstraten, 1600, *Recueil de pompes funèbre[s] et XXII vues d'Italie, recueillies par Monsieur Levesque, garde général des Magasins des Menus Plaisirs de la Ch[amb]re du roy, Paris, 1752*. Archives nationales, Paris. ARCHIM.

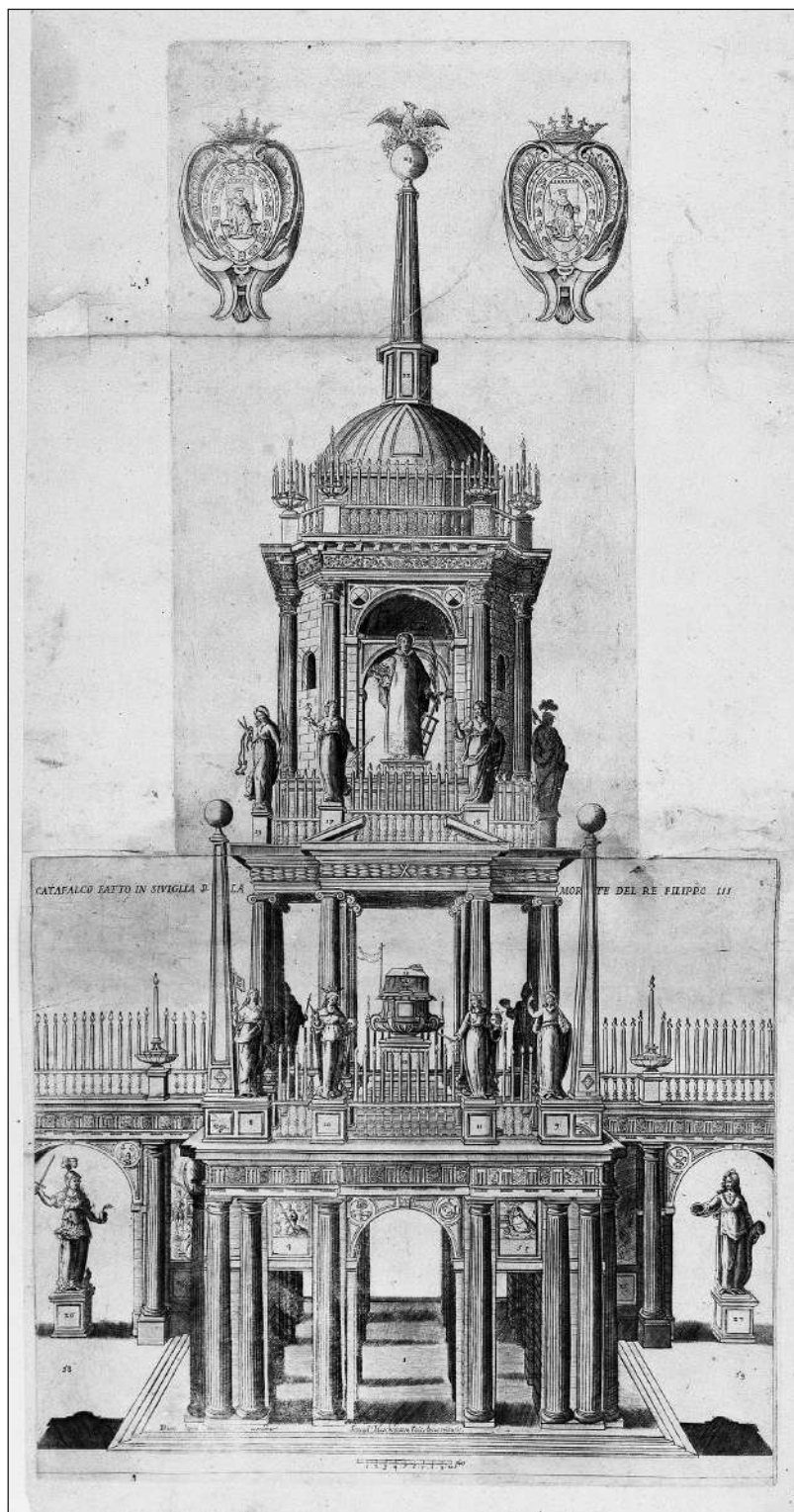


Fig. 6. "CATAFALCO FATTO IN SIVIGLIA PER LA MORTE DEL RE FILIPPO III". Diego López y Samuel Hoochstraten (1621), Istituto Centrale de la Grafica, Roma.

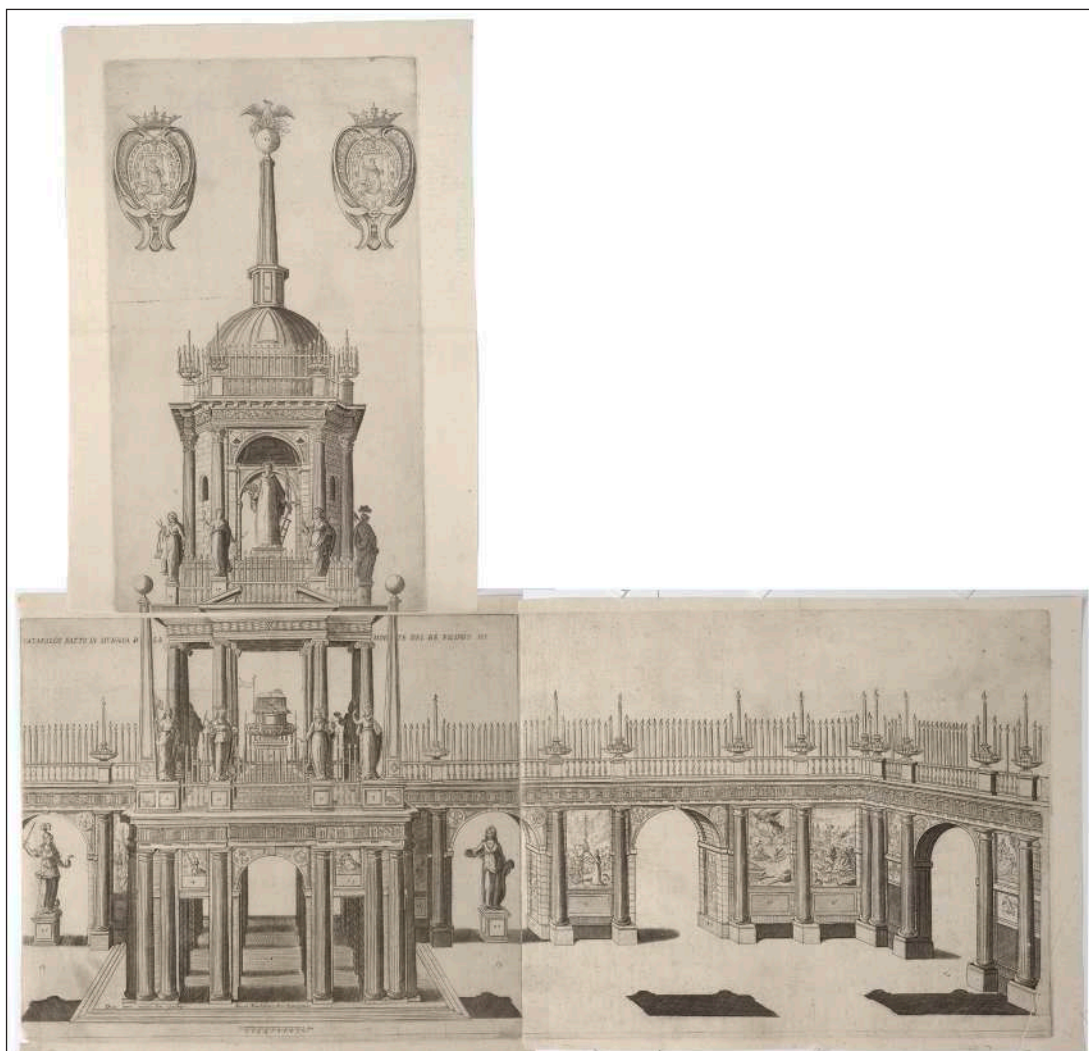


Fig. 7. “CATAFALCO FATTO IN SIVIGLIA PER LA MORTE DEL RE FILIPPO III”. Diego López y Samuel Hoochstraten (1621), Albertina, Viena.

Por lo que se refiere al grabador de esta extraordinaria estampa hay que puntualizar en primer lugar que no debe ser confundido con el reconocido y célebre pintor y teórico barroco Samuel Hoogstraten o Hoochstraten (1627-1678), simplemente por una razón cronológica. Tampoco parece probable su pertenencia a esta conocida y fecunda saga de artistas que se remonta a mediados del siglo XVI y que por su ideología menonita huyeron de Amberes a Dordrecht hacia 1572²⁴. Naturalmente ello no impide que pudiera ser descendiente de otra rama familiar, cuyo árbol genealógico es muy extenso (ss. XVI-XX) y cuyas distintas sagas no se conocen todavía con la misma precisión.

A pesar de tratarse de un grabador poco conocido y naturalmente no estudiado, los primeros repertorios especializados ya lo registran y además proporcionan algunos datos de interés. Efectivamente hay constancia de un Samuel Hoochstraten, calcógrafo, en el Amberes de hacia 1580-1590²⁵; más concretamente, en 1588 figura junto a Jacques de Weert como aprendiz del entonces reputado grabador Jerónimo Wiericx (1553-1619)²⁶.

De dar crédito a esta noticia, en 1588-1589, Samuel Hoochstraten podía tener entre 14-18 años.

En cuanto a su producción gráfica se le pueden atribuir con garantía cuatro estampas, todas copias, según diseños de pintores y creadores de imágenes tan relevantes como Martin de Vos o Joan Stradanus; tres en concreto grabadas previamente por sus maestros, los hermanos Wiericx²⁷.

Consideramos en consecuencia que, por razones cronológicas, este Samuel Hoochstraten es el que debe ser identificado con el grabador del catafalco sevillano.

Su nombre vuelve a aparecer en una estampa en talla dulce impresa en Córdoba en 1602²⁸, en la que firma como Samuel Hoochstradanus latinizando su apellido y utiliza los mismos trazos de grafía que los empleados en la estampa del catafalco, pudiéndose deducir que se trata del mismo grabador (Fig. 9).

No serían éstas las únicas obras que se conocen de él, pues son varios los autores que han puesto en relación al Samuel Hoochstradanus de la estampa cordobesa con un calcógrafo que firma, castellanizando el apellido, como “Samuel Estradano/ Estradanus / Estradan.”, asimismo “Antuerpiensis”, responsable de abrir las primeras láminas de cobre para impresiones en Nueva España y del que se conocen diferentes estampas firmadas y editadas en México entre 1604-1623²⁹.

La falta de más documentación sobre este grabador impide precisar las circunstancias que impulsaron a López Bueno a solicitar los servicios del flamenco, pero la inmediatez de los encargos posteriores en Córdoba y el reconocimiento inmediato que llegó a gozar en tierras americanas, sí parecen estar ligados en cualquier caso a su participación en este trabajo sevillano.

La técnica empleada por Samuel Hoochstraten en las láminas del catafalco de Felipe II revela un grabado de buena perfección técnica con buenas dotes para la talla dulce. Las gradaciones tonales, los volúmenes y la definición espacial las consigue a través de un surtido conjunto de tallas de distinta profundidad, graduando de forma eficaz la distancia entre buriladas; logra de esta forma una tonalidad oscura para los primeros planos y deja la dulzura de los grises para fondos que se hacen más débiles, casi imperceptibles. Los contornos son precisos y netos y su tratamiento, en definitiva, denota firmeza y precisión con el buril.

Ahora bien, desde nuestra actual perspectiva, la participación de Diego López Bueno en esta empresa en la que firma como “inventor” y “excudebat” tiene una dimensión superior, puesto que el artista, más allá de satisfacer el encargo del ayuntamiento sevillano, decidió en algún momento del proceso acometer la difícil tarea de editar su propia obra, es decir, de gestionar en primer término la materialización física de la tirada de ejemplares – ejecución del diseño previo, búsqueda de grabador y de un impresor/estampador- y de abordar seguidamente su distribución y comercialización. Un ejemplo de iniciativa privada en el ámbito artístico español que contaba con muy pocos ejemplos en la época.

A pesar del insólito uso que hace del término, su declaración como “inventor” en la firma sólo determina que fue el responsable del “modelo” al que se alude en la documentación, es decir, del dibujo que precisaba Samuel Hoochstraten para abrir la lámina³⁰. Pero como veremos más adelante, esta apropiación del término llevó al padre Menestrier sesenta años más tarde a considerar a López Bueno como el responsable del proyecto arquitectónico representado.

En cualquier caso, la concepción general que presenta su dibujo revela la destreza del ya entonces reconocido maestro ensamblador de retablos y sillerías de coro que, además, fue el



Fig. 8. Filigrana de la estampa (1621, Estado II), Albertina, Viena.

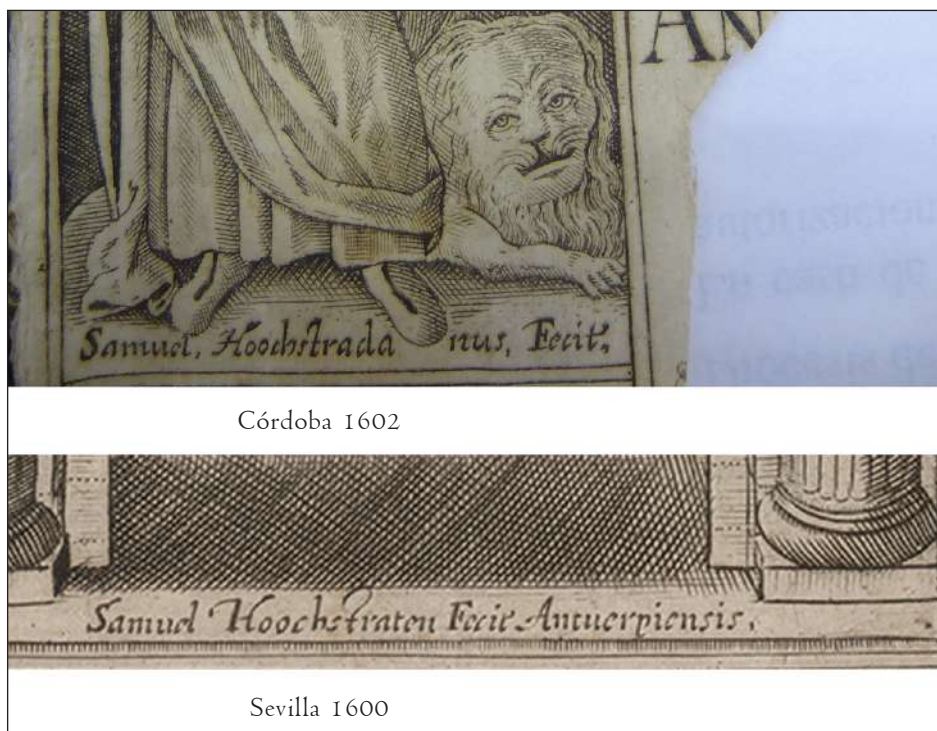


Fig. 9. Firma del grabador Samuel Hoochstraten.

responsable de tareas de ensamblaje en este decorado funeral. El sistema de representación empleado es una perspectiva cónica frontal, muy utilizada por su gran efecto real en la representación de interiores, que en este caso permite una observación del catafalco visto desde el altar mayor (Fig. 10). El punto principal P de dicha perspectiva, es decir, la proyección del punto de vista u ojo del espectador sobre el plano del cuadro es de suma importancia, pues es el punto de fuga en el que convergen todas las líneas perpendiculares a dicho plano, y este punto coincide exactamente en la estampa con el lugar que ocupa la tumba real. El espectador, de cuya ubicación depende la línea de horizonte del dibujo, se sitúa así en el centro de esta capilla y a la altura de la tumba, lugar al que se debían dirigir todas las miradas de los asistentes. Nada se dejó al azar. Precisamente pudo ser esta acreditada maestría como dibujante de trazas la razón que motivó que fuera él y no Juan de Oviedo, posible autor de la traza general del proyecto, quien asumiera el encargo.

Como editor – “excudebat”- también tendría que conseguir la licencia de impresión del ayuntamiento sevillano, buscar un buen impresor o estampador que imprimiera la tirada, y, fundamentalmente, abordar la difícil tarea de su comercialización. La datación de un envío de 200 estampas a México en el mes de junio de 1600 revela que afrontó esta tarea con toda celeridad, y el poder de venta que otorgó en 1605 para intentar reactivar la venta avala que nunca se desentendió de ella.

2. IDENTIFICACIÓN DE LA ESTAMPA ORIGINAL COMPLETA

El estudio directo del ejemplar parisino permite comprobar además que no se trata de una sola estampa, tal y como pudiera inferirse de su imagen digital y de la catalogación efectuada (67 x 38,8 cm). A pesar de la violenta manipulación a la que se ha visto sometida, es fácil comprobar que el ejemplar se encuentra constituido a partir de dos láminas o matrices independientes, generando propiamente dos magníficas estampas grabadas al aguafuerte y buril: en la inferior se representó el primer y segundo cuerpo del catafalco así como el arranque izquierdo y derecho de la calle arquitectónica, y en la superior aparecía el tercer cuerpo y su remate, flanqueado por sendos motivos heráldicos alusivos al escudo de la ciudad de Sevilla: el rey San Fernando con vestido y manto de armiño, coronado, con espada en la diestra y orbe en la siniestra, sentado en un trono surmontado por un baldaquín.

Este ejemplar forma parte de una importante colección de dibujos y estampas reunida y compilada en 1752 por Antoine Angèlique Levesque (1709-1767) en su calidad de director de los Magasins des Menus Plaisirs del rey, es decir, del departamento encargado de la organización de las fiestas y ceremonias para la casa real francesa. La colección fue encuadernada en siete espléndidos volúmenes de formato gran in-folio³¹, posiblemente por el encuadernador y librero parisino Pierre Vente³², motivando la intervención sobre los soportes originales a fin de normalizar y adecuar sus dimensiones al de las hojas de papel sobre las que fueron asentadas y pegadas para preparar el volumen.

Y este fue el caso de la estampa española, que manipulada como si de un recortable se tratase, fue drásticamente alterada (Fig. 11 y Fig. 12). Efectivamente, como se puede comprobar, la estampa inferior ha sido recortada por la línea de huella (325 x 390 mm) hasta la altura de la luminaria de la balaustrada, siguiendo posteriormente el perfil de los obeliscos y las columnas jónicas de las esquinas del segundo cuerpo. El corte prosiguió

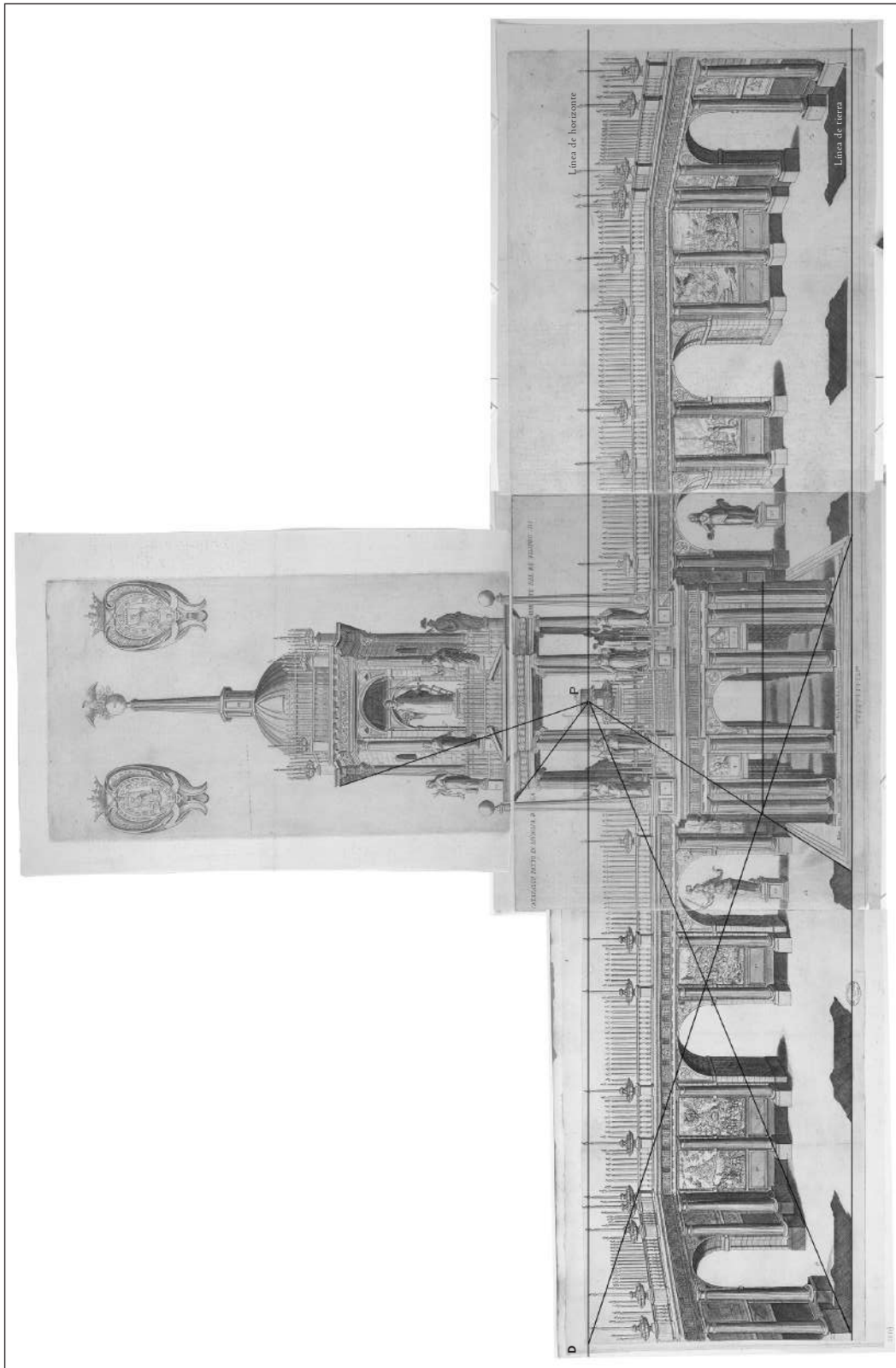


Fig. 10: Fotocomposición. Estudio de perspectiva de la estampa (Javier Ferrer).



Fig. 11. Montaje de la estampa original. Archives nationales, París.

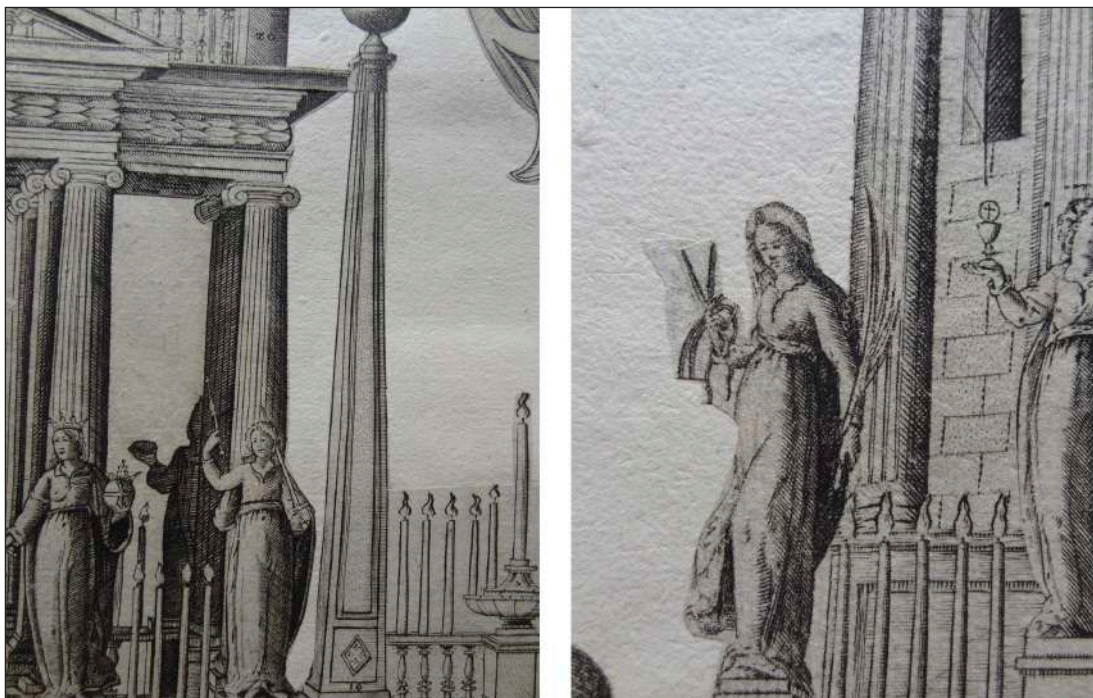


Fig. 12. Detalles del recorte efectuado a la estampa original. Archives nationales, París.

de una forma más agresiva en la estampa superior de la que sólo restan los dos escudos, desplazados de su colocación original, y el perfil del templete superior rematado por un obelisco, habiéndose perdido en la intervención el ave fénix que lo culminaba. Una vez recortadas las dos estampas, la imagen resultante se pegó sobre una hoja de papel (520 x 410 mm) y ésta a su vez sobre la hoja del correspondiente cuadernillo (625 x 460 mm.), permitiendo acoplarla al tamaño del volumen doblando simplemente la parte superior de su silueta original.

Ahora bien, la estampa original ejecutada en 1600 no se redujo a la representación exclusiva del catafalco, tal y como parece deducirse de esta imagen. La colección de Levesque contiene dos estampas más que se relacionan con la anterior y que todavía no han sido identificadas como partes de la misma³³: una representa el lateral oeste de la calle arquitectónica del lado de la epístola (260 x 400 mm) (Fig. 13) mientras que la otra representa el lateral oeste de la calle del lado del evangelio (260 x 410 mm) (Fig. 14). Al igual que la del catafalco, estas estampas también han sido manipuladas, apareciendo recortadas por la línea de huella y pegadas a un segundo soporte, lo que permite conocer, al menos, las medidas de sus respectivas matrices.

En consecuencia, el análisis realizado permite confirmar que nos encontramos ante el único ejemplar completo, conocido hasta el momento³⁴, de la estampa original del catafalco de Felipe II en Sevilla, la cual, a pesar de su alteración, estuvo configurada por cuatro láminas o matrices -dos representaban el catafalco y otras dos la calle arquitectónica que lo flanqueó-, llegando a tener unas medidas aproximadas de 806 x 1.233 mm (Fig. 15).

3. REEDICIÓN DE LA ESTAMPA EN 1621: ESTADO II

La estampa, cuyos ejemplares se encuentran en Roma y Viena y que anteriormente hemos analizado como Estampa 2 (Figs. 6 y 7), está grabada en talla dulce, al aguafuerte y buril, y las medidas de sus correspondientes huellas son idénticas a las que presenta el ejemplar de París, tanto por lo que respecta a las dos estampas que componen el catafalco como la correspondiente a la calle arquitectónica del lado del evangelio, sólo presente en el ejemplar austriaco³⁵. Si a ello se añade la presencia de la firma - *“Diego Lopez, inventor et excudebat - Samuel Hoochstraten Fecit Antverpiensis”* y la adición de la letra *“CATAFALCO FATTO IN SIVIGLIA PER LA MORTE DEL RE FILIPPO III”*, no resulta difícil deducir que se trata de un II estado de la misma lámina.

Sin lugar a dudas fue precisamente la condición de editor y siguiendo un procedimiento habitual en la época, lo que permitió a López Bueno quedarse con la propiedad de la lámina de cobre, que sin impedimento alguno volvió a reeditar ordenando retallar la fecha original y añadir una nueva letra en caracteres italianos, alusiva al catafalco sevillano de Felipe III.

Obviamente esta circunstancia permite fechar la nueva edición en 1621 e interpretar la decisión del artista como una circunstancia aprovechada para rentabilizar sus intereses económicos en el mercado italiano³⁶. Una nueva actitud por parte de Diego López Bueno un tanto llamativa si se tiene en cuenta el hecho de que el ayuntamiento sevillano sí llegó a publicar en esta ocasión el libro oficial de las exequias reales de Felipe III, aunque no en forma de relación ilustrada.

Desconocemos el éxito que pudo llegar a tener esta iniciativa, pero es muy probable que la difusión de la nueva estampa fuera muy amplia a juzgar por el conocimiento

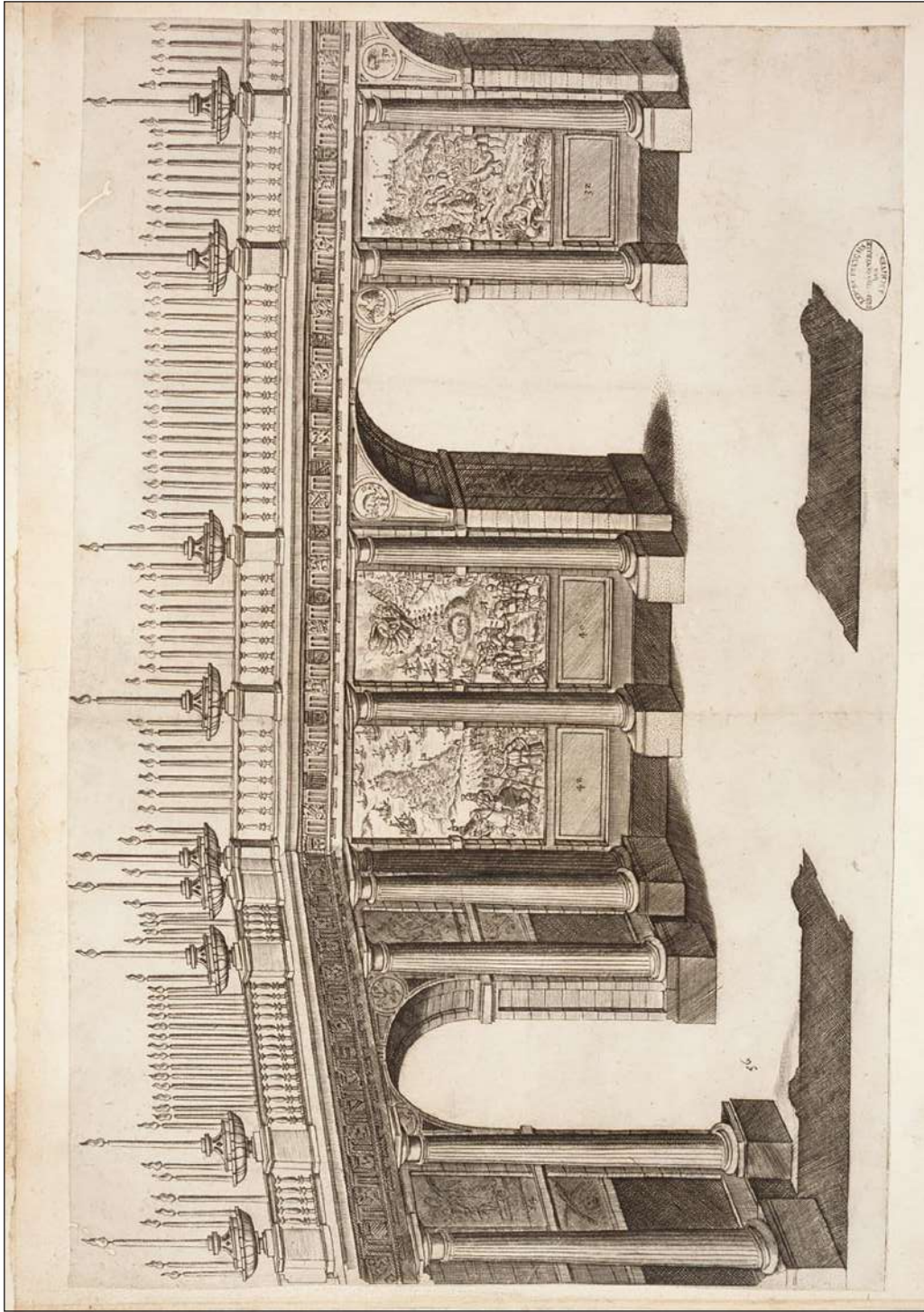


Fig. 13. Catafalco de Felipe II en Sevilla, calle de la epístola. Diego López y Samuel Hoochstraten, 1600, *Recueil de pompes funèbres* [et] *XXII vues d'Italie, recueillies par Monsieur Levesque, garde général des Magasins des Menus Plaisirs de la Ch[â]mbre du roy, Paris, 1752*. Archives nationales, Paris. ARCHIM.

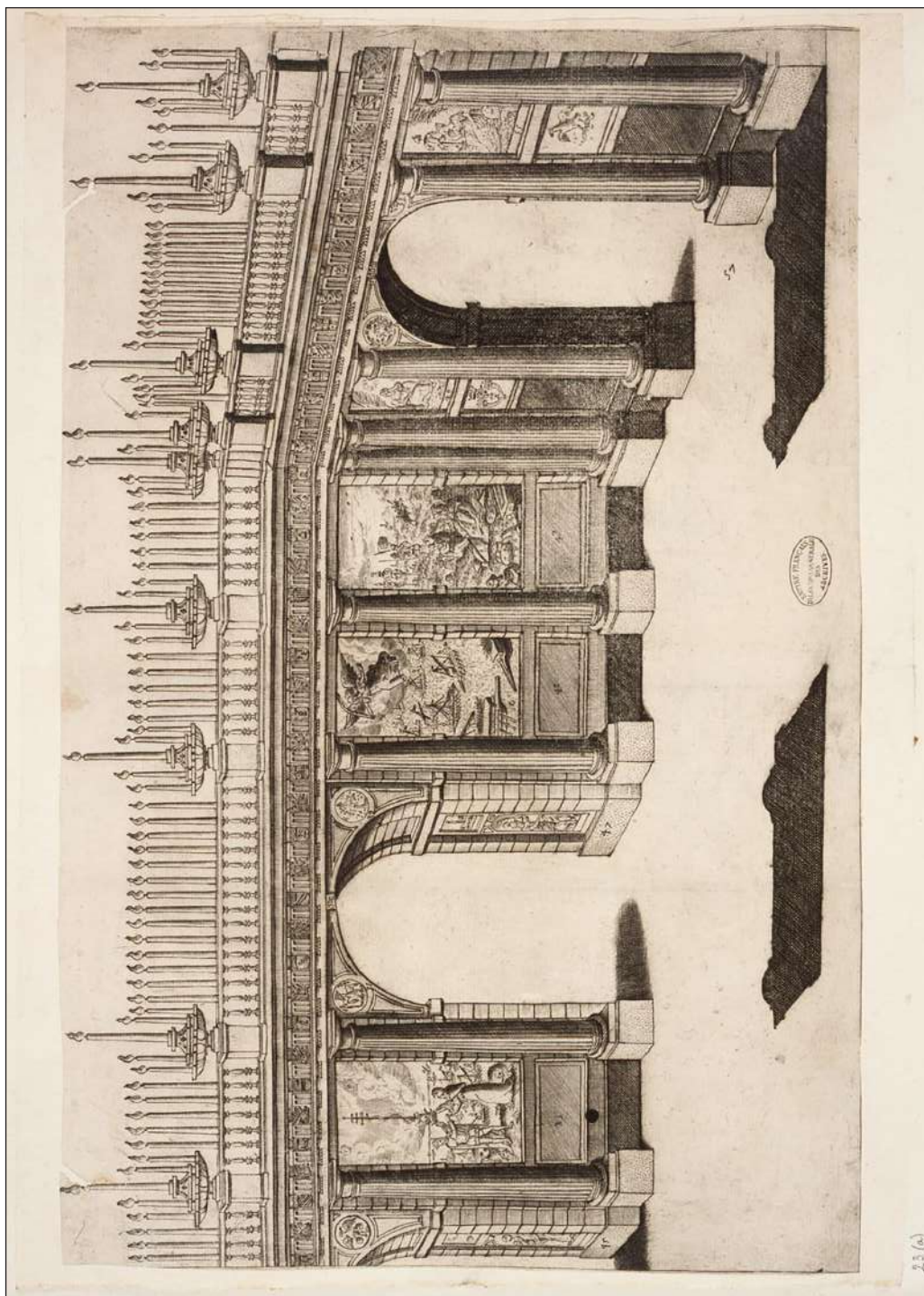


Fig. 14. Catafalco de Felipe II en Sevilla, calle del evangelio. Diego López y Samuel Hoochstraten, 1600, *Recueil de pompes funèbre[s] et XXII vies d'Italie, recueillies par Monsieur Levesque, garde général des Magasins des Menus Plaisirs de la Ch[â]mbre du roy, Paris, 1752*. Archives nationales, Paris. ARCHIM.

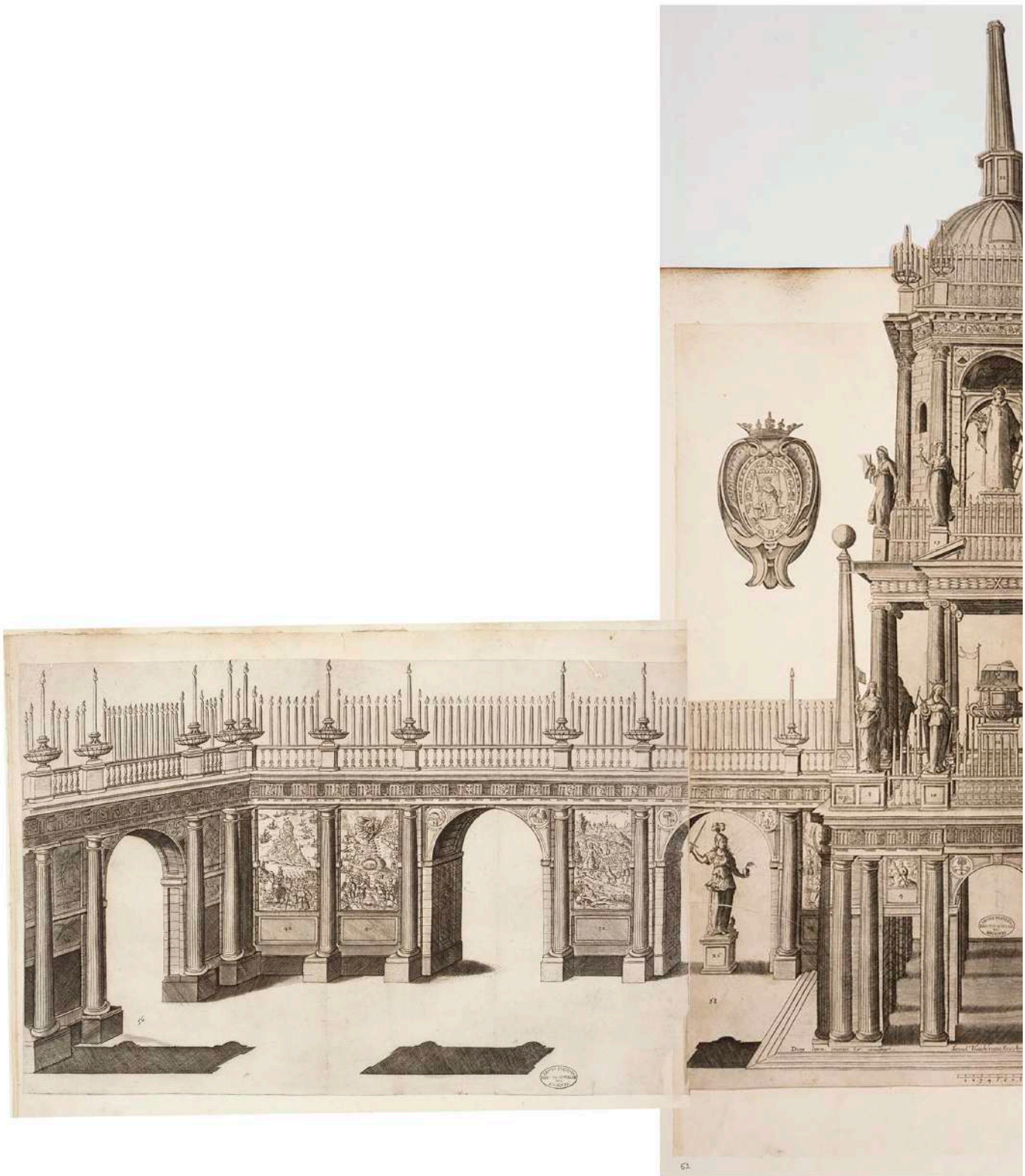
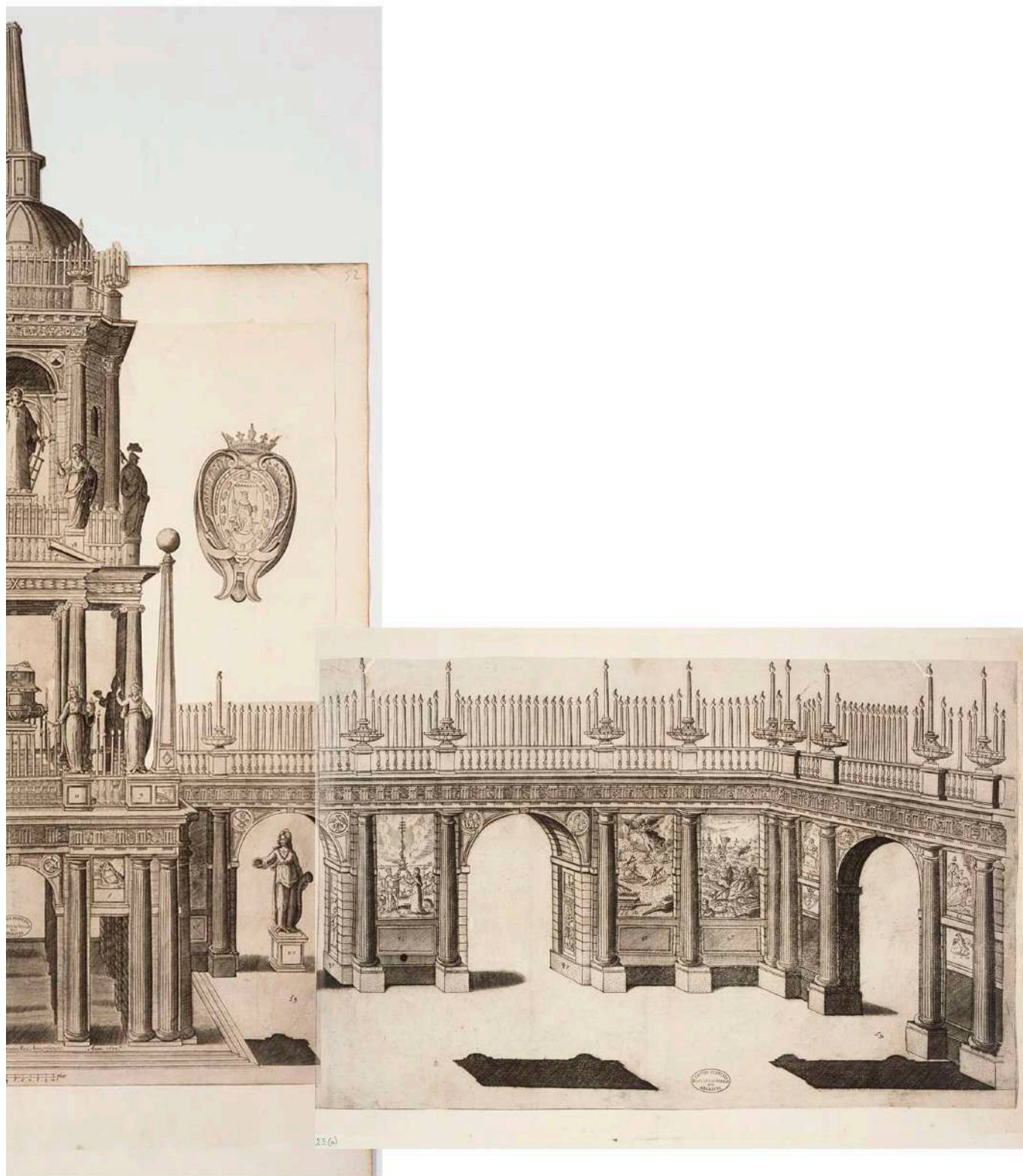


Fig. 15. Fotocomposición de la estampa original completa. Diego I



↳ López y Samuel Hoochstraten, 1600. Archives nationales, París.

directo que tuvo de ella el jesuita Jean Claude François Ménestrier, conocido teórico de composiciones simbólicas para fiestas y ceremonias y experto en decoraciones fúnebres, al referirse a ella en los siguientes términos:

“Diego Lope faisant à Seville une Machina extraordinaire en forme de doubles Portiques pour le Rey Philippe III, fit tous ces Portiques ouverts et ne mit rien dans le première Ordonnance afin que de tous costez on pût découvrir l’Autel. Il élèva au second corps la representation, et l’on y montoit des deux costez par des Escaliers...Quantité de Figures estoient placées sur des pedestaux contre les colonnes de ces Loges ouverts et sous les Arcades de celles qui continuoient tout le long de l’Eglise des Portiques ouverts d’Ordre Dorique avec una Balaustrade au dessus chargée de flambeaux»³⁷.

4. REUTILIZACIÓN COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN PARA OTRAS ESTAMPAS DE REPRODUCCIÓN (1707-1916)

Resulta evidente que fue esta segunda edición de la estampa de López Bueno la que conoció y utilizó Van der Aa para generar a partir de ella una deliciosa estampa de reproducción, que figuró desde 1707-1741 en su célebre *Libro de viajes*, y naturalmente sin error alguno, como “CATAFALCO erigé à l’honneur de Philippe III à Seville” (Fig. 2).

Un ejemplo más del extendido hábito de copiar, adaptar o reinterpretar una estampa preexistente y que revela, como ha sido puesto de manifiesto, la escasa conciencia de la propiedad intelectual asociada a la creación de imágenes, con los efectos derivados sobre la valoración artística del grabado y la consideración social de sus realizadores³⁸.

Fueron nuestros eruditos y bibliófilos del siglo XIX quienes, desconociendo ya por entonces la estampa original de López Bueno, utilizaron este *Libro de viajes* para ilustrar el catafalco sevillano de Felipe II, pero falseando sin pudor el contenido informativo de la fuente utilizada.

LA ESTAMPA Y EL PROYECTO EDITORIAL DEL LIBRO DE EXEQUIAS

El estudio de la estampa original del catafalco de Felipe II en Sevilla no sólo desvela incógnitas en torno a sus responsables artísticos y comerciales, o nos aclara los supuestos enigmas sobre su reutilización y difusión hasta el propio siglo XX. Como se tendrá ocasión de observar seguidamente, también permite ofrecer nuevas aportaciones en torno al proyecto editorial para el que, con entera probabilidad, fue concebida.

Efectivamente, esta estampa presenta tres características singulares, íntimamente relacionadas entre sí, que denuncian rasgos distintivos de un proyecto editorial cuyo único objetivo quedó centrado en la propia imagen del decorado fúnebre.

Si se atiende en primer lugar a su formato se observa que es totalmente excepcional, ajeno a cualesquier otra estampa de su género concebida hasta aquellas fechas y por lo tanto indicativo de abordar un proyecto sin precedentes, en total consonancia con el espíritu que definió el montaje del resto de las decoraciones. Asimismo, la precisión y detalle que ofrecen las representaciones iconográficas, ultimadas con minuciosidad en los pequeños tondos de las enjutas de los arcos, definidas en los grandes lienzos pictóricos de las calles e incluso bosquejadas en el intradós de sus arcos. Y por último, pero sobre

todo, la presencia de una secuencia numérica configurada por una numeración correlativa, repartida por toda la estampa, para detallar las distintas composiciones simbólicas que estuvieron presentes en el programa iconográfico (1-59).

Una observación más concreta de esta secuencia numérica permite precisar que su reparto y colocación se inician en el catafalco, concretamente en el interior de su primer cuerpo, y siguiendo un orden ascendente culmina en el remate: centro del primer cuerpo (1), enjutas del arco frontal (2-3), intercolumnios (4-5); pedestales externos del segundo cuerpo (6-7), alegorías frontales (8-11), urna y tumba (12-14), pedestales de los obeliscos de las esquinas (15-16); alegorías del tercer cuerpo (17-20), San Lorenzo (21), pedestal sobre la cúpula (22) y remate (23). A continuación prosigue por las composiciones situadas en las calles laterales, de tal manera que, partiendo del catafalco y con un ritmo de alternancia que va del lado de la epístola al lado del evangelio (puerta de la Lonja-puerta Colorada), va recorriendo todo el lateral oeste de ambas calles hasta llegar a los arcos de acceso a las mismas: grandes lienzos con Historias (24-25), esculturas monumentales bajo el primer arco (26-27), enjutas del primer arco (28-31), grandes lienzos con Historias (32-33); enjutas del segundo arco (34-39), pareja de grandes lienzos con Historias (40-43); intradós del primer y segundo arcos (44-47), arcos de acceso a las calles laterales: intercolumnio lateral-enjutas-intercolumnio lateral (48-55). La estampa contiene cuatro números más (56-59), alineados, que arrancan bajo los arcos de acceso a las calles laterales y finalizan frente al catafalco.

El análisis de esta numeración permite establecer algunas deducciones importantes. Sin duda la más significativa es la relacionada con la función que cumple en la estampa y, en este sentido, su inclusión tuvo que servir necesariamente para establecer una relación con un texto, actuando de indicador para establecer las debidas correspondencias explicativas de los temas iconográficos representados y numerados.

No menos importante es que esta secuencia numérica no incluya todas las representaciones iconográficas que tuvo el programa diseñado por el licenciado Francisco Pacheco, sino solamente las que permitía la visión de uno de sus frentes, concretamente el correspondiente al lado este, el principal, el que se veía desde la capilla mayor de la catedral. Y así, de la misma forma que hubo que descartar la numeración de la iconografía de los lados oeste, norte y sur del catafalco, López Bueno también excluyó la numeración de los temas de las calles laterales representadas en planta, es decir, el lado este de ambas calles, habiendo podido seleccionar solamente los correspondientes a las esculturas monumentales (58-59) y el nombre de ambas puertas (56-57).

Por lo tanto, si la estampa fue concebida desde su dibujo previo con unos índices numéricos que acompañaban a un texto explicativo y su numeración acota una parte concreta del programa iconográfico desarrollado, no es difícil deducir que tanto la selección de los temas figurados en ella como sobre todo su ordenación resultan claves para establecer un nexo entre la estampa y la descripción a la que pudo acompañar.

Como es bien sabido existieron, al menos, dos descripciones distintas de las decoraciones fúnebres del catafalco de Felipe II en Sevilla: la utilizada por el licenciado Jerónimo Collado (anterior a 1617) y la empleada por el presbítero Pablo Espinosa de los Monteros (1630); hubo también una tercera descripción, actualmente perdida, la del catedrático de Letras Humanas de la Universidad de Salamanca, Juan de Barbosa Arana, ya incompleta en 1869 cuando fue utilizada por Francisco B. Palomo dado que sólo incluía la descripción de 13 composiciones simbólicas del primer cuerpo³⁹. Y efectivamente, las fuentes o descripciones

utilizadas por Collado y Espinosa de los Monteros son completamente diferentes, no sólo por una razón de exhaustividad, como se viene señalando, sino porque en el fondo y casi con certeza fueron pensadas para fines distintos, lo que hace que se distancien asimismo en el planteamiento formal en el que aparecen redactadas.

La fuente de Collado describe íntegramente el vasto programa iconográfico acompañado de las correspondientes composiciones poéticas y aporta además las habituales digresiones eruditas y circunloquios explicativos a los que nos tienen acostumbrados los autores de los libros oficiales de exequias reales. El orden descriptivo que sigue se inicia en el catafalco, de abajo hacia arriba, y cuerpo a cuerpo va detallando todas las composiciones simbólicas que figuraron en sus respectivos lados (N, S, E y W), no pudiéndose apreciar en ningún momento una correlación con el frente general representado en la estampa. Prosigue describiendo la iconografía de la calle de la epístola (puerta de la Lonja), pero inicia el recorrido de manera inversa a como se nos muestra en la estampa, es decir, desde la primera Historia situada en el lado este de la calle, representada en planta en la estampa y por ello no numerada; de esta manera describe ordenadamente todo este lateral, llega al arco de acceso a la calle y continúa hasta llegar al catafalco. La descripción prosigue con la calle del evangelio (puerta Colorada), desde la primera Historia del lado oeste hasta la puerta de acceso a la calle y desde allí hasta la última Historia del lado este. Su descripción de las calles marca de esta manera un recorrido circular de izquierda a derecha, cuyo contenido iconográfico y su ordenación no guardan relación alguna con la estampa.

Frente a ella, la fuente empleada por Espinosa es mucho más parca y sintética puesto que, además de obviar todo tipo de incisos y explicaciones simbólicas, no incluye el programa iconográfico completo, sino una selección ordenada de temas con sus debidas composiciones latinas que sí encuentra correspondencia ajustada en la estampa⁴⁰.

Esta descripción también se inicia en el catafalco y prosigue un orden ascendente. Del primer cuerpo elige la iconografía de su interior y la del muro este, es decir, 2 de los 8 jeroglíficos de las enjutas y 2 de las 8 pinturas de Reinos, los mismos que muestra la estampa, siendo el propio Espinosa quien para justificar estas lagunas iconográficas al redactar su propio texto afirma, “tenían estas pinturas correspondencias por todas cuatro partes, de que no ay razón”⁴¹; por lo que respecta al segundo cuerpo, se detallan solamente 2 de los 4 jeroglíficos que figuraron en los pedestales de las esquinas, que son los que muestra la estampa, y aunque se describen las 8 alegorías de este nivel Espinosa se refiere a cuatro de ellas como “las quatro del frontispicio principal”, que obviamente también son las que se identifican en la estampa; vuelve a describir las 8 Virtudes del tercer cuerpo y el orden de cuatro de ellas se acomoda una vez más a las que muestra la estampa. La descripción del catafalco finaliza con las inscripciones latinas del pedestal que remató la cúpula, si bien Espinosa alude al remate figurado del fénix en sus líneas preliminares, antes de iniciar la descripción detallada de todo el decorado funeral. En cuanto a la iconografía de las calles laterales, esta descripción coincide exactamente con la selección de los temas iconográficos representados en la estampa ya que incluye solamente los que figuraron en el lado oeste de ambas calles y en los dos arcos de acceso a las mismas, excluyendo, al igual que la estampa, los que aparecieron en el lado este, esto es, los que irían en las calles representadas en planta; sobre éstos últimos, la fuente de Espinosa sólo mencionaba el título de las Historias, a las que se refiere en los siguientes términos: “estas proezas tenían sus letras, como las supraescriptas, y porque el original de donde se sacó lo demás no se pusieron, no se explica aquí”⁴². En cuanto al orden descriptivo es cierto que en la

relación se optó por detallar, en primer lugar, el lateral de la calle de la puerta Colorada para proseguir a continuación con el lateral opuesto, rompiendo aparentemente el ritmo izquierda-derecha utilizado en la estampa, pero al igual que en ella el relato descriptivo arranca desde el catafalco y termina en la puerta de acceso de cada calle (Vid. Anexo).

El análisis realizado demuestra, en consecuencia, una conexión casi absoluta entre la estampa y la fuente documental utilizada por Pablo Espinosa de los Monteros, una descripción breve, quizás un simple folleto, que muy probablemente tenía como fin exclusivo detallar la iconografía de aquella magnífica estampa con sus composiciones literarias alusivas.

Esta deducción cobra aún más sentido si se analiza la remesa completa de los materiales bibliográficos enviados finalmente a Méjico, de los que sólo se conocía hasta el momento el realizado el 13 de junio de 1600 por el propio López Bueno y mediante el cuál mandó embarcar "...dos cajones de libros con sus estampas del catafalco que Sevilla hizo a las honras del Rey nuestro Señor Don Felipe segundo, son doscientos libros, a veinticuatro maravedís cada uno, 4.800 maravedís"⁴³. No obstante, la localización de otro registro de envío para embarcar dos baúles y tres cajones con libros nos permite afirmar que el 5 de junio de 1600, esto es, seis días antes de que López Bueno hiciera el suyo, el veinticuatro de Sevilla, Diego Núñez Pérez, satisfizo los correspondientes derechos de flete por un importante cargamento de libros entre los que se encontraban "80 sermones funerales en las honras del Rey Don filipo"⁴⁴ y una relación de "lo sucedido en la muerte del Rey"⁴⁵, tasados en 1880 y 136 maravedís respectivamente⁴⁶. La valoración del sermón, un breve impreso de 19 hojas de tamaño cuarto, vuelve razonable que cada estampa fuera acompañada asimismo de un brevísimo folleto explicativo para alcanzar la tasación de 24 maravedís el ejemplar.

A la luz de todos estos datos hay que concluir pensando que el ayuntamiento sevillano desistió finalmente de su proyecto inicial, basado en patrocinar un libro sobre las exequias reales del monarca con el sermón y el levantamiento del pendón, sin duda ricamente ilustrado como cabe deducir de los más de 500 ducados de su estimación inicial. Y que siguiendo la tónica del acuerdo tomado dos semanas antes de la ceremonia⁴⁷, se terminó por impulsar un proyecto más modesto, basado únicamente en la financiación de una destacada estampa que naturalmente hubo de incorporar el escudo de sus patrocinadores —la ciudad de Sevilla—, y cuyo privilegio de impresión fue concedido a Diego López Bueno.

Las escasas pero magníficas ediciones funerales realizadas hasta 1598 ya habían introducido la representación del catafalco, pero el objeto gráfico por excelencia de las más ricamente ilustradas fue la comitiva fúnebre, presente tan sólo en 1558, 1564 y 1584⁴⁸. Frente a ellas, López Bueno concibió tan sólo una estampa; sus extraordinarias dimensiones y su contenido gráfico se centró exclusivamente en la decoración funeral, una decoración simbólica con una expresión plástica de singular y excepcional valor artístico en la que los únicos protagonistas eran la arquitectura, la escultura y la pintura y, sin duda alguna, por encima de las tres, el diseño, en esta ocasión realizado por él. Un planteamiento en definitiva global y unitario en el que no se puede por menos que encontrar referencias inmediatas al concebido por Juan de Herrera al publicar la colección de estampas sobre El Escorial en 1589, diseñadas y editadas por él y grabadas por Pedro Perret⁴⁹.

Sabido es que el catafalco sevillano fue proyectado desde el primer momento como un trasunto formal y simbólico de El Escorial⁵⁰ y es muy probable que el modelo editorial elegido por Herrera fuera imitado también por López Bueno. Por esta razón y de la misma manera que Herrera eludió cualquier mención a Juan Bautista de Toledo como autor de la "traza universal" del proyecto arquitectónico, nuestro artista eligió el término "inventor".

También recurrió a un grabador flamenco para que abriera los cobres pertinentes y, finalmente, es de suponer, fue redactado e impreso un breve “sumario” descriptivo sobre el programa iconográfico, siguiendo una vez más el modelo editorial herreriano. Actitudes que demuestran en definitiva que López Bueno, al igual que Juan de Herrera, quiso difundir la grandeza de un proyecto arquitectónico consciente de la magnitud artística que representaba, aspirando a ser identificado con ella.

Un proyecto de arte efímero español con su correspondiente estampa, sin duda alguna, irreplicable.

NOTAS

- 1 COLÓN Y COLÓN, José, “Catafalco levantado en la catedral de Sevilla y suceso notable acaecido en las honras de Felipe II. Año 1589”. *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 5 de junio, 1842, p. 179, nota 1, “...tenemos la satisfacción de poder ofrecer a nuestros lectores la vista general de este grandioso catafalco, que va al frente de este artículo, cuyo dibujo tomamos de una obra de viajes impresa en Amsterdam en 1741. Nuestros lectores podrán juzgar de la exacta correspondencia de la lámina con la descripción del sr. Colon”.
- 2 *Annales d’Espagne et de Portugal...*, Par Don Juan Álvarez de Colmenar. Amsterdam, chez François l’Honoré et fils, MDCCXLI.
- 3 Vid. la estampa en: Tomo III, p. 423 (Leyden 1707, en la versión francesa); Tomo III, p. 423 (Leyden 1715); Tomo II, p. 221 (Amsterdam 1741).
- 4 *Descripción del catafalco y relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Felipe II, por el licenciado Francisco Jerónimo Collado*. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Ed. Francisco de Borja Palomo, Sevilla, 1869.
- 5 “...y vide la estampa de su catafalco y trabajé hasta traer a mis manos el Libro de mano de la planta, traza, gastos y lo demás que la ciudad hizo en esta máquina, hecho por el comisario que fue diputado por el Cabildo de la ciudad Francisco García de Laredo, como jurado della. No pongo aquí la estampa porque se requeriría un papel de cinco cuartas de espacio para ponerla abreviándola lo posible como ella está, y las hojas de este libro ser tan pequeñas; pero pongo la narración al pie de la letra, como está en el mismo diseño y el dicho libro la contiene, que no se excedió un punto de cómo fue, la cual pondré en capítulo o párrafo, que se siguiere al siguiente”. *Ibidem*, pp. 4-5.
- 6 “...la hemos tomado de la que publicó el *Semanario Pintoresco*, cuyos editores la copiaron de una obra de Viajes impresa en Amsterdam en 1741”. *Ibidem*, nota 13, p. XXXI.
- 7 *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604, recogidos por Francisco de Ariño*. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Ed. Antonio Maria Fabié. Sevilla, 1873.
- 8 *Ibidem*, nota 1, p. 269. El autor utiliza el término “lámina” para referirse a la estampa.
- 9 MONTOTO, Santiago, “Cervantes y la catedral de Sevilla”. *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de febrero, 1916, p. 99.
- 10 BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, “Aportaciones documentales” (segunda serie), en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1929, vol. II, p. 49.
- 11 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, pp. 65-66, “...por gratificación del trabajo que ha tenido en hazer el modelo y estampa del catafalco que esta ciudad hizo para las onrras del rey don felipe segundo”.
- 12 LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, “El escultor y arquitecto Diego López Bueno”, *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Sevilla*, nº 63, 1933, pp. 74-85, “...yo envié consignado al capitán García de Cuadros, residente en Méjico, doscientos papeles del catafalco que se hizo en esta ciudad a las honras del Rey Felipe Segundo, los ciento de ellos pegados y amoldados de diez en diez, y los otros ciento en forma de libro; el cual los recibí y tengo aviso de que no se

- puede acudir al despacho de ellos. Por lo que doy mi poder cumplido a Juan de Armero, arquitecto ensamblador, para que en mi nombre recoja del dicho capitán los doscientos catafalcos y los pueda vender, y lo que por ellos cobrare me lo envíe en el registro del Rey". C. López Martínez vuelve a publicar la noticia en *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla, 1945, pp. 39-40 y en "El escultor y arquitecto Diego López Bueno", *Calvario*, XIV, 1953, pp. 7-13.
- 13 PÉREZ ESCOLANO, Víctor, "Los catafalcos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 180, 1976, pp. 157-158.
 - 14 LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979, pp. 138-149.
 - 15 Francisco Jerónimo Collado, *Descripción del Catafalco y Relación de las exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del rey Don Felipe II*. Prólogo de V. Lleó Cañal. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2005, p. 15.
 - 16 CABRA, M^a Dolores y Elena M^a de SANTIAGO, *Iconografía de Sevilla*, vol. I (1400-1650). El Viso, 1988, nº 40, p. 109. Igualmente J. Miguel SERRERA, "Sevilla: imágenes de una ciudad", en *Iconografía de Sevilla*, vol. II (1650-1790). El Viso, 1988, p. 92.
 - 17 PLEGUEZUELO, Alfonso, *Diego López Bueno y la arquitectura manierista en Sevilla (1590-1650)*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 1987, pp. 95-102.
 - 18 PLEGUEZUELO, Alfonso y José María SÁNCHEZ. "Diego López Bueno y su obra americana (1525-1620)", *Anales del Museo de América*, nº 9, 2001, pp. 277-278.
 - 19 PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y Francisco Javier QUINTANA TORET, *Fiestas barrocas en Málaga: arte efímero e ideología en el siglo XVII*. Diputación Provincial de Málaga, 1985, p. 94. ALLO MANERO, M^a Adelaida, "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos catafalcos limeños y mejicanos", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 1, 1989, pp. 121-137. RAMOS SOSA, Rafael, *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla, 1992, pp. 148 y 150.
 - 20 BAENA GALLÉ, José Manuel, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Sevilla: Diputación Provincial, 1992; MORENO CUADRO, Fernando, *Arte efímero andaluz*. Universidad de Córdoba, 1997, pp. 33-34; GARCÍA BERNAL, José Jaime, "Las exequias a Felipe II en la catedral de Sevilla: el juicio de Dios, la inmolación del rey y la salvación del reino", en Carlos Alberto González (ed.), *Sevilla, Felipe II y la Monarquía Hispánica*, Ayuntamiento de Sevilla, 1999, p. 114, nota 18; ibidem. "Triunfos reales y teatros funerarios. Del ritual ciudadano al salón cortesano", en *Fiesta y Simulacro*, Junta de Andalucía, 2007, pp. 65-83; POZUELO CALERO, Bartolomé, "Los epigramas latinos del catafalco de Felipe II en Sevilla (I)", *Habis*, nº 22, 1991, pp. 417-436; D'ONOFRIO, Julia, "... fuese y no hubo nada. Cervantes frente a la manipulación y la dilapidación simbólica", *Anales cervantinos*, XLVI, 2014, pp. 161-178; SANZ, Omar, "El catafalco de Felipe II en *El Amante agradecido* de Lope de Vega: una imagen para la Historia", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 210-232.
 - 21 <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html>, Notice complète N° 835. El profesor J. de La Gorce ha sido el responsable del inventario y catalogación de los 866 dibujos y estampas que componen el fondo "Menus Plaisirs du roi"; sus resultados están disponibles a través de Internet en esta magnífica base de datos. Una interesante selección de este relevante compendio de dibujos y estampas fue objeto de una exposición en 2011, comisariada por J. de La Gorce y P. Jugie, vid. catálogo en Jérôme de LA GORCE y Pierre JUGIE, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVI^e. et XVIII^e. siècles*. Paris, Archives nationales. Versailles, Artlys, 2010.
 - 22 Roma, Istituto Centrale de la Grafica, sig. FN30. Fue catalogada por Marco Rinaldi en 1989 y atribuida al grabador y pintor Samuel Hoochstraten (1627-1678). Medidas totales: 752 x 390 mm (huella)/ 806 x 405 mm. Técnica: aguafuerte y buril.
Viena, Albertina, sig. Historische Blätter 15 – Philipp III. Medidas: primer cuerpo del catafalco (325 x 383 mm), segundo cuerpo-remate (420 x 240 mm), calle arquitectónica (340 x 425 mm). Técnica: aguafuerte y buril. Filigrana del papel: flor de lis dentro de círculo surmontado por corona (Fig. 8). Papel de origen italiano, presente en documentos fechados entre 1570-1630.

- 23 ARBURY, Steve, *Spanish catafalques of the sixteenth and seventeenth centuries*. Ann Arbor, Mich: univ. Microfilms International, 1994, Fig. 100. El autor incluye esta estampa junto a la holandesa (Leyden 1707) y la editada por Palomo (1869) como ilustraciones del catafalco de Felipe II en Sevilla, sin aportar explicación alguna en torno a estas fuentes gráficas.
- 24 Franchoys Diericksz van Hoogstraten (1541-1632), acaudalado fabricante de ropa en Amberes hasta 1572, momento en que emigra a Dordrecht, y padre del pintor Hans (Jan) Hoogstraten (1568-1605); Hans fue el padre del también pintor Dirk Hoogstraten (1596-1640), que a su vez lo fue de Samuel (1627-1678).
- 25 VAN DER AA, A. J., *Biographisch woordenboek der Nederlanden*. Deel 8. Tweede stuk. Haarlem, 1867, p. 1076, lo considera grabador "muy cualificado" y, siguiendo a Kramm, registra dos estampas suyas que han sido analizadas posteriormente por Hollstein.
- 26 ROMBOUITS, Ph. y Th. VAN LERIUS, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Sint Luc. 1450-1615*. Anvers 1872. t.I, p. 334, nota 5. Según las cuentas del decano del gremio de San Lucas de Amberes, correspondientes a octubre 1588-octubre 1589, ambos aprendices recibieron 5 florines del maestro. Esta misma noticia fue recogida posteriormente por Alfred von WURZBACH, *Niederlandisches kunstle lexicon*. 1906-1911, t. III, p. 880 ; también por A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges*. Deuxième partie. Le XVI^e. Siècle. Les graveurs d'estampes, Paris 1935, p. 112 y, finalmente por F. G. WALER, *Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs*. S-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1938, p. 150.
- 27 HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, t. XLIV, 729 b: Virgen con el Niño sobre media luna o Virgen de Amberes (1587): "P. de Vos figuravit- Hoochstra. sculp."; t. XLIV, 1127 a: Triunfo del arcángel San Miguel sobre el dragón (1584): "M. de Vos figuravit - S. van Hoochstraten sculpsit - Adri. Huberti excudit"; t. LXII, 729 b: Resurrección de Cristo (1582): "Jeronimus Wiericx invent.- Hoochstraten fe. excudit. Brussels"; t. IX, p. 135: Virgen adorada por ángeles: "Joan Stradan(us) invent. - Hoochstraten sculp."
- 28 Portada de la obra de Pedro de Cabrera, *Fratris Petri de Cabrera Cordubensis Sacrae Teología Magistris, ex ordine divi Hieronymi in Tertium partem Sancti Thomae Commentarium et Disputationum*. Córdoba, Andrés Barrera, 1602; "Samuel, Hoochstradanus, Fecit".
- 29 PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles*. Ministerio de Cultura, 1982, Tomo I, nº 684, Tomo II, nº 1035. Considera erróneamente que podría ser padre del pintor Samuel Hoogstraten (1627-1678). FAVROT PELERSON, Jeannette, "Canonizing a Cult. A wonder-working Guadalupe in the seventeenth century", en *Religion in New Spain*. Ed. by Susan Schroeder and Stafford Poole. University of New Mexico Press, 2007, p. 153, nota 16; MATHES, Miguel, "Los flamencos en las artes gráficas en Nueva España en los siglos XVI y XVII: Cornelio Adrián César, Enrico Martínez y Samuel Stradanus" en *Memorias e historias compartidas. Intercambios culturales, relaciones comerciales y diplomáticas entre México y los Países Bajos, siglos XVI-XX*. Laura Pérez Rosales y Arjen van der Sluis (coords.). Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 41-69.
- 30 Resulta ciertamente muy inusual la utilización de este término, reservado para el responsable de las creaciones artísticas propiamente dichas. La crítica especializada viene considerando a Juan de Oviedo como autor de la traza del proyecto (V. Pérez Escolano: 1976, pp. 159-160), si bien es cierto que la naturaleza de las fuentes documentales conservadas impiden deslindar con exactitud la autoría de la idea general del proyecto, la autoría de la traza o trazas – catafalco y calles -, y las tareas de ensamblaje.
- 31 El séptimo volumen recopila dibujos y estampas sobre decoraciones fúnebres y su título es *Recueil de pompes funèbre[s]et XXII vues d'Italie, receuillies par Monsieur Levesque, garde général des Magasins des Menus Plaisirs de la Ch[am]bre du roy, Paris, 1752*. Paris, Archives nationales, O1 *3242C.
- 32 LA GORCE, J. de y P. JUGIE, "Les Recueils des Menus Plaisirs aux Archives nationales. Une source essentielle pour l'histoire des fêtes, spectacles et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Patrimoine*. Revue de l'institut national du Patrimoine, nº 7, 2011, p. 56.
- 33 <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html> Notice complète Nº 812 y Nº 793 respectivamente. Paris, Archives nationales, O1 *3242C, fol. 35a y fol. 23 a.

- 34 En el Museo Británico se conserva la estampa de la calle correspondiente al lado del evangelio (321 x 405 mm), identificada como "Sección de catafalco construido para las exequias de Felipe II (¿) en Sevilla (¿). 1598", estampa anónima de escuela italiana. British Museum Collection Database. "1861. 1012. 2685". <http://www.britishmuseum.org/collection>. British Museum, última modificación 16/04/2016. Online. Acceso 16/04/2016. El análisis de su filigrana permitirá saber si corresponde a la edición de la estampa original o a la de 1621.
- 35 Medidas de la estampa inferior catafalco: 325 x 390 mm (huella). Medidas de la estampa de la calle de la epístola: 260 x 400 mm (huella). Medidas de la estampa de la calle del evangelio: 260 x 410 mm (huella).
- 36 Vid. el papel de la literatura celebrativa, noticiosa y en general las de consumo inmediato, concretamente en el virreinato de Nápoles, en Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la herencia española*. Alinea Aditrice, 2007.
- 37 Jean Claude François Ménéstrier, *Des decorations funebres*. Paris, J. B. de la Caille, 1684, p. 329.
- 38 BLAS, Javier de, Mari Cruz de CARLOS y José Manuel MATILLA, *Grabadores extranjeros en la Corte española del Barroco*. Madrid: BNE-CEEH, 2012, p. 21, con distintos ejemplos alusivos a este mismo proceder.
- 39 Para el análisis de estas fuentes documentales vid. el trabajo de Bartolomé POZUELO CALERO, *op. cit.*, pp. 419-423.
- 40 POZUELO CALERO, Bartolomé, *op. cit.* p. 421, advirtió el hecho de que esta relación sólo recogía las inscripciones de una de las cuatro caras del catafalco.
- 41 Pablo Espinosa de los Monteros, *Segunda parte de la Historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla*. Sevilla, Juan de Cabrera, 1630, p. 112.
- 42 *Ibidem*, p. 116.
- 43 PLEGUEZUELO, Alfonso, *op. cit.*, 2001, pp. 277-278. La descripción que ofrece este registro y la tasa de cada ejemplar ya le permitió suponer que las estampas no fueron enviadas sueltas, sino formando parte de libros encuadernados y ampliamente ilustrados que describían el catafalco con detalle.
- 44 *Sermón a las honras que la Ciudad de Sevilla hizo a la Majestad del Rey don Filipo II nuestro Señor*. Predicó el Padre Maestro fray Juan Bernal de la Orden nuestra Señora de la Merced Redención de Captivos. Sevilla, Francisco Perez, 1599.
- 45 La relación mencionada podría referirse tanto a la conocida *Relación de la muerte del rey Phelippe II* de fray Diego de Yepes, como a la obra de fray Antonio Cervera de la Torre, *Testimonio auténtico y verdadero de las cosas notables que passaron en la dichosa muerte del Rey N. S. Don Felipe II*. Madrid, Luis Sánchez, 1600.
- 46 Archivo General de Indias, CONTRATACIÓN, 1135, N. 3, fol. 46 r. "Memoria de los libros que enbia Diego Núñez Pérez, veinticuatro de Sevilla, a la provincia de Nueva España en la nao Maestre Tomás de Nis Manrique". Dicha *Memoria* se encuentra acompañada del correspondiente *Registro* de envío y cuenta con las correspondientes autorizaciones del doble control administrativo al que se sometían los libros, la Casa de Contratación y la Inquisición. En esta ocasión los libros van tasados, título por título, con el fin de fijar el gravamen correspondiente o pago de la Avería.
- 47 En la reunión del ayuntamiento de 11 de Noviembre de 1598, el lugarteniente del Asistente de Sevilla junto a otros miembros del regimiento determinaron reconsiderar la idea de patrocinar la edición del libro oficial de las exequias, pues el ayuntamiento "no ha de llevar el provecho de la impresión y si se gasta algo en ello sea poco o nada, como mejor parezca"; asimismo decidieron conceder la licencia de impresión con la condición de remitir suficientes ejemplares para todos los miembros del cabildo, vid. *Sucesos de Sevilla de 1592 a 1604, recogidos por Francisco de Ariño, op. cit.*, p. 269.
- 48 Nos referimos a la conocida edición de las exequias de Carlos V en Bruselas (1558), Fernando I en Viena (1564) y a la de Guillermo de Orange en Delft (1584), con series de 33, 31 y 12 estampas respectivamente. Sólo con la estampa del catafalco las de Segismundo de Polonia en Roma (1572), Sebastián de Portugal en Roma (1578), Francisco I de Medicis en Florencia (1587), el cardenal Alejandro Farnesio en Roma (1589), Sixto V en Roma (1591) y el duque Alejandro Farnesio en Roma (1593).
- 49 Sobre el plan y materialización de este proyecto editorial vid. Javier de BLAS, *op. cit.*, pp. 94-110.
- 50 Vid. al respecto Víctor PÉREZ ESCOLANO, *op. cit.*, pp. 169-171.

ANEXO¹:

Pablo Espinosa de los Monteros, *Segunda parte de la Historia y grandezas de la gran ciudad de Sevilla*. Sevilla, Juan de Cabrera, 1630, fol. 112 v.-116 v.

“El primer cuerpo era de orden dori/ca. Dentro del en los ocho pilastro/nes que tenian, uvo ocho Altares,/ dos en cada entrada correspondien/tes, y embebidos en el grueso de el muro, en que estavan diversos Sanc/tos de la devocion del Rey, q eran / Sancta Iusta, Sancta Rufina, S. Lean/dro, S. Isidro, S. Hermenegildo, S./ Hieronimo, S. Diego, S. Geroncio,/ S. Philipe, Santiago, S. Loreto, Sa/ Pedro Martyr y S. Clemente (1)./

En los dos huecos del frontispicio/ del arco principal estavan dos pin/turas dentro de unos circulos. En la/ una estavan dos manos travadas, q/ tenian atado un manojo de espigas/ y flores (2); dezia la letra...

En el otro estava un Aguila ro/deada de una culebra (3); y dezia la letra...

A los lados entre los pilastro/nes estavan pintadas, en el uno/ la Provincia de Italia, en figura de/ matrona, en traje militar con un lar/go manto arrastrando, en la una ma/no un asta, y en la otra una corona/ y a sus pies una Loba, dando el pe/cho a dos cachorrillos (4), y debaxo es/te Distico...

La Pintura del otro lado eran/ los estados de Flandes, en Figu/ra de muger, sentada vestida de luto/ y la mano en la mexilla mostrando/ tristeza; tenia a un lado un cofre bar/reado; y al otro un Cornucopia, y a/ los pies un bonete y una corona Du/cal con un cetro (5), y este Distico...

Tenian estas pinturas correspon/dencias por todas quatro par/tes, de que no ay razon. Segundo cuerpo.

El segundo cuerpo era de orden/ jonica, tenia ocho pilares, y a/ las esquinas quatro pirámides², so/bre que estavan quatro bolas gran/des. En los pedestales de las ocho/ columnas estavan otras tantas figuras/ de escultura de mugeres, de muy/ gran estatura. Las quatro del fron/tispicio principal eran las siguientes./ La Religión con un velo, que caia/ de la cabeza, por sobre los hombros y/ en la mano derecha la insignia o van/dera del Labaro, y en la izquierda/ un incensario con brasas (8); y al pie el si/guiente Epigrama...

Otra era la verdad en traje real/ con rostro severo. En la mano/ derecha un cetro levantado, y en la/ siniestra una espada desnuda sobre/ el ombro (9), y al pie este Epigrama...

La Tercera era la Sagacidad,/ en una basa, con una barrena en/ la mano, y en la otra una culebra con/ un perro ventor a los pies oliendo/ la tierra³ (10); y este Epigrama...

Otra era la Monarchia puesta/ como Reyna, con corona en la/ cabeza; en la mano derecha un ce/tro, y en la izquierda un globo, con/ otra corona (11); y este Epigrama...

En correspondencia destas qua/tro figuras estavan por otra par/te otras tantas, que la primera era la/ Vigilancia, con aspecto muy vivo,/ y en la mano derecha un cetro Real,/ con un ojo en el remate, y en la iz/quierda un reloj de arena, a quien/ estava mirando. Y este Epigrama...

La Segunda era la Prudencia,/ con rostro anciano y grave, en/ la mano derecha un gobernalle de/ navio a lo antiguo, rebuelta a el una/ culebra, y en la izquierda un ramo/ de moral con ojas y fruto, y a los pies/ este Epigrama...

La Tercera figura era la sabidu/ria con el caduceo de Mercurio/ en la mano derecha, y en la izquier/da un ramo de laurel, y un libro a/bierto. Y a los pies este Epigrama...

La quarta era la Clemencia, con/ rostro afable la mano derecha/ tendida, como combidando con paz/ y en la izquierda un cetro sobre q/ estava una Paloma, y a los pies/ un Delfín; y debaxo de todo, este Epigrama...

En medio deste segundo cuer/po estava la tumba (13) sobre una Ur/na cubierta de un paño rico de bro/cado carmesí con centro encima, y/ la Corona de oro y piedras, sobre/ dos almohadas del mismo brocado/ y un estoque desnudo; y a los lados/ una celada con plumas amarillas, co/loradas y blancas, y unas manoplas./ A los pies estava un Leon echado,/ de que salia el hasta de un Estandar/te Real carmesí, bordado de oro con/ las armas Reales de la una parte y/ de la otra la Imagen de nuestro glo/rioso Patron Sanctiago a caballo: en/ el pedestal de la cabecera estava es/ta inscripción (12).../ En el de los pies estava esta...

A las esquinas deste cuerpo/ estavan quatro Pirámides q/ llegavan a los pedestales del terce/ro cuerpo superior, con unas bolas grandes en los remates. Una estava/ erigida en memoria de la Reyna do/ña Maria, infanta de Portugal, pri/mera muger deste Rey; en cuyo pe/destal estava pintada una oveja mu/riendo de parto de un leoncillo (6), con/ esta letra...

Y sobre el pedestal del pie de esta Py/ramide estavan las cinco quinas de/ las armas de Portugal en un escudo/ de figura de un hombro coronado (15).

La segunda Pirámide era dedicada/ a la Reyna Doña Maria, Reyna de/ Inglaterra, segunda muger del Rey/ con las armas de Inglaterra.

La tercera Pirámide estava puesta/ en memoria del Reyna Doña Isa/bel de la Paz, Infanta de Francia, ter/cera muger del Rey. Estava pinta/do un Iris, y encima del una Palo/ma, con un ramo de oliva en el pico (7)/ con esta letra...

Y en otro escudo estavan las Flores de Lis de Francia (16).

La quarta Pirámide se puso a la me/moria de la Reyna Doña Ana, Prin/cesa de Alemania, quarta/ y ultima muger del Rey. La inscripción/ del pedestal no parece. Sobre la qual/ estavan en un escudo las armas Im/periales.

Tercer cuerpo del Tumulo

El tercer cuerpo era de orden Co/rintia. Tenia otras ocho colu/nas a que estavan arimadas otras/ tantas figuras de Matronas, que re/presentavan las siguientes virtudes./ La primera la fe, que era una Ma/trona venerable con un caliz, y una/ ostia en la mano derecha, y una ha/cha encendida en la otra (17); y al pie es/te Epigrama...

La Segunda era la Justicia con/ semblante severo, y una espada/ desnuda levantada en la mano dies/tra; y en la siniestra un cetro Real, y un peso (18). Y al pie este Epigrama...

La Tercera era la Templança,/ con semblante honesto, en la/ mano derecha un compas abierto,/ y en la otra una Palma levantada, y/ un freno pendiente con sus riendas,/ y a los pies una Tortuga (19), con esta/ Epigrama...

La Quarta era la Fortaleza, en/ trage militar con semblante fe/roz, en la mano derecha una visar/ma antigua, y la izquierda afirma/da sobre una coluna (20), y abaxo este/ Epigrama...

Las figuras correspondientes a/ las susodichas fueron la Cons/tancia, con rostro grave y severo, el/ pie derecho sobre el globo del mun/do en que estavan pintadas sus qua/tro partes. Tenia el braço derecho/ alto, y el dedo indice levantado, y/ la mano izquierda sobre un pilastre/ro cuadrado, y teniendo con el un/ ramo de enzina, y este Epigrama...

La Segunda era la Verdad, con/ el pecho descubierto, con/ un collar de corazones y lenguas, un Sol/ en la mano derecha, y una vara en/ la otra, con este Epigrama...

La Tercera era la Paz, que esta/va con rostro sereno y alegre,/levantada la mano derecha con un/ manojo de espigas, y en la izquier/da un Cornucopia; y dezia el Epi/grama...

La Quarta era la Victoria, en/ trage militar bizarro, en la ma/no derecha un trofeo militar levan/tado en un asta, y en la izquierda/ una Palma, puesta en la cabeza una/ corona rostrata, como se ve en las/ medallas antiguas, y dezia el Epigrama...

Estava en medio deste cuerpo/ la Imagen de San Lorenzo (21), el/ rostro al Altar mayor y mirando al/ Cielo, puesta su Dalmatita, y en la/ mano derecha una corona de flores/ y en la izquierda una palma, y sus/ parrillas. Estava sobre cinco gradas/ y un pedestal, y la figura solo tenia/ catorze pies de altura, el Epigrama/ que tenia a los pies dezia...

En los quatro lados del pedestal/ estavan estas quatro letras (22): ...⁴.

Al lado de la calle, que iva a/ la puerta colorada, estava una/ pintura de la guerra de Granada, q/ era una figura de muger mui hermo/ sa en medio de una fértil vega cer/ cada de sierras, junto a la qual esta/ va el Rio Genil, coronado de flores/ y frutas, y pobladas sus riberas de/ Granados y morales; y levantados a/ trechos trofeos de victorias con me/ dias lunas sobre ellos. Por cima de/ las sierras se vian muchas vandas de/ cuervos, huyendo de un Aguila Real/ que los seguia, formadas a trechos/ algunas escaramuzas, y pintados al/ gunos prisioneros, y otras figuras/ con despojos de ropa (25), y al pie estos versos...

Estava luego formado un arco,/ en medio de que estava, sobre un pedestal, una figura de muger de/ escultura, q significava la riqueza,/ adornada riquísimamente de ves/ tidos y joyas, con una patera o salvi/ lla en la mano derecha, llena de mo/ nedas y bolsas, como que parecia es/ tar cobrando (27), y en el pedestal este Epigrama...

En las enxutas de los arcos, en/ los huecos de las cornisas de la/ parte del arco de la Riqueza, estavan/ dos escudos redondos; en el uno pin/ tados un ceptro Real y una açada/ cruzados, y una calabera encima (29), con esta letra...

En el otro estava un Aguila/ Real, con los pies sobre dos glo/ bos (31), con esta letra...

En el grueso deste arco estavan/ pintadas la Justicia y la Clamen/ cia sustentando con las dos manos/ un Orbe; y en las otras dos tenian la/ Justicia una espada, y la Clemencia/ un ramo de oliva (45) con esta letra...

Y en el requadro encima esta/ va pintado un Sol resplande/ ciente que tendia sus rayos sobre un/ Orbe, que estava debaxo⁵, y una letra que dezia...

En medio deste arco y de otro/ siguiente, estava una pintura/ grande, en que estava la Sanctidad/ de Pio V, y la Majestad del Rey/ haziendo liga entre si, y con la Re/ publica de Venecia contra el Tur/ co (33), y abaxo estos versos heroycos...

En el hueco de un arco, por don/ de pasava la gente, estava pin/ tado un hombre armado, llevando/ de diestro un Rinoceronte, o Aba/ da atada con una cadena, y como que/ la yva deteniendo, y junto a el esta/ van paciendo unos corderillos des/ cuydados (47), y al pie estos versos...

En las enxutas de la Cornija es/ tavan dos escudos redondos,/ en el uno de los queales estava pin/ tada un Aguila coronada, y a un lado/ de ella un rayo de Iupiter, y al otro/ un ramo de oliva (35) con esta letra...

En el otro estava un antiguo ro/ ble combatido de los furiosos/ vientos con algunas ojas caydas con/ la fuerza del combate, y el tronco/ firme y derecho (39), y dezia la letra...

En el resto de aquella calle es/ tavan dos pinturas grandes, la una/ la batalla Naval con muchas Ga/ leras en un ancho mar, y un Angel ba/ xando con una Palma (41), y en el Pedestal estos versos...

En el quadro siguiente estava/ el triunfo della, q eran muchas/ Galeras destrozadas, muchos Tur/ cos aprisionados y trofeos levanta/ dos (43), y en el pedestal estos versos...

En lo hueco del arco de la puer/ ta colorada estava pintada una/ muger con la mano en la mexilla, ar/ rimada a una Palma de cocos, con un Rinoceronte al lado, y encima/ un Sol (49), y debaxo de todo esta letra...

Debaxo estavan dos Cornuco/pias cruzados, las capas hazia/ dentro y en medio una Cruz coro/nada, cercada de espigas⁶ con la letra siguiente...

En el hueco de la otra parte es/tava una figura de muger, con/ semblante triste sentada al pie de una/ Palma muy alta, a un lado un Ele/fante, y al otro un trofeo y muchas/ armas rotas esparcidas por el suelo (55)/ con esta letra...

En los huecos del frontispicio/ de la puerta estavan otros dos/ escudos redondos, en el uno un Agui/la posada sobre un rayo de Iupiter,/ cercada con una corona de laurel (51)/ con esta letra...

En el otro estava una Real coro/na, y dentro della un cetro en una/ mano que salia del Cielo, y debaxo otras coronas despedazadas (53), y esta letra...

En recuadro encima un Coco/drilo enfrenado con una cade/na, y atado con otra por medio, y en/cima un cetro Real derecho⁷, con esta letra...

Y debaxo un Aguila mirando/ al Sol, a la qual se le caian algu/nas plumas⁸ con esta letra...

Calle segunda

En el primer hueco de la otra/ calle, que yva a la puerta de la/ lonja estava pintado el triun/fo contra las eregias, que era un Al/tar con festones, y encima dos Pal/mas que hazian un obalo cruzado, y/ en medio del el nombre de Christo/ con la cifra del Labaro. Al lado de/recho de este Altar estava el Rey ar/mado teniendo presas en una cade/na de quatro ramales a la Eregia, la/ perfidia Judaica, la Idolatria, y la/ secta Mahometica, en figuras de mu/geres vestidas en los trages de los q/ las siguen, humilladas todas al altar./ Al lado izquierdo estava el zelo de/ la Religión, con una hacha encendi/da pegandoles su luz a las quatro figuras dichas (24), y al pie estos versos...

En medio del arco estava de es/cultura la figura de la Lealtad,/ de diez y seys pies en alto sobre un/ pedestal de cinco, en traje militar/ antiguo con una espada en la mano/ derecha, y en la otra un coraçon del/ que salia una espiga de trigo, y a su/ lado en el pedestal un lebrél miran/dola al rostro (26). Pusose esta figura en/ memoria del titulo que esta Gran Ciu/dad goza de la Muy leal. Tenia en/ el pedestal quatro Epigramas, de las/ quales no se halla mas q la siguiente...

En el hueco deste arco estava/ un carro triunfal, en que iva un/ Rey coronado de laurel con un ramo/ de oliva en la mano (44), y por letra...

Y en un recuadro un cetro Real/ de que estava pendiente un pe/so, con las balanças yguales⁹, y dezia la letra...

En los blancos de la cornija de/ entre los frontispicios estavan dos es/cudos redondos, en el uno pintados/ dos hombres martillando un fuego/ sobre un iunque, de que les saltavan/ muchas centellas a los rostros, que/ tenian bueltos por eso (28), y dezia una/ letra...

En el otro estava una palma agrava/vada con un gran peso (30), y dezia/ la letra...

Y en el espacio que estava entre/ este arco y el siguiente estava/ una pintura de el levantamiento de/ Flandes, que era mucha gente arma/da peleando con una hydra de siete/ cabezas (32), y a los pies estos Disticos...

Luego estava el otro arco por don/de pasava la gente; y en un hue/co del estava una muger con alas pues/ta sobre un orbe con la vandera de/ la Cruz en la mano derecha, y en la/ izquierda una trompeta que estava/ tocando (46), y dezia la letra...

Y en el recuadro de encima una/ Pirámide u Obelisco cubierto/ de yedra, cruzado con dos ramos de/ laurel y palma, y en el remate la ci/fra del Labaro¹⁰ con esta letra...

En los huecos de la Cornija es/tavan dos escudos redondos, pin/tada en el uno un Aguila Real, cu/briendo con las alas otras menores (34); y esta letra...

Y en el otro un Puerco Espin/ erizado, cercado de perros la/drandle sin osarle llegar (38), y dezia la letra...

En los espacios q avia de este ar/co a la puerta, estavan dos pin/turas, la primera del socorro de Mal/ta (40), con estos versos...

La otra era la toma del Peñol (42)/ con estos Disticos...

En el hueco del arco de la dicha/ puerta de la lonja estava Her/cules pintado, peleando con la Hydra (48)/ y esta letra...

Y debaxo un Leon coronado/ con una espada en la mano sa/liendole un enxambre de abejas por/ la boca¹¹, con esta letra...

En el hueco de su corresponden/cia estava pintada la Victoria en/ la popa de una Galera en el mar. Te/nia en las manos una palma y una co/rona, y a un lado levantado un tro/feo (54) con esta letra...

Y debaxo dos palmas cruza/das sobre una calavera, en don/de hazian enxambre unas abejas¹² con/ esta letra...

En los huecos de las cornijas de/ la puerta estavan dos escudos re/dondos, en el uno una espada desnu/da cruzada de dos ramos de oliva (50)/ con esta letra...

En el otro estavan el Sol y la Lu/na eclypsados (52), con esta letra...

En esta nave estavan otras tres/ historias, que eran la reduccion/ de Inglaterra, la renunciación de los/ Reynos de España, que hizo el Em/perador Carlos V en su hijo el Rey/ Philipo y la toma de San Quintín./ En la nave de la puerta colorada es/tavan las historias de la toma de Lis/boa, el descubrimiento de algunas/ tierras de Indias en tiempo deste Rey/ las pazes de Francia. Estas dichas se/ys proezas tenian sus letras, como/ las supraescriptas, y porque en el ori/ginal de donde se saco lo demas no/ se pusieron, no se expresan aqui”.

NOTAS AL ANEXO

- 1 Se incluye entre paréntesis y en negrita la numeración que aparece en la estampa.
- 2 Iconografía de los pedestales del frente principal más adelante: nº 6 y 7.
- 3 La culebra fue sustituida por una calavera en la alegoría de la estampa.
- 4 El nº 23 en la estampa corresponde al ave fénix del remate, al que se alude al inicio de la descripción.
- 5 Los jeroglíficos pintados en los “recuadros” situados sobre las hornacinas del intradós de los arcos no aparecen numerados de forma específica en la estampa.
- 6 No numerado en la estampa.
- 7 No numerado en la estampa.
- 8 No numerado en la estampa.
- 9 No numerado en la estampa.
- 10 No numerado en la estampa.
- 11 No numerado en la estampa.
- 12 No numerado en la estampa.

Fecha de recepción: 13-V-2016

Fecha de aceptación: 23-V-2016

ARTE, BOTÁNICA, HISTORIA, MITOLOGÍA Y SIMBOLISMO EN LOS TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII (I)

Pilar Bosqued Lacambra
Investigadora independiente

Resumen: Plantas y botánica en el arte y los tapices. La identificación de algunas plantas representadas en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII, Patrimonio Nacional de España, nos permite descubrir el simbolismo y la mitología asociados a esas plantas.

Palabras clave: Arte, botánica, plantas, tapices, mitología, simbolismo, Patrimonio Nacional de España, Corona de España.

ART, BOTANY, HISTORY, MYTHOLOGY AND SYMBOLISM IN THE CROWN OF SPAIN'S SIXTEENTH- AND SEVENTEENTH-CENTURY TAPESTRIES (I)

Abstract: Plants and botany in art and tapestries. Identification of some of the plants shown in the Crown of Spain's sixteenth- and seventeenth-century tapestries, owned and kept by the Spanish National Trust (*Patrimonio Nacional de España*), tells us something about the symbolism and mythology associated with these plants.

Keywords: Art, botany, plants, tapestries, mythology, symbolism, *Patrimonio Nacional de España*, Crown of Spain.

I. INTRODUCCIÓN

En los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII hay gran variedad de especies botánicas, flora y vegetación, que estudiamos. Resulta conveniente destacar las dificultades encontradas para examinar los detalles botánicos, determinadas por las grandes proporciones de los paños, por la variedad de lugares y situaciones en los que estaban o estuvieron expuestos o almacenados y por la larga duración del estudio¹.

Seguimos en todo momento los dos catálogos publicados por el Patrimonio Nacional de España, quien posee y custodia la colección de tapices². El trabajo comprende los paños de los catálogos que existían cuando comenzamos el estudio y por ello se excluyen los demás tapices de esta colección.

En términos generales, la mayoría de las plantas en los paños del siglo XVI aparecen en la parte inferior de los campos de los tapices y en las cenefas³. En los del XVII lo hacen en las cenefas y en los campos de los paños donde, por lo general, adquieren una disposición de aparente naturalidad, pero con evidente pérdida de características botánicas,

aunque se enriquece con las series que reproducen jarrones con composiciones rebosantes de flores cortadas.

El trabajo se realizó con el compromiso y colaboración de Patrimonio Nacional de España, quien concedió los permisos necesarios para ver y fotografiar los detalles en los mencionados tapices, localizados en los distintos Reales Sitios y en otros lugares, y el Jardín Botánico Nacional de Bélgica, quien aportó la necesaria supervisión científica y permitió cuantas visitas fueron necesarias a dicho centro para resolver dudas y trabajar en la identificación de las especies botánicas que iba aportando a medida que avanzaba en el estudio.

La identificación botánica se realizó con el refrendo y valiosa colaboración del doctor Leo Vanhecke, quien entonces era Jefe de la sección de la flora belga y europea (plantas vasculares) del Jardín Botánico Nacional de Bélgica⁴, país de donde proceden la mayoría de los tapices⁵.

Para la nomenclatura botánica utilizamos *Nouvelle Flore de la Belgique...*, obra de varios autores, publicada por *Editions du Patrimoine du Jardin botanique national de Belgique*⁶.

Aplicamos la ciencia botánica al arte textil y tapicero para intentar poner nombre a las plantas, flores, frutos y demás especies botánicas que dibujaron los artistas y tejieron los artesanos en los tapices, uno de los soportes artísticos desde el que se difundió la botánica. Somos por ello conscientes, tal y como apuntaba el doctor Vanhecke, de que los botánicos puros pueden criticar las determinaciones botánicas realizadas.

Para captar las imágenes de los detalles botánicos utilicé película diapositiva AGFA 100ASA, cámara fotográfica NIKON FM, objetivo NIKKOR 50 mm 1:1.4 y flash Nikon SB-E. Obtenidas las imágenes, seleccioné las plantas, clasificando y eligiendo las mejor representadas para proceder al control y a la determinación de las distintas especies botánicas.

Todas ellas fueron comparadas con dibujos y libros botánicos de la época y en ocasiones cotejadas con tapices de otras colecciones y con otros soportes artísticos. En los casos necesarios las confrontamos con plantas del herbario del Botánico belga.

Se han incluido referencias botánicas históricas relacionadas con Bélgica extraídas de *Histoire des plantes* de Rembert Dodoens, edición realizada en Bruselas en 1987 por el «Centre National d'Histoire des Sciences»⁷, y con España consultadas en *Acerca de la Materia Medicinal...* de Andrés de Laguna⁸, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias⁹, la *Agricultura de jardines...* de Gregorio de los Ríos, en una edición editada en 1997 por el Área de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid y el Real Jardín Botánico de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas¹⁰, y otras publicaciones citadas en las notas del presente texto.

El trabajo que realizamos no debe ser considerado en ningún momento como un inventario de todas las especies botánicas que estos tapices presentan, sino que se trata de una selección de las que hemos identificado. Existen otras que no podemos determinar botánicamente por su falta de realismo, también hay especies conflictivas en las que dudamos del género o de la especie, en otras constatamos que mezclan caracteres de una planta con otra o que desaparecen los colores originales, y otros problemas de carácter artístico, pues no debemos olvidar que se trata de plantas tejidas en un soporte textil de hilos de lana, seda o metálicos.

Identificadas las especies botánicas, las confrontamos con la simbología, la mitología, el arte y la historia y comprobamos que en algunos tapices de los siglos XVI y XVII de la Corona de España existe un evidente significado simbólico y mitológico asociado a la

botánica que en ellos se representa y un elevado valor histórico y artístico. Otorgamos explicación mitológica y simbólica a las plantas que presentaban estas características. Para ello, he utilizado la *Sagrada Biblia*¹¹, las *Metamorfosis* de Ovidio¹², la *Iconologia* de Cesare Ripa¹³, *La Mythologie des Plantes* de Angelo de Gubernatis¹⁴, ayudados por la lectura de otros estudios de otros autores sobre el tema¹⁵.

En el texto, aparecen los autores citados y seleccionamos algunos de los comentarios y descripciones que realizaron para cada especie botánica, relatando en algunos casos el conocimiento, utilización y curiosidades que se tenían de cada una de las plantas en el país donde se tejieron los paños y en el que los recibió.

Otros aspectos de la flora, vegetación, botánica, jardín, paisajes y plantas relacionados con estos tapices, con paños de otras colecciones y con otros soportes artísticos en los que trato el tema de manera parcial han sido publicados¹⁶.

El presente artículo es original y forma parte de otro texto inédito de mayor extensión, con más especies botánicas identificadas y otros aspectos relacionados con estos paños y el tema que aquí se trata¹⁷, del que he seleccionado 70 especies botánicas que considero de interés por uno u otro motivo, de manera que su extensión se corresponda con el formato del Boletín *Academia*.

En este texto las plantas aparecen por orden alfabético: en primer lugar, el nombre vulgar en mayúsculas y luego, en cursiva y en latín, el científico. Designo el tapiz indicando, entre paréntesis, «TA» seguido de un número arábigo que hace referencia a la serie y un número romano que se refiere al número del tapiz en la serie.

2. BOTÁNICA, ARTE, HISTORIA, MITOLOGÍA Y SIMBOLISMO EN LOS TAPICES DE LA CORONA DE ESPAÑA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

2.1. ACANTO: *Acanthus* sp. (FIG. 1A Y FIG. 1B)

El acanto es la planta que inspira el orden corintio utilizado en el arte, la arquitectura y en elementos ornamentales. Vitruvio explicaba así el origen de

la invención del capitel en este orden se cuenta que fué debido a estas circunstancias: una doncella de Corinto, apenas núbil, enfermó y murió; su nodriza fue a poner sobre su tumba, en un canastillo, algunos de los objetos que a la muchacha más habían agradado en vida, y para que pudieran conservarse a la intemperie [...] tapó la cesta con un ladrillo. Por una casualidad vino a quedar el canastillo sobre la raíz de una planta de acanto. Oprimida luego por el peso del canastillo, esta raíz de acanto que estaba en medio comenzó en la primavera a echar tallos y hojas, que fueron creciendo a los lados de la cesta, y tropezando con los cantos del ladrillo, por efecto de la presión, tuvieron que doblarse, produciendo los contornos de las volutas. El escultor Calímaco [...] acertó a pasar por allí, casualmente, cerca de la tumba, vió el canastillo y se fijó en la delicadeza de las hojas que iban naciendo, y prendado de esta nueva modalidad y belleza de la forma, la reprodujo en las columnas que hizo después para los de Corinto, y estableció las proporciones con arreglo a ese modo¹⁸.

Dodoens observó que crecía en los jardines, en lugares pedregosos y húmedos, y que en su país sólo se encontraba en los jardines de los herboristas, lo que indica el carácter



Fig. 1a. Representación de acanto en la cenefa del tapiz *Vertumno besa a Pomona*. Bruselas, h. 1550 (TA 16/VII).
Fot. autora.

Fig. 1b. Acanto silvestre. *Orto Botanico*, Roma, julio de 2001. Fot. autora.

exótico del acanto en la naturaleza del lugar donde se tejieron los tapices. A. de Laguna dijo que los romanos le llamaban *pecerota* y que Virgilio *mollis acanthus*, que nacía en los huertos y en lugares húmedos y pedregosos. Ambos citaron a Dioscórides y reflejaron la confusión respecto a la descripción, nombres, características, y los dos indicaron que existía el acanto salvaje y el cultivado.

2.2. ACEBO: *Ilex aquifolium* L.

El acebo aparece en la mano derecha de la figura esquelética que protagoniza el tapiz *Triunfo de la Muerte* (TA 38/III) que pertenece a la serie inspirada en los *Triunfos de Petrarca*, y en este caso lo hace con un simbolismo en relación a la muerte.

Respecto a los cinco tapices de los carros triunfales de la serie *Triunfos de Petrarca* (TA 38), resulta interesante indicar que en cada uno de ellos se muestra una especie botánica distinta que caracteriza a cada uno de los carros y a los protagonistas. De este modo, en el carro del amor aparecen rosas, en el carro de la castidad se ven azucenas, en el carro de la muerte aparece el acebo, en el carro de la fama se muestra a la palma y en el carro del tiempo al roble con sus frutos.

Dodoens aseveró que en su país el acebo crecía en los lugares mal cultivados, en los bordes de los caminos y en los bosques, que con su corteza se hacía una liga para coger pájaros y que como tenía una madera dura y pesada no flotaba. Covarrubias dijo que el nombre de acebo era árabe, pero de raíz hebrea, y que significaba mosca, ya que decía que se utilizaba su corteza viscosa para hacer ligas para tomar pájaros y para matar a las moscas, que se quedaban pegadas; destacó el hecho de que no flotaba y que la corteza exterior era verde, pero la de dentro amarilla y la madera blanca.

2.3. ACIANO, AZULEJO: *Centaurea cyanus* L.

Esta bellísima flor destaca por su intenso color azul y sus originales formas. Al igual que la neguilla, la centáurea azul, aciano o azulejo forma parte de las malas hierbas que crecen entre el trigo y el centeno. Dodoens también nos lo indicaba de ese modo afirmando que crecía entre los campos de trigo y, particularmente, entre los de centeno. Así se puede ver en la imagen del tapiz *Vértumno transformado en segador* (TA 16/I) donde Vértumno lleva al hombro un haz recién segado del campo en el que no faltan estas singulares flores azules¹⁹. En la actualidad, es una especie en fuerte regresión debido al exceso de limpieza y pureza de las simientes de los cereales.

2.4. ACÓNITO: *Aconitum napellus* L. (FIG. 2)

En el territorio belga, es una planta poco común en estado espontáneo, por lo que quizá aparece en los tapices por su empleo en jardinería. Dodoens afirmaba que en la época se plantaban en los jardines de los herboristas y que frecuentemente se encontraba



Fig. 2. Acónito en *Rómulo acuerda el rapto de las Sabinas*. Bruselas, h. 1525 (TA 14/IV). Fot. autora.

en los jardines, lo que concuerda con lo observado en los paños, donde aparece tanto en las cenefas como en los campos. Añadió que el consumo de acónito puede llegar a matar también a los lobos, perros y animales similares y por ello le dio el nombre vulgar de matalobos. Debido al parecido de la forma de las flores se le conoce también como la planta de las capuchas de los monjes. A. de Laguna, Covarrubias y G. de los Ríos describieron confusamente esta planta.

2.5. ÁCORO BASTARDO, LIRIO AMARILLO: *Iris pseudacorus* L. (FIG. 3)

Constatamos que al ácoro bastardo, o lirio amarillo, siempre está representado en estos tapices asociado a su medio natural, en el hábitat que le corresponde, lo que indica la clara intención de reproducir en el tapiz un rincón del paisaje natural, y suele aparecer formando parte de escenarios secundarios, acompañado de otras plantas palustres y acuáticas, junto a ríos, riachuelos, charcas, lagos o demás medios subacuáticos. Es una planta terrestre que está cerca del agua y en la naturaleza del país crece al borde de los cursos de agua dulce, cañaverales, marismas, praderas muy húmedas y bosques pantanosos, exactamente en las mismas situaciones en que se le representa en los paños. Es una especie botánica característica de las cenefas denominadas como «de los cuatro elementos», siendo especie propia de los campos de los tapices. Dodoens afirmaba que crecía en lugares húmedos,



Fig. 3. Ácoro bastardo, lirio amarillo en *Betsabé en el baño sorprendida* por David. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/I). Fot. autora.

prados encharcados, en los bordes de los estanques y en aguas estancadas, que es como aparece en estos paños. G. de los Ríos dijo que el lirio amarillo no olía y que requería mucha agua.

2.6. ADORMIDERA: *Papaver somniferum* L. (FIG. 4)

Las propiedades narcóticas de la adormidera son bien conocidas, una planta que aparece en las cenefas y campos de algunos paños sin aparentes connotaciones simbólicas, pero que en los carros triunfales de las dos series *Pecados Capitales* que están dedicados a *La Pereza* (TA 21/VI y TA 22/IV) exhibe una evidente asociación del sueño a la pereza, lo cual justifica su inclusión en la escenografía y simbolismo.

Dodoens aseveraba que la adormidera tenía flor blanca, que se cultivaba y que en España y en otros países cálidos se recolectaba el jugo, el cual se usaba en la medicina. Indicó que inducía al sueño, que calmaba los dolores internos y que se utilizaba como antitusivo. Covarrubias aseguraba que acarrea sueño y que «por la mucha simiente que tiene fue símbolo de la fertilidad, y por la ordenanza con que están distribuydos sus granos, sinifica (*sic*) la ciudad o república», y decía que, tomado el opio con templanza, facilitaba el sueño y que «los moros comen gran cantidad de opio para este mismo efecto y lo plantan en sus huertas por principal provisión, como nosotros el trigo». Advertía que tomado con exceso le hacía «dormir a uno hasta el día del juyzio».



Fig. 4. Adormidera en *Emparrados y niños cogiendo uvas*. Bruselas, h. 1560 (TA 33/II). Fot. autora.

Del látex de esta planta se extrae el opio (del griego ὀπός, jugo) y sus derivados, entre ellos la morfina y la codeína, utilizados en la industria farmacéutica²⁰.

2.7. AGUILEÑA, AQUILEGIA: *Aquilegia vulgaris* L. (FIG. 5)

La aguileña, bellísima y original, de color azul, blanco, morado o púrpura y tonalidades similares, es otra de las flores que podría aparecer con connotaciones simbólicas en el tapiz *El Paraíso, el Purgatorio y el Infierno* (TA 36/IV) y en otros paños, como en el caso que se muestra en *La Presentación en el Templo* (TA 2/II), cuya serie está dedicada a los *Episodios de la vida de la Virgen*, figura a quien se le asignaba simbolismo. Se le atribuye el nombre vulgar de guante de Nuestra Señora²¹, puesto que presenta cinco pétalos alargados que se asemejarían a los de los dedos de los guantes.

Dodoens afirmaba que en su país se plantaban en los jardines, que era una flor que los antiguos desconocían y que no tenía indicación médica alguna. G. de los Ríos las mencionó escuetamente, llamándoles *pajarillas* y *guileñas*.



Fig. 5. Aguileña o aquilegia en *La Presentación en el Templo*. Bruselas, h. 1506-1507 (TA 2/II). Fot. autora.

2.8. ÁLAMO: *Populus alba* L.

En el tapiz sexto de la serie *Historia de Faetón*, vemos el pasaje en el que *Las Helíadas son convertidas en álamos* (TA 55/VI), donde se muestra la prodigiosa transformación de las Helíadas, hijas del dios de origen griego Helios, el sol, que se transforman en árbol. De sus dedos y cabezas brotan ramas y hojas mientras que sus pies se convierten en raíces que se adhieren al suelo. Así lo describe Ovidio en el libro II de su *Metamorfosis*, aunque sin precisar si eran álamos, puesto que sólo hablaba de árboles.

2.9. ALELUYA, ACEDERILLA: *Oxalis acetosella* L. (FIG. 6)

La acederilla o aleluya, que se confunde a veces con el trébol, es una planta que aparece como relleno en las escenas de los campos de los paños, potenciando el carácter de naturaleza que se pretende representar. Dodoens observaba que se parecía algo al trébol y que en su país crecía en lugares sombríos junto a las raíces de árboles grandes, como figura también en los tapices.



Fig. 6. Aleluya, acederilla en *Eneas y Acates a la vista de Cartago*. Bruselas, h. 1550 (TA 116/III). Fot. autora.

2.10. ALQUEJENJE: *Physalis alkekengi* L.; Cf. *Physalis*. (FIG. 7)

Se representa en los tapices desde finales del XV e inicios del siglo XVI, siempre muy bien reproducido con su característicos frutos en forma de linterna o farolillos rojos, como los que adornan los jardines chinos. Dodoens aseveraba que crecía en algunos bosques, cerca de arbustos y lugares húmedos, y que se plantaba con frecuencia en los jardines, por lo que se deduce que en Bélgica era muy conocido en la época. Laguna denominó a la planta *solano llamado halicacabo* y la describió junto a otras especies; aseguró que los árabes le llamaban *alkakengi*.



Fig. 7. Alquejenje en la cenefa de *Misa de San Gregorio*. Bruselas, h. 1500 (TA 7/II). Fot. autora.

2.II. ALTEA, MALVA REAL: *Althaea officinalis* L. (FIG. 8)

Aparece siempre bien reproducida aunque con el tiempo llega a estilizarse mucho. Dodoens decía que florecía al mismo tiempo que las malvas salvajes y que era utilizada como medicinal, sobre todo como estomacal, por lo que es muy probable que también se pudiera encontrar plantada en los jardines y cerca de la presencia humana. A. de Laguna observó que era una especie de malva silvestre, a la que otorgó propiedades medicinales.



Fig. 8. Altea en la cenefa de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Bruselas, h. 1550 (TA 11/II). Fot. autora.

2.12. AMAPOLA: *Papaver rhoeas* L. (FIG. 9)

La amapola está estrechamente ligada a la adormidera y es una de las flores rojas más características en estos tapices del siglo XVI. Dodoens observó que crecía entre el trigo, el centeno, la avena, y la cebada y que sus cabezas, cocidas en vino y bebidas, hacían dormir. A. de Laguna escribió que la amapola era «aquella planta vulgar que en viniendo la primavera bermejea entre las cebadas y el trigo», mientras que Covarrubias afirmaba que su cabezuela era similar a la de la adormidera y que tenía la misma virtud de acarrear sueño. Por ello, se asocia igualmente al sueño. Ripa señaló, entre otras cosas, que el sueño se representaba por la figura de un hombre corpulento sobre un lecho de amapolas, mientras que Ovidio explicó el episodio completo de la representación escenográfica del sueño, mencionando a las adormideras.

Puesto que las amapolas crecen entre trigales, se asocian y se utilizan como símbolo eucarístico. También a la pasión, esta vez debido a su bello e intenso color rojo.



Fig. 9. Amapola en *La Presentación en el Templo*. Bruselas, h. 1506-1507 (TA 2/II). Fot. autora.

2.13. AMARANTO: *Amarantus caudatus* L. (FIG. 10)

Se trata de una planta ornamental que se plantaba en los jardines y en los ambientes de riqueza y refinamiento, lo que explicaría su presencia en los tapices. Las especies actuales han desarrollado la inflorescencia en longitud y se han hecho colgantes. Dodoens afirmaba que debido a su singular belleza las damas de Italia apreciaban mucho el amaranto, por lo que no había ningún jardín en el que no hubiera sido plantado. Añadía que no podía crecer a no ser que se le plantara o sembrara en los jardines, lo que indicaba su falta de rusticidad. A. de Laguna y Covarrubias otorgaban el nombre de amaranto al *Helichrysum* una planta de la familia de las asteráceas que no tiene nada que ver con este amaranto.



Fig. 10. Amaranto en *San Juan se despide de sus padres*. Bruselas, h. 1525 (TA 4/II). Fot. autora.

2.14. ARISTOLOQUIA: *Aristolochia clematitis* L. (FIG. 11)

No es muy frecuente encontrarla y lo hace formando parte del decorado natural que se pretende potenciar, la mayoría de las veces trepando enrollada a lo largo de los troncos de los árboles. Dodoens aseveraba que le gustaban los viñedos y lugares altos y que se encontraba en numerosos lugares de Brabante, en donde recibía el nombre vulgar de hierba sarracena.



Fig. 11. Aristoloquia en *La Pereza*. Bruselas, h. 1545 (TA 21/VI). Fot. autora.

2.15. ÁSARO: *Asarum europaeum* L. (FIG. 12)

Aparece formando parte del decorado natural que se representa, por lo que va unida a la voluntad de reproducir la realidad de la naturaleza. Suele exhibir su capacidad rastrera y, en algunas ocasiones, se encuentran también las flores o los frutos que en la naturaleza resultan poco espectaculares y que se encuentran generalmente escondidos u ocultos y tapados por las hojas. Curiosamente, estas mismas partes de la planta que resultan algo conflictivas también se representan en los tapices de forma equívoca.



Fig. 12. Ásaro en *Ulises acepta los regalos de Alcinoos*. Bruselas, h. 1650 (TA 42/III). Fot. autora.

2.16. AZUCENA: *Lilium candidum* L.

Una de las flores que se atribuyen a la virgen es la azucena blanca que simboliza la pureza, la castidad y la virtud debido al color blanco inmaculado de sus flores y al delicioso aroma y perfume que exhala, y por ello alude a la Virgen María.

Dodoens afirmaba que en su país se plantaba en los jardines y observaba que se llamaba en latín Rosa de Juno ya que cuando Júpiter tuvo a Hércules de Alcumena, quiso que fuera inmortal y por ello lo llevó para que su mujer, Juno, diera de amamantar a Hércules; pero éste, una vez saciado, se retiró bruscamente, mientras que la leche siguió saliendo en abundancia de los pechos de Juno, y que desde uno de ellos salió la leche hacia el cielo, tiñéndolo de blanco y formando la Vía Láctea, mientras que del otro salió la leche hacia la tierra y creó la azucena, blanca como la leche.

Covarrubias aseveraba lo mismo, ratificando que «la que cayó en tierra acertó a dar sobre los lilios o açucenas, que siendo antes de color roxa le mudaron en blanca». La

azucena se asocia igualmente a otros episodios religiosos, entre ellos el de la Trinidad, y es atributo de otros santos como símbolo de castidad.

En el tapiz *Dios envía el ángel Gabriel a la Virgen María* (TA 1/I) se puede ver una azucena, que representa la virginal concepción engendrada por obra del Espíritu Santo, sin mancha, como la flor blanca y pura. Aparece también en el paño *El Vicio* (TA 8/VIII) como atributo y símbolo de la virginidad, pureza y castidad, tal y como puede verse tejido su nombre, *Virginitas*, delante de la flor. La azucena protagoniza episodios referentes a la Castidad y al séquito de personajes que le acompañan en el tapiz *Triunfo de la Castidad* (TA 38/ II), en el que los personajes llevan varas de azucenas en la mano y coronas de azucenas en las cabezas; el carro triunfal está adornado con azucenas.

2.17. BERENJENA: *Solanum melongena* L.

Encontramos en esta colección dos variedades de berenjena: la blanca y la negra. Las berenjenas localizadas en los tapices del siglo XVI van en compañía de calabazas, pepinos, melones y otras especies parecidas. Dodoens escribió que había dos especies de berenjenas, las púrpuras y las blancas y las dos aparecen en la serie *Monos y grotescos* (TA 30); añadió que las berenjenas no crecían en su país de forma espontánea, pero que los herboristas las plantaban y cultivaban en sus jardines, como los pepinos y calabazas, con los que salían y morían al mismo tiempo, y es así como se representan las berenjenas en los tapices de esa mencionada serie. A. de Laguna afirmaba que «llámase insana la berenjena, por cuanto comida cruda, es al gusto muy desabrida [...] y que] en Francia y en Alemania se muestra como cosa rarísima», mientras que en Castilla había muchas, especialmente en Toledo lo que «se les volvió en vituperio y escarnio a los toledanos». Covarrubias decía que como los de Toledo las utilizaban mucho les llamaban *verengeneros*, y que había un proverbio que decía «Toledano, ajo, verengena». También que en latín se le llamaba *mala insana* ya que «alteran al hombre, provocándole a luxuria; y a esta causa las llamaron por otro nombre *amoris poma*, y no por su parecer y hermosura, como algunos pensaron, pues no la tienen [...] y al que usa mucho el comerlas, con los demás daños le sale al rostro su mala calidad, poniéndole de su color lívida y verde oscura».

2.18. BORRAJA: *Borago officinalis* L. (FIG. 13)

Cuando aparece la borraja en estos tapices lo hace muy bien representada, exhibiendo su bella floración azulada y magnífico porte, y resulta característica de los tapices flamencos del primer tercio del siglo XVI. Dodoens aseguró que crecía por todos los jardines, huertos, en sitios arenosos y campestres y que si se ponía la borraja o las flores de borraja en vino y se bebía, hacía que la gente se sintiera alegre, decidida y gallarda y que combatía cualquier síntoma de tristeza, melancolía, disgusto o enfado y que Plinio le llamaba la planta de la alegría y del contento, es decir, la planta que hace felices y eufóricas a las personas y que antiguamente se le llamaba vulgarmente lengua de buey o de vaca debido a la aspereza de sus tallos llenos de pequeños pelos. A. de Laguna la trató en el capítulo concerniente a la *Buglosa* de la que decía que en Castilla la llamaban vulgarmente borraja, también lengua de buey, lo mismo que Covarrubias.



Fig. 13. Borraja en *La Nobleza*. Bruselas, h. 1520 (TA 8/IV). Fot. autora.

2.19. CARDO DE CARDAR, CARDO LANUDO: *Dipsacus fullonum* L. (FIG. 14A Y FIG. 14B)

Sólo la hemos encontrado en dos de los paños estudiados. Dodoens contaba que existían dos especies, una cultivada y otra salvaje, y que en su país se sembraba en algunos lugares de Flandes para el uso de bataneros y pañeros, lo que ya no se hace. Andrés de



Izquierda: Fig. 14a. Cardo de cardar o cardencha en San Pablo en *Éfeso hace quemar los libros de los gentiles*. Bruselas, h. 1621 (TA 48/XI). Fot. autora.

Derecha: Fig. 14b. Cardos de cardar utilizados en la Fábrica de mantas y tejidos de lana. Artesanía textil. Fábrica de Cecilio Valgañón S.A. Ezcaray, La Rioja. Fot. autora.

Laguna afirmaba que la naturaleza nos proporcionaba algunos instrumentos, como el cardo de cardar lana, del que se utilizan las cardas o cardenchas para «adelgazar [...] y perfeccionar los paños». Aseguraba que no había «hombre que no la conozca; porque de sus erizadas cabezas ordinariamente se hacen las cardas». Observaba que la cardencha cultivada era de hoja más ancha y hendida y cabezas más erizadas y espinas más fuertes que las de la cardencha salvaje. Covarrubias le llamaba también carda y decía que las cabezas espinosas tenían forma de erizo y se utilizaban para ablandar los paños y sacarles los pelos y que «decimos carcar a uno, o darle una carda, quando le dan alguna fraterna y es tratado ásperamente».

2.20. CARDO LECHAL, CARDO MARIANO: *Silybum marianum* (L.) Gaertn

Otra de las plantas dedicada a la Virgen es el cardo lechal o cardo mariano ya que se afirmaba que cuando la Virgen María amamantaba a su hijo Jesús cayeron de su pecho unas gotas de leche que mancharon de blanco el cardo que se encontraba a sus pies. El cardo mariano, al que Dodoens llamó *Chardon nostre dame*, aparece en el centro de la zona inferior del tapiz *El cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* (TA 2/I) con alusiva indicación simbólica²².

Tanto Dodoens como Laguna indicaron sus virtudes para contener las convulsiones de los niños y contra las mordeduras de las serpientes y otros venenos, así como para retener hemorragias. En la actualidad, se utiliza como protector hepático y se indica, entre otras cosas, para el tratamiento de hemorragias²³.

Covarrubias indicaba que los cardos crecían salvajes en terrenos no cultivados «en pena del pecado original y de los actuales nuestros», como se decía en el capítulo tercero del *Génesis*: «maldita sea la tierra por tu causa: con grandes fatigas sacarás de ella el alimento en todo el discurso de tu vida. Espinas y abrojos te producirá [...]».

2.21. CLAVEL: *Dianthus* sp.; *Dianthus caryophyllus* L.

El clavel es una planta que encontramos frecuentemente en estos tapices. Aparece sobre todo en las cenefas, en macetas o en composiciones florales en jarrones. En los del siglo XVII se incluyen variedades dobles. Dodoens afirmaba que el clavel se plantaba en los jardines, lo que concuerda con la realidad que se da en la naturaleza y con la forma en que lo encontramos muchas veces, dispuesto en jarrones ornamentales. Covarrubias aseguraba que en España le dieron el nombre vulgar de clavel por el olor tan profundo y parecido que tiene con la especie del clavo aromático.

2.22. CLEMÁTIDE: *Clematis vitalba* L. (FIG. 15)

Suele aparecer en estos tapices acompañando al paisaje y potenciando el aspecto real del lugar que se representa, normalmente como trepadora sobre los árboles, exhibiendo su vigor. Es una planta vulgar y muy frecuente de encontrar en la región y se localiza sobre todo en los bosques, setos y en los bordes de los campos.



Fig. 15. Clemátide en *Júpiter ordena a Eneas que abandone a Dido*. Bruselas, h. 1550 (TA 116/VI). Fot autora.

2.23. COL: *Brassica oleracea* cv. *capitata* L. (FIG. 16A Y FIG. 16B)

No es habitual encontrar la col en los tapices. Dodoens indicaba que todas las especies de col se plantaban en los jardines. A. de Laguna decía acerca de la que él llamaba berza *capitata* que

vienen a hacer una redonda cabeza, por donde méritamente se llaman en Alemania *cappiszkraut*, que quiere decir berza cabezuda, adonde hacen gran caudal de ella. Porque distribuyéndose de Baviera (adonde crece en grande abundancia) por todas las ciudades circunvecinas, en cada parte le echan luego en adobo, para que se pueda conservar todo el año, como en Castilla solemos hacer con los besugos. De suerte que no hay casa tan mal proveída que no tenga por lo menos dos mil repollos en escabeche, preparado con sal, vinagre y orégano, los cuales verdaderamente son el diacitrón y calabazate de los tudescos. Visto que en las bodas y desposorios lo sacan luego por colación un repollo, con el cual echaréis los bofes y las entrañas, aunque en aquellas tierras se comen tras él las manos.

Covarrubias aseveraba que era enemiga del vino y que por ello se solía poner una rama en las tabernas, ya que resistía la borrachera, pregonando así templanza a los que entraban a beber. Añadía que el proverbio «entre col y col lechuga» tenía su razón en que los hortelanos plantaban las coles tan ordenadas que resultaban muy agradables de ver y que, por variar, entre una col ponían una lechuga ya que las cosas más variadas y diversas no cansaban tanto. De forma tan correcta y ordenada vemos un curioso huerto sembrado de coles en el tapiz *Jardín con edificios* (TA 69/I). Covarrubias recogía igualmente este otro proverbio: «A ellos padre, vos a las berças y yo a la carne» en alusión a los que toman para ellos lo mejor y dejan lo peor para los otros.



Fig. 16a. Col en la cenefa de *Fáustulo encuentra a Rómulo y Remo*. Bruselas, h. 1525 (TA 14/I).

Fot. autora.

Fig. 16b. Campo con coles en *Jardín con edificios*. Bruselas, h. 1636 (TA 69/I). Fot. autora.

2.24. CORONA IMPERIAL: *Fritillaria imperiales* L. (FIG. 17)

En estos paños, la espectacular corona imperial aparece en las composiciones florales en los jarrones de las series denominadas *Galerías*, las cuales siguen las tendencias pictóricas de la época. Su aparición, tanto en la pintura como en el tapiz, demuestra lo exótico de su presencia y el conocimiento y difusión de esta planta en el siglo XVII, época en la que se pusieron de moda debido a lo llamativo de su follaje y floración.



Fig. 17. Corona imperial en *Galerías de arcos sobre pilastras de estípites*. Bruselas, h. 1660 (TA 65/IV). Fot. autora.

2.25. CORREGÜELA: *Calystegia sepium* (L.) R. Brown. (FIG. 18)

Su aparición en los paños de la colección es frecuente, tanto en las escenas de los campos de los tapices como en las cenefas. A pesar de que pueda ser considerada como una de las plantas típicas, por lo general no se muestra en su total esplendor y belleza sino algo estilizada y potenciando las formas de las hojas y su peculiar característica de planta que se enrolla mediante sus zarcillos. Dodoens unificaba esta especie, a la que denominaba corregüela blanca mayor, *Grand Liseron blanc*, con otras dos especies más, la corregüela blanca menor, *Petit Liseron blanc*, que se corresponde con la especie *Convolvulus arvensis* L. y la campanilla azul, a la que denominaba como *Liseron bleu*, que es el género botánico *Ipomea* sp.



Fig. 18. Corregüela en *Adán, expulsado del Paraíso, labra la tierra*. Bruselas, h. 1640 (TA 50/IV). Fot. autora.

2.26. DEDALERA, DIGITAL: *Digitalis purpurea* L. (FIG. 19)

La encontramos en las escenas de los tapices del siglo XVI, también en las cenefas y formando parte de las composiciones florales en los jarrones del siglo XVII. Crece naturalmente en bosques talados, en los claros de los bosques, en las orillas de los caminos forestales, y en las landas, aunque siempre lo hace donde existen suelos silíceos. Dodoens aseguraba que crecía de forma espontánea, pero que también se plantaba en los jardines.



Fig. 19. Dedalera, digital en *La Gracia publica los Honores*. Bruselas, h. 1515 (TA 5/III). Fot. autora.

2.27. DIENTE DE LEÓN: *Taraxacum* sp. (FIG. 20)

Es una de las plantas más representadas y característica de estos tapices, que no la hemos encontrado en las cenefas. No podemos determinar botánicamente la especie, puesto que en la taxonomía moderna se acepta la existencia de centenares de «pequeñas especies» basadas sobre caracteres tales como el color y la forma de las simientes y cosas así, lo que imposibilita su determinación. Probablemente se trata de la sección *subvulgaria* Christians. Es una planta muy común en la región que crece por todas partes, sobre todo en praderas y llanuras herbáceas, por lo que era también muy conocida en la época. Dodoens así lo afirmaba añadiendo, entre otras cosas, que al cortar el tallo salía leche y que cuando las flores se secaban los pelillos o filamentos volaban al viento, una de sus características más conocidas.



Fig. 20. Diente de león en *Cumplimiento de las Profecías en el nacimiento del Hijo de Dios*. Bruselas, h. 1506-1507 (TA 2/I). Fot. autora.

2.28. DRAGO: *Dracaena drago* L. (FIG. 21)

El árbol del Paraíso y el jardín de las Delicias se encuentran en el tapiz *El Paraíso, el Purgatorio y el Infierno* (TA 36/IV) en el que el Bosco ofrece una original visión de ambos árboles. En la tabla dedicada al Paraíso y la creación de Eva aparece el drago, que quiere decir dragón, ya que la savia o resina de esta especie botánica tiene un espectacular tono rojizo que se asemejaba, según indicaban varios autores, a la sangre del dragón. Gregorio de los Ríos escribió que: «Otros muchos árboles van viniendo cada día de las Indias, y de otras muchas partes, como el *sangre de Drago* [...]».



Fig. 21. Drago en el Paraíso en el paño *El Paraíso, el Purgatorio y el Infierno, o Jardín de las Delicias*. Bruselas, 1550-1570 (TA 36/IV). Fot. autora.

2.29. DRAGONTEA: *Dracunculus vulgaris* Schott. (FIG. 22)

La hemos encontrado en estos paños en las cenefas de algunas series de mediados del siglo XVI. Sus típicos espádices rojos no ofrecen duda alguna para su determinación, ni tampoco cuando aparece con las hojas totalmente digitadas. En la época era más común y Dodoens aseguraba que se plantaban en los huertos y que Dioscórides decía que aquellos que llevasen las hojas o la raíz de esta planta encima no podrían ser picados por las víboras o serpientes.



Fig. 22. Dragontea en la cenefa de *Las hermanas de Psiquis*. Bruselas, h. 1550 (TA 137/I). Fot. autora.

2.30. DULCAMARA: *Solanum dulcamara* L. (FIG. 23)

Aparece tanto en los campos de los tapices, donde normalmente se localiza trepando sobre troncos de árboles, como en las cenefas. Se representa con sus características flores purpúreas con el centro amarillo, sus llamativas bayas rojas y sus singulares hojas. La presencia de la dulcamara en la región es bastante común, por lo que su aparición en los tapices puede interpretarse como el deseo del artista por reproducir la vegetación autóctona y el paisaje natural que le rodeaba y veía. Dodoens afirmaba que crecía en lugares húmedos, cerca de las cunetas y los estanques, y entre arbustos y setos.



Fig. 23. Dulcamara en la cenefa de *La Soberbia*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/I). Fot. autora.

2.31. ESPANTALOBOS: *Colutea arborescens* L (FIG. 24)

Identificar esta especie en los paños produce cierta sorpresa, ya que era una especie que no estaba muy extendida, pero a pesar de ello aparece muy bien representada con sus frutos inflados y características hojas. Dodoens afirmaba que sólo se encontraba en la región plantada en algunos jardines y añadió que cuando se reventaban los frutos hacían ruido. En español reciben su nombre vulgar debido, precisamente, al ruido de sus frutos secos, inflados y con las simientes sueltas en su interior, que suenan como sonajeros y hacen mucho alboroto, delatando la presencia de los animales y ahuyentándolos.



Fig. 24. Espantalobos en la cenefa de *El profeta Natbani reprende a David*. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/III). Fot. autora.

2.3.2. ESPINAS DE CRISTO: *Paliurus spina-christi* L

La corona de espinas que Jesús padeció clavada en su cabeza durante la Pasión, se identifica con la especie botánica vulgarmente llamada espinas de Cristo. Se trata de un arbusto que destaca, precisamente, por sus punzantes espinas, una de ellas curva, lo que facilita que se clave inmediatamente en la piel, como si fuera un anzuelo²⁴.

Jesús aparece con corona de espinas en todos los paños en donde se relata la Pasión y así lo vemos en los de la serie *Pasión de Cristo* (TA 6/I y TA 6/II) y en el tapiz *Misa de San Gregorio* (TA 7/II), en donde se representa un tanto estilizada, tanto la que lleva en la cabeza como la que cuelga de la cruz. El paño *Cristo de la Misericordia* (TA 9/II) muestra a Jesús crucificado con su corona de espinas. También en el tapiz de la *Cáida en el camino del Calvario*, en los dos paños titulados *Crucifixión* (TA 10/III y TA 45/I), así como en el *Descendimiento* (TA 10/IV), donde la corona de espinas, ensangrentada, está cuidadosamente depositada sobre un paño extendido en el suelo.

2.33. FLOR DE LIS: *Iris florentina* auct. vix. L.

Las especies botánicas en estos tapices relacionadas con la heráldica son escasas. San Luis aparece en el tapiz *El Honor* (TA 8/II) con su escudo de armas, representado por las tres flores de lis doradas sobre fondo azul²⁵.

Andrés de Laguna decía en su libro que «léese en las historias francesas que Clodoveo primero, rey cristiano de Francia, cuando se bautizó, le fueron enviadas del cielo tres flores de lises por armas, en lugar de tres sapos abominables, que tenía antes que tomase el santo bautismo», flores que pasaron a ser el símbolo del escudo de armas real de Francia y el de nuestros actuales monarcas en España.

2.34. FRESA: *Fragaria vesca* L.

Otra planta que también aparece en el tapiz *El Paraíso, el Purgatorio y el Infierno* (TA 36/IV) con fines simbólicos es la fresa, de la que Dodoens aseguraba que se plantaba mucho en los jardines y que crecía de forma natural en los bosques sombríos y que tenía un sabor y aroma muy delicado y un atractivo color. Covarrubias la definió de manera ambigua como «cierta especie de moras que tienen forma de madroños pequeños, cuyos ramillos sin espinas se van estendiendo (*sic*) por la era donde las plantan, y se comen con vino y azúcar o con leche». También informaba de que Laguna decía que en tiempos de Dioscórides la fresa no se conocía en España. El caso es que Laguna la describió en el capítulo dedicado a la *Zarza llamada Idea*, mezclando a las fresas y frambuesas: «Cuéntase también entre las diferencias de zarza, la llamada vulgarmente fraga y fragaria, cuyo fruto se dice fragum, [...] en España no las he visto.» Pero, a ese respecto, Felipe II escribió en una carta, fechada en Tomar, Portugal, el 1 de mayo de 1581, que la criada de doña Juana de Portugal tenía «mucha envidia [...] a las fresas [...]»²⁶.

Ovidio, al hablar de la Edad de oro, manifestó que la fresa de las montañas crecía sin que nadie la cultivase y que los hombres la recolectaban. Por todo ello, por su aroma, sabor, delicadeza y color, se asocia a la edad de la felicidad en el paraíso y al placer. Como otras muchas plantas o flores de color rojo, la fresa se asocia igualmente a la pasión de Cristo.

2.35. GIRASOL: *Helianthus annuus* L. (FIG. 25)

El girasol, planta traída de América, aparece en las cenefas de algunos paños del siglo XVII y en composiciones florales de las series *Galerías*, donde destaca por el gran tamaño de sus capítulos florales y su llamativo color. Dodoens no citaba al girasol en su libro publicado en 1557²⁷. Andrés de Laguna daba el nombre castellano de girasol al heliotropo mayor. Covarrubias le llamó girasol o tornasol porque las flores daban vueltas con el sol. Gregorio de los Ríos, *Gigantas*, y que eran las que también llamaban flor de sol, y que recibían ese nombre porque crecían mucho y se volvían las flores hacia el sol. Añadió que requerían mucha agua y que los ratones y gorriones se las comían.



Fig. 25. Girasol en la cenefa de *Apolo y el dragón*. Amberes, h. 1670 (TA 113/VII). Fot. autora.

2.36. GORDOLOBO: *Verbascum* sp. (FIG. 26)

Cuando aparece esta planta en los campos de los tapices, y debido a su gran tamaño y presencia, adquiere protagonismo. Determinamos el género pero no la especie, aunque probablemente sea el *Verbascum thapsus* L., que es bastante común de encontrar. Crece en los bordes de los campos, cerca de los caminos y terrenos baldíos, tal y como Dodoens indicaba. A. de Laguna aseguró que se hacían mechas para los candiles y las lámparas, mientras que Covarrubias se interrogaba acerca del nombre vulgar en español y decía que no llegaba a comprender el nombre de gordolobo, salvo por el hecho de que los pastores hacían candela con la planta y aceite y que justificara el que la lumbre ahuyentara a los lobos.



Fig. 26. Gordolobo en *La Lujuria*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/II). Fot. autora.

2.37. GRANADA: *Punica granatum* L. (FIG. 27)

Es una de las frutas más características en estos tapices, sobre todo de las cenefas, en donde se representa exuberante y con todo detalle, entre ellas en las dos series tituladas *Pasión de Cristo* (TA 6 y TA 10) y en la serie tercera (TA 3) dedicada a la *Historia de David y Betsabé*.

Dodoens observó que crecían en regiones cálidas como Italia, España y otros lugares. A. de Laguna decía que se llamaba granada por la gran cantidad de granos que lleva en su interior y que antiguamente se le llamaba *Malum punicum* por haberse traído de «aquella parte de África antiguamente llamada Púnica, en la cual se comprenden Cartago y Túnez», y que crecían estupendas en el reino de Nápoles y en Valencia. Covarrubias aseveraba que los boticarios hacían vino con la granada para usos medicinales, pero igualmente para ofrecer como regalo.

Tiene varias connotaciones simbólicas. Gubernatis aseveraba que como tenía muchos granos se asociaba popularmente a la fecundidad y a la riqueza y que estaba considerado como un árbol erótico, ya que la granada abierta representaba el sexo femenino. Añadió que según Cicerón, cuando Proserpina probó la granada no quiso abandonar el infierno y que el fruto que Eva ofreció a Adán y Paris a Venus no fue una manzana, sino una granada y que siempre que se hace alusión a una manzana en relación al matrimonio, se debe entender que es una granada. Para este autor, representa el amor ardiente y debido al color sanguíneo que brota de sus granos adquiere también un significado lúgubre.



Fig. 27. Granada en la cenefa de *Betsabé en el baño sorprendida* por David. Bruselas, primer tercio del siglo XVI (TA 3/I). Fot. autora.

Por otra parte, Ripa asociaba la imagen de la granada a la concordia, con la figura de una mujer que lleva en su mano derecha *un pomo granato*, y que también aparecía en la imagen de la victoria. Covarrubias dijo que la granada podía ser el símbolo de una república «cuyos moradores están muy conformes y adunados, y está adornada con corona, que significa (*sic*) dominio e imperio, porque la granada está coronada con una corona de puntas».

2.38. HIEDRA: *Hedera helix*, L.

Una de las plantas relacionada con Baco es la hiedra. A. de Laguna afirmaba que el zumo y olor de la hiedra perturbaba igual que el vino, por lo que los sacerdotes de Baco se coronaban con ella, y que por eso se colgaba también hiedra en las tabernas.

Gubernatis aseguraba que la hiedra y la viña se aproximaban en su significado simbólico debido a que las hojas de la hiedra y las de la viña se parecían y que ambas dos tenían propiedades trepadoras. Además, explicaba que como la hiedra crecía abrazando los troncos de los árboles se había adoptado como símbolo del amor y de la amistad. Resaltaba el hecho de que así como la hiedra secaba el árbol al que se había adherido, el amor devoraba el corazón de quien lo experimentaba. Añadía Gubernatis que uno de los símbolos antiguos de Dionisio era la hiedra. Este mismo atributo lo tenían las ménades, quienes formaban

parte con las ninfas, silenes y sátiros del séquito de Dionisio, Baco para los romanos²⁸. En cualquier caso, la hiedra y la vid protagonizan episodios de marcado carácter lúdico, festivo, alegre y amoroso.

En los tapices de esta colección suele aparecer abrazando y trepando por los troncos de los árboles. Así lo hace, por ejemplo, en los tapices de la *Historia de la creación del hombre* en donde la vid trepa por el árbol del bien y del mal en el paño *Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol del bien y del mal* (TA 50/III), mientras que la hiedra lo hace en *Adán y Eva comen la fruta del árbol prohibido* (TA 50/IV).

2.39. HIGUERA: *Ficus carica* L

Cuando Adán y Eva fueron expulsados del paraíso tomaron conciencia de su desnudez y sintieron vergüenza, por lo que cubrieron parte de sus cuerpos con hojas, que en ocasiones se atribuyen a la parra, o vid, pero que en el capítulo tercero del *Génesis* se suelen identificar con la higuera. Covarrubias advertía que existían «muchos autores que afirman [que] el árbol vedado en que Adam pecó aver (*sic*) sido especie de higuera». Dodoens aseveró que la higuera crecía abundantemente en España e Italia, pero que no apenas lo hacía en el suyo, donde se plantaba en lugares cálidos y expuestos al sol y se le debía resguardar del viento de septentrión, observando que se retrasaba en todo su ciclo vegetativo. Le otorgó numerosas virtudes y aplicaciones, lo mismo que A. de Laguna.

2.40. JUNCO FLORIDO: *Butomus umbellatus* L.

Es una planta característica de las cenefas denominadas «de los cuatro elementos», donde aparece bastante bien representada, potenciando el carácter húmedo y acuático de la escena donde se incluye. También se puede ver en los campos de los tapices que representan medios acuáticos y húmedos, junto a otras especies de ese mismo hábitat, por lo que el junco florido va siempre ligado a su hábitat natural, que el artista intenta reproducir con fidelidad. Es una planta propia de aguas tranquilas. En algunas de las representaciones se ven ciertas imperfecciones, como las hojas, que son muy anchas y la forma de las inflorescencias y de las flores.

2.41. LAUREL: *Laurus nobilis*, L. (FIG. 28A Y FIG. 28B)

Otro ejemplo de transformación que relata Ovidio en el primer libro de *Metamorfosis* lo encontramos representado en la serie *Historia de Venus* (TA 13) en donde vemos cómo Dafne, huyendo de Apolo, es convertida por Gea en laurel. En esta serie, los tapices *Apolo y Dafne* (TA 113/VI) y *Apolo y el dragón* (TA 113/VII) muestran la transformación de Dafne mientras huía de los deseos amorosos y ardientes de Apolo. El primer paño describe el instante en que Apolo va a alcanzar a Dafne y ésta invoca a Gea para que la socorra, convirtiéndola en laurel. En el segundo se reproduce el momento en que se ofrece a Apolo la corona de laurel. Por su parte, en los dos tapices titulados *La Lujuria* (TA21/II y TA 22/II) de las series dedicadas a los *Pecados capitales* aparece de nuevo la transformación de la joven en laurel.

El laurel es también símbolo y atributo extendido del triunfo, de la fama y del éxito reconocido, del honor, de la nobleza, y tiene en estos tapices una presencia muy característica en la ejecución de coronas para la cabeza. Ovidio narraba en su libro primero de *Metamorfosis* que cuando «todo joven que, ya fuera con sus puños, ya con los pies o las ruedas, había obtenido la victoria recibía una condecoración de hojas de encina; todavía no existía el laurel (*sic*), y Febo se ceñía con hojas de cualquier árbol las sienes que embellecía su larga cabellera.»

Dodoens aportaba datos interesantes, asegurando que el laurel traía salud y que por ello a los senadores romanos se les entregaba el día de Año Nuevo un ramo de laurel y que los poetas se coronaban de laurel porque la poesía es una especie de profecía o adivinación sobre la que preside Apolo. También explicaba que recibía su nombre de la ninfa Daphne quien, perseguida por su enamorado Apolo, invocó a Zeus en su auxilio, y éste la transformó en laurel, por lo que se le considera su planta, y que como Apolo tomó una rama de laurel y se hizo una guirnalda que colocó en su cuerpo, por ello se colocan ramas de laurel en las casas y en las personas para ahuyentar los malos espíritus y desgracias, ya que la planta está dedicada a Apolo y el Sol. Covarrubias dijo que las primeras coronas fueron de palma que rodeaban la cabeza y que formaban una especie de rayos de los que derivaron las puntas que se ven en las coronas, mientras que las primeras coronas triunfales fueron de laurel y después de oro.

La tradición simbólica se mantiene y cuando se desea representar a alguien triunfante y victorioso, no faltan la corona de laurel y las ramas de la palmera, emblema de la victoria. Cesare Ripa afirmaba que la imagen de una mujer alada volando y llevando en su mano una corona o guirnalda de laurel u olivo y una palma era la imagen de la victoria de los antiguos.



Fig. 28a. Transformación de Dafne en laurel en el tapiz *La Lujuria*. Bruselas, h.1550 (TA 22/II). Fot. autora.

Fig. 28b. Mano de Dafne, de cuyos dedos brotan las hojas de laurel. Tapiz *Apolo y Dafne*. Amberes, h.1670 (TA 113/VI). Fot. autora.

Con laurel ceñido en la cabeza o a punto de ser coronados, vemos a varios personajes en la serie *Los Honores*; también, por ejemplo, al joven *Vertumno transformado en guerrero*; a Escipión sin casco en los tapices de las tres series dedicadas a la *Historia de Escipión*, así como a su cortejo triunfal; a uno de los jefes del ejército de Alejandro, a Ephestio y al cortejo triunfal de Alejandro; al mensajero de Thomiris en *Historia de Ciro el Grande*; a Octavio; a varios personajes de la *Historia de Dido y Eneas*, a otros personajes en el tapiz *San Pablo y San Bernabé en Lystra*, en los de la serie *Historia de Sansón*, en la *Historia del Cónsul Decio*, en la serie *Marco Antonio y Cleopatra*, a Faetón en varios tapices dedicados a su historia, en personajes de la *Historia de la vida del Hombre*, en la de la *Historia de Zenobia*, en la serie facticia (TA 143) de paños sueltos y a otros personajes más.

Covarrubias aseguró que en España el laurel era muy conocido y decía, entre otras cosas, que «dos troncos de laurel refregados uno con otro, que echan de sí llamas, sinifican (*sic*) el grave peligro de la ruina de los demás quando se confederan dos poderosos» y que Paradino²⁹ explicó en sus *Símbolos heroicos* que esto mismo significaban «los dos troços de laurel, en esta mesma forma engaçados (*sic*), en el collar de la orden del Tusón (*sic*) [Toisón], con los esclavones (*sic*) y el pedernal», de donde sale el rojizo fuego de las chispas, como se observa en el collar del Toisón de oro³⁰.

2.42. LÚPULO: *Humulus lupulus* L. (FIG. 29)

Aparece en estos paños flamencos, sobre todo en los del siglo XVI, tanto en las escenas de los campos de los tapices como en las cenefas, donde exhibe sus infrutescencias y características hojas y ramas, también trepando sobre los troncos de los árboles, de manera



Fig. 29. Lúpulo en *La Gula*. Bruselas, h. 1545 (TA 21/IV). Fot. autora.

un tanto espontánea y natural, confiriendo al tapiz un aspecto de naturalidad. Dodoens decía que los brotes tiernos que salen en marzo y abril se podían comer en ensalada y que se plantaba en los jardines y los campos, aunque también crecía de forma natural. G. de los Ríos les llamaba lúpulos y *hombrezillos*, y observaba que tenían la virtud de subir mucho y enramarse pronto y que «quando son chicos se comen, y son mas sanos que espárragos» y que si se cortaban las ramas del lúpulo y se dejaban tres o cuatro guías eran capaces de cubrir por entero un chapitel o cenador. Añadió que las plantas del lúpulo necesitaban mucha agua y que no tenían olor.

2.43. LIRIO, LIRIO CÁRDENO: *Iris germanica* L. (FIG. 30)

Es una de las plantas más características de las cenefas de los tapices flamencos del siglo XVI, reproducida siempre con elegancia, belleza, espectacular colorido, resaltada a veces por hilos dorados que componen el color amarillo. En ocasiones se incluyen sus rizomas, demostrando con ello que la planta se había arrancado para ser copiada. Durero y otros pintores de la época la pintaron con gran maestría. Dodoens nos informaba que en la época se plantaba en los jardines. Covarrubias aseguraba que era «una flor a modo de azucena cárdeno; por otro nombre dicho iris por tener los colores del arco celeste». Dodoens incluyó una larga serie de las virtudes que tenía la raíz, que Covarrubias reseñó de forma somera.



Fig. 30. Lirio cárdeno, lirio en la cenefa de *Caída en el camino del Calvario*. Bruselas, h. 150-1528 (TA 10/II).
Fot. autora.

2.44. MADRESELVA: *Lonicera periclymenum* L. (FIG. 31)

La madreselva aparece con cierta frecuencia, tanto en cenefas como en los campos de los paños, destacando por el realismo con que se representan sus estambres florales. Dodoens decía que en su país crecía un poco por todas partes, en los bordes de los campos, entre las genistas y arbustos, en los bosques y que eran odoríferas. Covarrubias aseguró que era una «mata conocida, de flor graciosa y olorosa, dichas así en castellano porque comúnmente se cría en los bosques, y allí está más lozana que en otra parte». G. de los Ríos destacaba su condición como trepadora, aunque advertía que si se les hacía subir por las paredes podían ser pasto de los piojos por lo que recomendaba que recibieran aire por todas partes y que se colocaran en espaldares y cenadores para que treparan por esos soportes. Observó que las flores olían y que requerían agua.



Fig. 31. Madreselva en la cenefa de *Crucifixión*. Bruselas, h. 1520-1528 (TA 10/III). Fot. autora.

2.45. MAÍZ: *Zea mays* L. (FIG. 32)

Es una de las especies botánicas en estos tapices de mayor interés histórico, cuya temprana aparición en los paños de esta colección (TA 19/V y TA 22/IV) nos revela su expansión y difusión. Sabemos que el maíz se conoció al llegar a tierras americanas y que Colón lo trajo hasta España, desde donde se expandió por Europa. En el relato del tercer viaje de Colón en 1498 se añadió algún dato acerca de su rápida expansión por Castilla: «debe ser dello de maiz, que es una simiente que hace una espiga como una mazorca, de que llevé yo allá, y hay ya mucho en Castilla»³¹. Gonzalo Fernández de Oviedo dedicó el capítulo cuarto de su obra editada en 1526 al maíz, titulándolo «Del pan de los indios, que hacen del maíz», donde incluyó una descripción muy completa de la planta, del modo en que debía plantarse, cuidados que precisaba el cultivo, enemigos principales y utilidades³².

Existe una gran confusión entre los nombres botánicos latinos y los vulgares, tanto en español como en otros idiomas, así como en las imágenes que acompañaban a cada una de ellas. Estos errores conciernen a la familia de las poáceas, en donde el sorgo, el maíz, panizo, mijo, trigo sarraceno o espelta son confundidos y mezclados sus caracteres una y otra vez. Dodoens le llamó trigo de Turquía o trigo sarraceno, y le puso el nombre botánico a la ilustración de *Millium Indicum*. El botánico Fuchs, que también le llamó Grano de Turquía, le dedicó en su obra publicada en 1543 una imagen donde se veían los granos de colores marrón, amarillo, blanco y rojo³³. Andrés de Laguna afirmaba que había una especie de «mijo llamado *turquesco*, que produce unas cañas muy grandes, y en ellas ciertas mazorcas llenas de muchos granos amarillos o rojos, y tamaños como garbanzos, de lo cuales molidos hace pan la ínfima gente; y este es el maíz de las Indias [...]», mientras que la ilustración aparece con el nombre de *Mijo indico*. Algo parecido dijo Covarrubias, aunque le llamaba maíz, y que era «una suerte de panizo que haze unas mazorcas, y en



Fig. 32. Mazorcas de maíz en la cenefa de *La Pereza*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/IV). Fot. autora.

ellas unos granos amarillos o rojos, tamaños como garvanços [...]». Valmont de Bonaire dijo en su obra publicada en 1768 que el maíz se llamaba Trigo de Turquía o Trigo de India y también maíz, y que se llamaba de India porque tenía su origen en las Indias, desde donde se llevó a Turquía, y desde allí a todas partes y que también se le conocía por Trigo de España en la región lemosina y Angoulême³⁴.

En estos tapices aparece unos 50 años después de que se trajera de América y se representa en las cenefas del siglo XVI, aunque también se ven mazorcas aisladas en algunas escenas de los campos de los paños de ese siglo y en las cenefas guirnalda y jarrones de composiciones frutales y florales del XVII. En la imagen que he escogido se ve a un ratón, podría ser el lirón careto (*Eliomys quercinus* L.) el cual está comiendo el maíz, por lo que su dieta habría variado, ya que el nombre latino indica su preferencia por las bellotas, frutos procedentes del género *Quercus*, lo que hasta entonces había sido su alimento habitual.

2.46. MANZANA, MANZANO: *Malus sylvestris* (L.) Mill. subsp. *mitis* (Wallr.) Mansf., syn. *Malus domestica* (Borkh)

La mayoría de las ocasiones en las que hemos localizado al manzano en los tapices de esta colección se trata de especies comestibles, por lo que hemos deducido que la especie botánica que se ha querido representar es la *Malus sylvestris* (L.) Mill. subsp. *mitis* (Wallr.) Mansf., syn. *Malus domestica* (Borkh).

Las manzanas, el manzano, aparecen asociados al Jardín de las Hespérides en los tapices *Hércules luchando con el dragón en el jardín de las Hespérides* (TA 23/V) y en la cenefa inferior de *Conversión de San Pablo* (TA 12/VI). Según la mitología griega, Heracles, Hércules para los romanos, recibió en Delfos «el mandato (en concepto de purificación) de ir a Tirintos a ponerse a las órdenes del rey Euristeus durante un período de doce años [...quien] le impuso los famosos *Doce trabajos*», cuyo penúltimo trabajo era el episodio de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides³⁵. Hércules tomó el camino a seguir hasta el jardín de las Hespérides, sufriendo en el viaje toda clase de aventuras, hasta que, al fin, llegó a su destino. Allí,

dominó al dragón, o le adormeció, y se apoderó del deseado fruto [...], entregó las manzanas a Euristeo, que no sabiendo qué hacer con ellas, se las regaló al héroe, quien a su vez se las dio a Atena. La diosa las volvió al Jardín celeste, pues la ley divina prohibía que tales frutas estuviesen fuera del vergel de los dioses³⁶.

Las manzanas de oro fueron transportadas de jardín en jardín: desde el de las Hespérides hasta el jardín de los dioses o jardín celestial, lo que relaciona este jardín con el que aparece en la Biblia. A este respecto, Covarrubias dijo que en el Capitolio de Roma había «una estatua de Hércules con un ramillo de tres manzanas en la mano».

Dodoens aseguró que había varias clases de manzanas según el sabor, forma, grosor, o color, y que no era fácil poner nombre a todas las especies, ya que todos los árboles que llevaban frutos se parecían unos a otros y que en su país se plantaban los manzanos en jardines y vergeles. Después de otras explicaciones sobre las manzanas, definió en el siguiente capítulo a las manzanas de naranja y otros cítricos. Dijo que procedían de Italia, España y algunos lugares de Francia, pero que en su país no llevaban fruto, a no ser que

se resguardara muy bien del frío. Añadió, entre varios nombres, el de *Malum Hespericum*, proporcionando diversidad y confusión sobre el tema.

A. de Laguna escribió que bajo el nombre manzana, *malum* en latín, Dioscórides incluyó «muchas y muy varias frutas como son las que ordinariamente llamamos en Castilla manzanas, los membrillos, los duraznos, los albarcoques (*sic*), y en suma, todo género de cidras y de limones» y que la naranja recibía su nombre latino «aurantia porque cuando es perfectamente madura tiene color de oro». G. de los Ríos trató sobre los manzanos y naranjos pero extendió las explicaciones sobre estos últimos y sus frutos.

Gubernatis afirmaba que la manzana estaba considerada como el fruto por excelencia, ya que incluso se había apoderado del nombre latino *pomun*, que es el nombre genérico del fruto, del mismo modo que Pomona era la diosa de todos los árboles frutales, y que la manzana era un evidente símbolo erótico y que en el jardín de las Hespérides se comían manzanas de oro, así como en el paraíso de los antiguos, lo que nos remite al episodio bíblico del paraíso y a las imágenes simbólicas del árbol de la vida, el árbol de la ciencia del bien y del mal y a la imagen clásica del jardín cerrado, jardín cercado de la Biblia: el *hortus conclusus* donde se condensa la esencia de las virtudes, la pureza de la Virgen María. En el libro IV y V del *Cantar de los Cantares* se puede leer: «Huerto cerrado eres, hermana mía esposa, huerto cerrado, fuente sellada: tus renuevos, o plantas de ese huerto, forman un verjel (*sic*) delicioso de granados, con frutos dulces como de manzanos [...]», así como «Venga, pues, mi amado a su huerto, y coma del fruto de sus manzanos».

Siguiendo con los árboles asociados a la Biblia, en el capítulo segundo del *Génesis* se narra que el mundo vegetal fue creado en el tercer día y Adán el sexto día, el cual fue originado del árbol de la vida, es decir, del árbol que le dio la vida. Después lo fue Eva, y los dos fueron colocados en el Paraíso, donde destacaban el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal, el único del que no se podían comer sus frutos. Por desgracia, no se describen las especies botánicas a las que pertenecían los árboles, a pesar de que las reproducciones artísticas sean muy numerosas. Resulta conflictivo determinar qué especie botánica es, aunque el artista intenta representar un árbol concreto. Por lo general se suele mostrar un manzano, la imagen extendida del árbol del bien y del mal, pero también se representan otras especies, muchas veces inventadas o fantásticas. De cualquier modo, como hemos visto en el Jardín de las Hespérides, no deberían excluirse otras frutas meridionales, como la naranja, tal y como Gubernatis y otros autores sugieren.

Sea como fuera, la representación arbórea del paraíso más habitual es la del manzano. Con una manzana en la mano vemos a Eva en el tapiz *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* (TA 2/I), y también encontramos un manzano en el paño *Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol del bien y del mal* (TA 50/III), bien cargado de frutos y con sus inconfundibles hojas, y en *Adán y Eva comen la fruta del árbol prohibido* (TA 50/IV).

2.47. MARGARITA MENOR, MARGARITA DE LOS PRADOS: *Bellis perennis* L. (FIG. 33)

La margarita común de los prados, o margarita menor, es una planta característica de los tapices flamencos. A pesar de su discreto tamaño, aparece siempre muy bien representada, llena de detalles y belleza, sobre todo durante el primer tercio del siglo XVI, para ir estilizándose progresivamente con los años hasta aparecer con menor realismo y protagonismo en el siglo XVII. Dodoens afirmaba que la variedad doméstica era bella y



Fig. 33. Margarita menor o de los prados en *La Presentación en el Templo*. Bruselas, h. 1506-1507 (TA 2/II).
Fot. autora.

doble y que se plantaba en los jardines y que las flores eran de color blanco, rojo, o blanco y rojo a la vez, lo que resultaba más frecuente. La variedad salvaje crece en las praderas y lugares herbosos. G. de los Ríos dijo que tenían «por otro nombre *Mayas*, blancas, encarnadas, dobles».

2.48. MUGUETE: *Convallaria majalis* L.

Aparece en los jarrones y composiciones florales de las cenefas de estos paños, siempre como una flor cortada de indiscutible carácter ornamental, de agradable olor y delicada presencia. Dodoens confirmaba que su nombre en latín *Lilium convallium* quería decir lirio de los valles. Añadió que olía muy bien, parecido a la azucena y que sus flores eran blancas como la nieve y que sus frutos se parecían a los del espárrago doméstico. Se le otorga connotaciones simbólicas similares a la azucena.

2.49. NARCISO, JUNQUILLO: *Narcissus pseudonarcissus* L. (FIG. 34)

El narciso o junquillo es una planta característica de estos tapices, muy bien representada, destacando su presencia en los campos de los paños de la primera mitad del siglo XVI, aunque también lo hace en las cenefas, en los jarrones, en guirnaldas y composiciones florales, como flor aislada y cortada o en la naturaleza reproducida. Dodoens indicaba que crecía en lugares húmedos, bosques sombríos y en los bordes de los campos y que también se plantaba en los jardines. Es una planta indígena en el lugar de procedencia de los paños, que se localiza en bosques y praderas. Felipe II escribió en una carta dirigida a sus hijas en febrero de 1582 que «el junquillo amarillo que os llevaron de Aranjuez creo que es del campo, que sale primero que el del jardín, aunque no huele tan

bien»³⁷. Covarrubias afirmaba que se le llamaba vulgarmente junquillo por tener sus tallos sin nudos, que se criaban en los jardines y que se colocaban en tiestos como regalo. G. de los Ríos observaba que la raíz era una cebolla, que la planta duraba mucho, tenía la flor amarilla y olía muy bien, añadiendo un largo comentario sobre su cultivo y observaciones al respecto. Encontramos algunos narcisos en macetas. Algunas veces determinamos la especie, pero otras sólo el género. Identificamos también al narciso blanco, o narciso de los poetas, y el narciso de manojo.



Fig. 34. Narciso en *La Presentación en el Templo*. Bruselas, h. 1506-1507 (TA 2/II). Fot. autora.

2.50. NÍSPERO: *Mespilus germanica* L. (FIG. 35)

Aparece tanto en forma arbustiva y cargado con sus frutos en las escenas, como en las cenefas, destacando sobre todo por sus característicos frutos. El níspero es un fruto comestible muy común en el país de donde provienen los tapices, pero que se conoce poco en el nuestro, que no debe confundirse con la *Eriobotrya japonica* (Thunb.) Lindley, que en España recibe también el nombre vulgar de níspero o níspero del Japón. Dodoens afirmaba que el níspero crecía en su tierra en jardines y huertos, en donde se plantaba y cultivaba, pero que también crecía de forma espontánea.



Fig. 35. Níspero en *San Jerónimo en el desierto*. Bruselas, h. 1515 (TA 7/III). Fot. autora.

2.51. NUEZA: *Bryonia dioica* Jacq. (FIG. 36)

La encontramos siempre representada en las escenas con apariencia natural, trepando por el tronco de los árboles, desparramada por el campo de los paños o en las cenefas, como es el caso que se muestra en la imagen seleccionada. Es una planta muy típica de la región y crece entre los bosques y los campos, en los linderos de los mismos. Prefiere los suelos ricos, como los de Brabante.



Fig. 36. Nueza en la cenefa de *San Pablo apresado en el templo de Jerusalén*. Bruselas, h. 1550 (TA 32/II). Fot. autora.

2.52. NUEZA NEGRA: *Tamus communis* L. (FIG. 37)

Se representa con cierta asiduidad, tanto en los tapices del siglo XVI como en los del XVII. Tiene una marcada preferencia a aparecer trepando sobre los troncos de los árboles de las escenas de los tapices, del mismo modo en que lo hace de forma natural. También aparece en las cenefas. Dodoens decía que en su país crecía en los bosques húmedos, en hondonadas, en lugares sombríos y acuáticos, y que florecía en mayo o junio, alcanzando el fruto la madurez en septiembre. A. de Laguna le llamaba también vid negra, advirtiéndole que nueza negra era el nombre vulgar que le daban en Castilla. Añadió que crecía «por los setos y vallados de viñas» asegurando que si se plantaba en «alguna posesión o heredad esta nueza negra, asegura de los milanos, gavilanes y halcones, todas las aves domésticas y las hace que no se vayan».



Fig. 37. Nueza negra en *Abraham compra un campo para sepultar a Sara*. Bruselas, h. 1535 (TA 29/VII). Fot. autora.

2.53. OLIVO: *Olea europaea* L.

Al olivo se le asocia muy a menudo con la literatura bíblica, aunque pierde muchas veces el papel principal al que estaba destinado, como se observa en las escenas relacionadas con la Oración en el huerto de los Olivos en el tapiz *Misa de San Gregorio* (TA 7/II) y en el de la *Oración en el Huerto de los Olivos* (TA 10/I).

En el capítulo VIII del *Génesis* se relata el episodio de la paloma que Noé había lanzado al aire después del diluvio para ver si la tierra se había secado y si las aguas habían descendido. La segunda vez que la paloma fue enviada, ésta regresó trayendo en su pico un ramo de olivo con hojas verdes. Noé consideró que el final del castigo estaba bien próximo, aguardó un poco más y luego salió del arca, ofreciendo al Señor sacrificios, por lo que Dios se sintió complacido y prometió no castigar más a los hombres, pasando a ser el símbolo de la paz de Dios con los hombres y entre los hombres, uno de los simbolismos más extendidos y conocidos en el mundo.

Las ramas de olivos aparecen como símbolos de paz y prosperidad en algunas cenefas y escenas; en la *Sumisión de los reyes de Chipre y Fenicia* (TA 35/VII) una de las mujeres de los reyes lleva una rama de olivo en su mano y la otra una hoja de palmera y una corona de laurel.

2.54. PALMERA: *Phoenix* sp.; PALMERA DATILERA: *Phoenix dactylifera* L.

Las hojas de palmera se representan como palmas triunfales que se llevan en la mano, símbolo de éxito, de honor, valor y victoria. Covarrubias aseveraba que ello era debido a que como la palma era resistente alcanzaba la victoria y que por este motivo se coronaba con palma a los vencedores, y que no solo era «insignia de vitoria», sino también de los «que venían de Jerusalem», donde abundaban las palmeras, quienes traían a su regreso palmas, del mismo modo que los que iban a Santiago traían conchas o veneras como testimonio de su peregrinación.

Con palmas pueden verse a la Fama, tocando una trompeta, y a todo su séquito en el tapiz *Triunfo de la Fama* (TA 38/IV) y a multitud de personajes, sobre todo en la serie de *Los Honores*, en donde también se pueden ver palmas en algún escudo (TA 8/II).

Está igualmente considerada como símbolo de virtud, martirio y santidad, por lo que son muchas las figuras de santos, mártires y personajes virtuosos que enarbolan palmas en sus manos, a veces complementadas con coronas de laurel en sus cabezas.

En el tapiz titulado *Nacimiento de Diana* (TA 43/ I), que pertenece a la serie dedicada a la *Historia de Diana*, se muestra el momento que Ovidio describe en el libro VI de *Metamorfosis*, donde se narra la historia de Latona y el episodio del nacimiento de Diana, cuando su madre la diosa Latona, para dar a luz, «apoyándose en una palmera y en el árbol de Palas», un olivo, dio a luz a sus gemelos Diana y Apolo. Es así como aparece Latona en el paño: entre una palmera y un olivo.

2.55. PENSAMIENTO: *Viola tricolor* L. (FIG. 38)

El pensamiento debe su nombre latino de *tricolor* al hecho de que las flores presentan normalmente tres colores predominantes y característicos: violeta o azul, amarillento o



Fig. 38. Pensamiento en *San Jerónimo en el desierto*. Bruselas, h. 1515 (TA 7/III). Fot. autora.

amarillo y blanco. Se le asocia simbólicamente a la trinidad e igualmente a la eucaristía, como en el tapiz de la *Misa de San Gregorio* (TA 7/II).

Dodoens observó que cada flor estaba dividida en cinco hojitas y que tenía tres colores diversos: la de arriba solía ser de color violeta o azulado, las otras azules o amarillentas con trazos negros y las otras amarillas y velludas en el medio. Afirmaba que florecían después de las violetas y que lo hacían durante todo el verano.

Covarrubias le llamaba *pensier* de cuya flor decía también que tenía varios colores, y que el nombre le venía del francés *pensée* de donde en español «corrompimos el nombre». Por su parte, G. de los Ríos le llamó *pensieles*, y decía que su flor era morada, amarilla y blanca, advirtiendo de que no olía.

2.56. PEONÍA: *Paeonia* sp. (FIG. 39)

La peonía aparece en todo su esplendor, belleza y colorido en las cenefas del siglo XVI y algo estilizada en las del XVII y en las composiciones florales. Dodoens aseguraba que en su país se plantaban en los jardines. A. de Laguna la describía de manera algo confusa. Covarrubias afirmaba que en las aldeas de España se ensartaban las simientes redondas y rojas y que se utilizaban para proteger la garganta. G. de los Ríos comparaba el color rojo intenso a lo que él llamaba rosa castellana.



Fig. 39. Peonía en la cenefa del paño *San Miguel vence al Demonio*. Bruselas, h. 1550 (TA 11/V). Fot. autora.

2.57. PIMIENTO, GUINDILLA: *Capsicum annum* L. (FIG. 40)

La pimienta o guindilla es una planta traída de América y en estos paños aparece desde mediados del siglo XVI. Se conoció desde el primer viaje de Colón: «también hay mucho aji, ques su pimienta, della que vale mas que pimienta, y toda la gente no come sin ella, que la halla muy sana: puédense cargar 50 carabelas cada año en aquella Española»³⁸. Uno de los objetivos era encontrar pimienta negra por esa nueva ruta del oeste, pimienta que Colón llevó de España y no encontró allí, pero sí la otra a la que otorgó cualidades mayores. Se confundían especies y géneros tan diversos como la pimienta negra en grano, la malagueta de los portugueses, y la guindilla o pimienta de Cayena, lo que produjo problemas de nomenclatura. Debido a la belleza y colorido de sus frutas, flores, follaje



Fig. 40. Pimiento, guindilla, en la cenefa de *La Pereza*. Bruselas, h. 1550 (TA 22/IV). Fot. autora.

y a su patente exotismo, se utilizó como ornamental. Dodoens le otorgó varios nombres vulgares y distinguió tres especies distintas, aseguró que en su país no crecía de manera espontánea y que la cuidaban en los jardines con esmero y diligencia. Nicolás de Monardes afirmaba que no sólo servía en medicina, sino que se conocía en toda España y que no había huerta ni jardín, ni macetón que no la tuviera plantada³⁹. Covarrubias aclaró el tema y dijo que era «una mata que echa cierta fruta colorada, y ésta quema como pimienta, de manera que aderezándola con tostarla al horno, suple por la pimienta». G. de los Ríos dijo que había cuatro clases de pimientos, a saber, de cuernecillos, de cerezas, de pico de gorrión y comunes.

2.58. PLANTAGO, LLANTÉN: *Plantago major* L. (FIG. 41)

Es una planta característica de los tapices flamencos, muy bien representada, con detalle y realismo, que aparece muchas veces pisada. No la encontramos en las cenefas. Dodoens aseguró que en su país crecía por todas partes, en campos herbáceos cerca de los caminos y algunos lugares húmedos. Covarrubias dijo que era una planta conocida, lo mismo que G. de los Ríos quien escribió que era una «planta muy conocida, y provechosa, es muy común en los jardines».



Fig. 41. Plantago, llantén en el campo de *Exhortación a las Virtudes*. Bruselas, h. 1515 (TA 5/I). Fot. autora.

2.59. PULMONARIA: *Pulmonaria officinalis* L. (FIG. 42)

A pesar de que aparezca poco en esos tapices, su determinación botánica no ofrece dudas. Dodoens observaba que crecía en lugares húmedos y sombríos y que se plantaba en todos los jardines. Añadió que en alemán se llamaba hierba de la leche de nuestra señora, porque sus hojas estaban llenas de manchas blancas.



Fig. 42. Pulmonaria en la cenefa en *Hércules sostiene la esfera terrestre*. Bruselas, h. 1530 (TA 15/I). Fot. autora.

2.60. ROBLE, ENCINA: *Quercus* sp. (FIG. 43)

En el capítulo XVIII del *Libro Segundo de los Reyes* se describe el episodio protagonizado por Absalom y la encina, *Quercus* sp., en el paño *Exhortación a las Virtudes* (TA 5/I). En la parte superior de este tapiz puede verse a Absalom, escrito *ABSOLON* en el paño, enredado con toda probabilidad en un roble, *Quercus* sp., especie muy común en el norte de Europa de donde procede el tapiz, en vez de la encina más apropiada de los países cálidos y mediterráneos. Según la Biblia, Absalom, que era hijo de David, sufrió una muerte terrorífica al quedar enredados sus cabellos en las ramas del árbol:

huyendo Absalom montado en un mulo, se encontró con la gente de David; y como se metiese el mulo debajo de una frondosa y grande encina, se le enredó a Absalom la cabeza en dicho árbol, y pasando adelante el mulo en que iba montado, quedó él colgado en el aire entre el cielo y la tierra.

Tan funesta casualidad fue aprovechada por sus enemigos, quienes le dieron muerte. Así, Joab clavó en su corazón tres dardos que no acabaron con su vida, por lo que fue rematado a cuchilladas por unos diez jóvenes.



Fig. 43. Absalom enredado por su cabello en el tapiz *Exhortación a las Virtudes*. Bruselas, h. 1515 (TA 5/I).
Fot. autora.

2.61. ROSA: *Rosa* sp.

Varias flores y plantas están asociadas a la Virgen María. La más utilizada en la Biblia es la rosa, ya que simboliza a la Virgen, denominada rosa sin espinas por haber sido concebida sin pecado original. Muchas de las apariciones de las rosas en los tapices, sobre todo en los paños de devoción, exhiben rosas como atributo mariano.

La rosa es la flor más utilizada en relación al amor y las bodas. La encontramos en la corona suspendida sobre los novios en el paño *Banquete nupcial de Zenobia y Odonato* (TA 62/II) y portada en vuelo por dos cupidos en *La boda de Zenobia y Odonato* (TA 62/I). También sobre las cabezas de Venus y Adonis (TA 113/VIII) y en clara alusión de amor sobre Adonis (TA 113/III), esta vez en forma de guirnalda.

En la época, se conocían una gran variedad de rosas, y Dodoens enumeraba hasta nueve distintas, incluyendo en su lista la silvestre, aunque Laguna simplificaba la cuestión y afirmaba que había tres especies de rosas domésticas. Covarrubias nos explicaba que la rosa era símbolo del placer momentáneo «porque assi como la rosa en breve espacio se marchita, assi se pasa el deleyte carnal». Añadía que al principio todas las rosas eran blancas pero que al ir a coger Venus una rosa se pinchó y manchó de sangre la rosa, que se volvió por ello roja y que estaba dedicada a Venus «por su hermosura y por suave olor».

La rosa aparece y se representa en los tapices de esta colección de muchas maneras distintas y varios colores. Por lo general, la roja simboliza la pasión, el amor encendido, mientras que la blanca se asocia a la pureza virginal y al amor puro y casto.

2.62. SANDÍA: *Citrullus lanatus* (Thunb.) Matsumara et Nakai. (FIG. 44)

No resulta habitual encontrar a la sandía en los tapices, pero sí que aparece perfectamente reproducida en algunas de las cenefas florales y frutales del siglo XVI, a pesar de que no nos consta de que en la fecha fuera consumida de forma frecuente. El artista no se ha olvidado de reflejar los brillos tan característicos de la corteza. Dodoens la describía de manera escueta, diciendo que era verde y redonda por fuera y que por dentro crecían simientes de color negro. Le otorgaba características y fuertes semejanzas



Fig. 44. Sandía en la cenefa de *El Ángel portador del Demonio*. Bruselas, h. 1550 (TA 11/6). Fot. autora.

con el pepino y la coluquintida y decía que se plantaba también en los jardines de algunos herboristas.

2.63. SAÚCO: *Sambucus nigra*, L. (FIG. 45)

A pesar de que Dodoens afirmaba que los saúcos eran muy abundantes en su país, lo cierto es que apenas aparecen en estos tapices. En el paño *La Infamia* (TA 8/VI) se representa asociado a Judas, cuyo nombre *IVDAS* está tejido en el tapiz, quien aparece ahorcado y colgando de un saúco, con las entrañas por fuera. Este hecho se narra en el capítulo primero de *Los Hechos de los Apóstoles*, aunque no se precisa de qué árbol se colgó. Lo cierto es que se afirma que Judas se ahorcó de un saúco y sabemos que en las ramas muertas o «en las ramas viejas del saúco suele encontrarse la seta»⁴⁰ vulgarmente llamada *oreja de Judas*, una seta comestible⁴¹ que se asemeja a una oreja humana, lo que explicaría la asociación del saúco a Judas por la relación entre la traición de Judas y el momento en que Pedro tomó una espada y cortó la oreja a uno de los criados del pontífice, según el episodio del prendimiento de Jesús que narran los cuatro evangelistas.



Fig. 45. Saúco en *La Infamia*. Bruselas, h. 1520 (TA 8/VI). Fot. autora.

2.64. TRÉBOL: *Trifolium pratense* L., trébol de los prados. (FIG. 46)

Lo identificamos con relativa facilidad si presenta sus flores, rojizas, pero no siempre se puede diferenciar de otras representaciones de trébol, ya que cuando no hay flores no se puede determinar correctamente. Aparece en los campos de los tapices, sobre todo en los del siglo XVI. En la naturaleza belga crece por todas partes, proliferando en las praderas y en los céspedes, indicando con su presencia la voluntad del artista de reproducir la naturaleza. Dodoens unificó las especies *pratense* y *repens* bajo la misma denominación de *Trifolium pratense*, advirtiendo las diferencias, entre ellas la de que uno de los tréboles tenía las flores de color púrpura y el otro blancas.



Fig. 46. Trébol de los prados en *Batalla de Zama*. Bruselas, h. 1544 (TA 26/V). Fot. autora.

2.65. TRÉBOL BLANCO: *Trifolium repens* L. (FIG. 47)

No aparece de forma frecuente, pero sí que es fácil identificar al trébol blanco, siempre y cuando que se reproduzca con su flor blanca. Es característico y exclusivo de los campos de los paños, tanto en los del siglo XVI como en los del XVII.

Respecto a las demás representaciones de trébol, y a pesar de lo humilde e insignificante que pueda parecernos el trébol, *Trifolium* sp., es la planta que más veces se reproduce en los tapices. Esto no debe extrañarnos ya que el trébol es quizá la especie más representativa de las praderas de la región flamenca, de donde provienen los tapices, y se encuentra muy extendido y de forma natural y espontánea por todas partes. Debido a lo pequeño de su tamaño su observación exige cierto análisis detallado, tal y como hacían los artistas al servicio de la industria textil tapicera. Es una planta exclusiva de los campos de estos tapices, puesto que no la hemos localizado en las cenefas. Normalmente aparece rellenando escenas y rincones, proporcionando al tapiz la sensación de verdor y vegetación necesarias, pero también puede llegar a alcanzar cierto protagonismo inesperado y manifiesto, momento en el que suele



Fig. 47. Trébol blanco en *Rómulo elevado al trono de Roma*. Bruselas, h. 1525 (TA 14/III). Fot. autora.

mostrase en flor, mientras que cuando se limita a rellenar los fondos de las escenas no suele florecer. Su nombre latino de *trifolio* se debe a las tres hojas que componen cada rama. A. de Laguna decía, entre otras muchas cosas, que el trébol «oloroso y doméstico es planta muy conocida, por razón de su olor suave, que la descubre por todas partes. Cuéntase entre aquellas plantas que, después de secas, conservan su suavidad de olor perdurablemente. Anúncianos las tempestades el trébol, contra las cuales, cuando quieren venir, suele erizarse y pararse yerto.» Añadió que los herboristas le llamaban *trinitas* debido a la «trinidad de sus hojas», aunque unificaba el género con otros distintos. G. de los Ríos dijo que había trébol grande y menor, que el menor tenía hoja chica y flor amarilla y el grande flor blanca; indicó que tenía olor y simiente, que su raíz duraba mucho y que requería mucho agua.

2.66. TRIGO: *Triticum* sp.

El trigo es otra de las plantas asociadas a la religión cristiana y que representa el cuerpo de Cristo. El episodio de la siega del trigo en el tapiz *El Ángel portador del Evangelio* (TA 11/VI), donde vemos al personaje en el momento que siega el trigo con corona de oro, hoz en la mano derecha y ricas vestimentas, sigue el capítulo XIV del *Apocalipsis* en donde se dice que

sobre la nube sentada una persona semejante al Hijo del hombre, la cual tenía sobre su cabeza una corona de oro, y en su mano una hoz afilada. En esto salió del Templo otro ángel gritando en alta voz al que estaba sentado sobre la nube: Echa ya tu hoz y siega, porque venida es la hora de segar, puesto que está seca la mies de la Tierra. Echó pues el que estaba sentado sobre la nube, su hoz a la tierra y la tierra quedó segada.

Las espigas de trigo remiten al tiempo de paz, puesto que es posible cosechar, y a la prosperidad. El trigo representa el verano, estación en la cual se realiza la recolección de las cosechas. En la *Iconología* de Ripa se afirmaba que la imagen del verano estaba representada por una joven de aspecto robusto ya que según contaba Ovidio en el libro XV de su *Metamorfosis*, el año se hacía más robusto tras la primavera y que el verano era la época más robusta, fecunda y de mayor calor de todo el año. Ovidio también relataba en el libro X de *Metamorfosis*, que en las fiestas anuales en honor a Ceres se ofrecían «como primicia de sus cosechas guirnaldas formadas por espigas entrelazadas».

En los dos tapices titulados *Los vicios rechazan a la Templanza* (TA 58/III y TA 59/II) de las series de la *Historia de la vida del hombre* aparece Ceres, diosa de las cosechas y de la abundancia, coronada por una corona de espigas de trigo.

2.67. UVA DE RAPOSA: *Paris quadrifolia* L. (FIG. 48)

La encontramos en estos tapices en dos ocasiones, aunque muy bien reproducida, con sus características botánicas, singulares, bien resaltadas. Dodoens decía que crecía en lugares y bosques sombríos y oscuros como el bosque de Soignes, cerca de Bruselas, donde se localizaba en abundancia. Un ejemplo más de la facultad de observación de los artistas, quienes han querido representar el ambiente nemoroso de la región.



Fig. 48. Uva de raposa en Ciro envía un mensajero a Thomiris. Bruselas, h. 1550 (TA 39/IX). Fot. autora.

2.68. VID: *Vitis vinifera* L.

La especie botánica más representada en la Biblia es la vid, ya que se relaciona el vino con la sangre de Cristo. Aparece igualmente asociada a las escenas del paraíso. Eva se tapa con unas hojas de parra de la cepa que trepa por el tronco del manzano en el tapiz *Dios prohíbe a Adán y Eva comer del árbol del bien y del mal* (TA 50/III).

Después del diluvio universal Noé plantó una viña de la que quedó embriagado cuando bebió su vino, según se dice en el capítulo IX del *Génesis*. Encontramos a Noé tumbado, con evidentes símbolos de embriaguez, en el tapiz *La Nobleza* (TA 8/IV) junto a una parra repleta de uvas.

En la serie titulada *Apocalipsis* se representa el episodio extraído del capítulo XIV del libro del *Apocalipsis* acerca de la vid y el vino de la cólera divina en el tapiz *El Ángel portador del Evangelio* (TA 11/VI), donde se dice que

salió también del altar otro ángel, el cual tenía poder sobre el fuego; y clamó en voz alta al que tenía la hoz aguzada, diciendo: Mete tu hoz aguzada y vendimia los racimos de la viña de la tierra, pues que sus uvas están ya maduras. Entonces el ángel metió su hoz aguzada en la tierra, y vendimió la viña de la tierra, y echó la uva en el

grande lagar de la ira de Dios; y la vendimia fue pisada en el lagar fuera de la ciudad santa, y corrió sangre del lagar en tanta abundancia que llegaba hasta los frenos de los caballos por espacio de mis seiscientos estadios.

Por otra parte, la vid es también la especie botánica con mayor simbolismo y tradición escénica y mitológica. Baco era el dios romano, el cual protagoniza y representa la alegría de la vida, después de beber vino, se entiende, y quien tenía su origen y equiparación en el griego Dionisio. En su honor se celebraban las bacanales, famosas por sus desenfrenos sexuales.

Covarrubias indicaba que el ornamento honorífico que se daba a las personas era una corona y que el primero que se coronó fue Baco, que fue cultivador de vides y quien enseñó a hacer vino, asegurando que se le pintaba desnudo porque el vino y el amor no callan nada y que se le representaba como un muchacho alegre porque la bebida moderada rejuvenece a los hombres. Este mismo autor explicaba que «el simbolo del vino es un racimo de uvas, que le está estrujando con la mano derecha el dios Baco y en la izquierda le pintan con una taça».

Laguna aportaba el curioso dato acerca del origen de los besos en la boca, que radicaba en la costumbre que tenían los antiguos romanos, en tiempos de la República, de oler a sus mujeres de cerca cuando regresaban a casa a fin de saber si habían bebido.

Baco aparece coronado y portando hojas de parra en la mano en varios tapices, entre otros en los dos paños titulados *Teseo abandona a Ariadna en la isla de Naxos* (TA 56/VIII y TA 57/IV), donde se muestra a Baco con su esposa Ariadna en la isla de Naxos, lo mismo que en los otros dos paños que representan el momento en el que *Baco toma a Ariadna como esposa* y *El dios Baco toma a Ariadna por esposa* (TA 56/IX y TA 57/V), donde Baco aparece coronado por hojas y uvas. También se puede ver con su corona vitícola en dos tapices de las dos series dedicadas a la *Historia de la vida del hombre*, titulados *Los vicios rechazan a la Templanza* (TA 58/III y TA 59/II). Sileno, quien formaba parte de la comitiva de Baco, aparece coronado con uvas en la escena de los tapices *Vértumno transformado en segador* (TA 16/I y TA 17/VI).

2.69. VIOLETA, VIOLETA OLOROSA: *Viola odorata* L.; VIOLETA: *Viola* sp. (FIG. 49)

Esta violeta es pequeña, delicada, de olor delicioso y de color violeta. Conviene indicar que no hemos podido determinar botánicamente la especie de muchas de las violetas que aparecen en estos tapices, pero sí el género, por lo que se incluye la determinación genérica de violeta, *Viola* sp., en este apartado.

Dodoens decía que en su país crecía debajo de los hayedos y al borde de los campos, pero que también se plantaba en los jardines y que se le conocía con el nombre de violeta de marzo o de Cuaresma, ya que florecía ese mes y en esa época del año. Covarrubias decía que era una «flor común y conocida, es de las primeras que nos anuncian el verano», lo mismo que Laguna, el cual aseveraba que «suelen venir por marzo anunciándonos el verano». G. de los Ríos aseguró que había cuatro clases de *bioletas*: azules, moradas, blancas, sencillas y dobles y que las de flor azul olían. Gubernatis dijo que era una flor funeraria. Por todo ello, por su pequeño tamaño, por su olor, por su color, por la época en que florece, se le asocia a la pasión, a la Virgen, a la eucaristía, a lo funerario y a la humildad.



Fig. 49. Violeta en *Cumplimiento de las Profecías en el nacimiento del Hijo de Dios*. Bruselas, h. 1506-1507 (TA 2/I).
Fot. autora.

2.70. ZARZA, ZARZAMORA: *Rubus* sp. (FIG. 50)

Se trata de uno de los géneros más representado en los tapices, aunque resulta imposible determinar con precisión la especie. Aparece sobre todo en los campos de los paños, formando parte del decorado natural que se representa. Suele estar muy bien reproducido, con sus frutos, ramas espinosas y pequeñas flores blanco-rosadas. Dodoens aseguró que en su país crecía por todas partes, por los bosques y campos y otros lugares parecidos, ocultos y tupidos. A. de Laguna escribió que a su fruto se le llamaba zarzamora. Covarrubias decía que como la *garça* era una planta espinosa y que se cerraba mucho «la ponen por cerca en las viñas y huertas».

La zarza ardiente de Moisés refleja uno de los acontecimientos misteriosos de la Biblia, narrado en el capítulo tercero del *Éxodo*, en el que se dice que a pesar del fuego que le afectaba, la zarza no se consumía y que sobre dicha zarza ardiente Dios se apareció a Moisés. En los tapices *El Nacimiento de Cristo*, *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento del Hijo de Dios* y *Nacimiento de Jesús* se puede ver esta peculiar secuencia. En el primero de los tres paños (TA 1/III), vemos arder diferentes representaciones vegetales, lo que añade mayor confusión al asunto. En el segundo (TA 2/I) la zarza ardiente se representa por una bola ensartada en un palo que Moisés lleva en su mano. En el tercero (TA 7/I) se ve a Dios que se aparece entre la zarza ardiente y a Moisés delante de la zarza. Con el nombre vulgar de zarza se indica la especie botánica que arde, perteneciente al género *Rubus* y a la familia de las rosáceas, pero ésta no se representa de forma real sino sumamente estilizada



Fig. 50. Zarza con moras en *Bautismo de Cristo*. Bruselas, hacia 1525 (TA 4/IV). Fot. autora.

e imposible de determinar de forma concreta y correcta desde la ciencia botánica. Por otra parte, son muy frecuentes las representaciones de zarzas en los tapices de esta colección sin connotaciones simbólicas.

3. OTROS ASPECTOS

3.1. EL CARRO DE HENO

El Bosco proporciona otra imagen de la vegetación conectada a la biblia en el paño *Tribulaciones de la vida humana* (TA 36/III), donde se representa el carro de heno, el cual se relaciona con la vanidad del hombre y la futilidad de su vida en comparación a Dios, haciendo la semejanza entre el heno, que se marchita pronto, con la gloria de los hombres y los placeres de la carne que también pasan rápidamente. Así lo describió el profeta Isaías en el capítulo XL:

Oí una voz que me decía: Clama. Yo respondí: ¿qué es lo que he de clamar? Clama, dijo, que toda carne es heno, y toda su gloria como la flor del prado. Se seca el heno y la flor cae, así que se dirige contra el soplo del Señor. Verdaderamente que es como heno todo hombre. Secóse el heno, y cayó la flor; mas la palabra del Señor nuestro dura eternamente.

Covarrubias aclaraba y confirmaba su significado, afirmando que «el heno es símbolo de las cosas transitorias, que oy están verdes y mañana se secan, de los carnales, que al cabo van a parar al horno del infierno».

3.2. AARÓN Y LA VARA FLORECIENTE

Aarón protagonizó el episodio que se narra en el capítulo XVII del libro de los *Números* y que se puede ver representado en el tapiz *Cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* (TA 2/I). La vara de Aarón, que representaba a la tribu de Leví, fue la única que floreció de entre las doce varas que las doce tribus de Israel dejaron en el Tabernáculo, siendo por este motivo elegido por Dios. Ignoramos la especie botánica que se corresponde con la vara floreciente que aparece en el tapiz, que muestra unas flores con cinco pétalos y varias hojas, aunque la Biblia nos dice que la vara arrojó primero unos brotes, de las yemas que brotaron salieron flores, y que, abiertas las hojas, se formaron almendras, lo que concuerda con el orden de floración, foliación y fructificación que se da en los almendros de forma natural y espontánea, por lo que resulta probable que la vara sea de almendro, *Amygdalus communis* L.

3.3. LA VARA DE MOISÉS

Otro episodio protagonizado por Moisés y una vara se narra en el capítulo IV del *Éxodo*, cuando Dios manda a Moisés arrojar la vara que traía en su mano y ésta se convierte en serpiente para recuperar a continuación su forma de vara. Esta acción aparece en los paños *Dios elige a Moisés para libertar al pueblo de Israel* (TA 24/I) y *Moisés y Aarón ante el Faraón* (TA 24/II) aunque seguimos sin conocer a la especie botánica que se corresponde con la vara. A la dificultad de la denominación genérica de *vara* hay que añadir la ausencia de flores, retoños o frutos, por lo que resulta imposible determinar la especie botánica. La vara de Moisés, quizá su mejor atributo, es la responsable de varios prodigios y la protagonista con la que se realizan las acciones de la división de las aguas del mar Rojo y a la del agua que brota de la peña tras golpearla con la vara en los tapices del *Paso del Mar Rojo* (TA 24/III) y *Moisés borada la peña de Horeb* (TA 24/VII) según pueden seguirse en los capítulos XIV y XVII del *Éxodo*.

3.4. EL LABERINTO VEGETAL

Ovidio contaba en el libro VIII de su *Metamorfosis* la historia del laberinto, realizado por «Dédalo, famosísimo por su pericia en el arte de la construcción [...quien] confunde las señales, e induce a error a los ojos con la sinuosidad y las revueltas de interminables pasadizos». En el tapiz *Teseo presenta a los Reyes de Creta la cabeza del Minotauro* (TA 56/VII) se ve un laberinto, de planta clásica, líneas rectas y setos recortados. Otro laberinto, esta vez circular, se localiza en el paño *La caída de Ícaro* (TA 19/I), perteneciente a la serie dedicada a las *Fábulas de Ovidio*.

3.5. EL JARDÍN DE POMONA. OTROS JARDINES

Por otra parte, en el libro XIV de su *Metamorfosis* relató la historia de Vertumno y Pomona quienes protagonizan los 32 tapices de las tres series tituladas *Vertumno y Pomona* (TA 16/ I-VIII; TA 17/ I-VI y TA 18/ I-VIII) que se estudian en otro artículo junto a otros jardines que aparecen en los tapices de esta colección⁴².

4. CONCLUSIÓN

Abordamos conjuntamente el arte del tapiz y la ciencia de la botánica, y observamos que el arte de la tapicería flamenca de los siglos XVI y XVII de estos paños quedó unido a la ciencia de la botánica por la voluntad manifiesta de los artistas de representar las plantas llenas de detalles y realismo, sobre todo en la primera mitad del siglo XVI, cuando las representaciones botánicas en estos tapices de la colección de la Corona de España tienen mayor realismo y una calidad artística botánica superior a los grabados y dibujos de las plantas que aparecen en los libros botánicos de esa misma época.

Observamos qué es lo que se sabía de las plantas en el siglo XVI y XVII, tanto en los tratados botánicos belgas como en los españoles, contrastando los conocimientos que sobre una especie botánica se tenían en la zona donde se tejieron los tapices de esta colección con los que se tenían en el país que recibió los paños.

Contrastados los conocimientos botánicos, deducimos que los que se tenían en la época en Bélgica y los que se tenían en España no eran siempre los mismos. Algunas plantas tejidas en los tapices no se conocían en nuestro país, mientras que otras eran mal conocidas o no fueron descritas por los botánicos en uno o en otro de los países. Las diferencias entre unas explicaciones y otras han sido instructivas y amenas, constatando que el conocimiento y la localización de una especie casi nunca era igual para el país emisor de los tapices que para el país receptor.

Colegimos que las familias botánicas más reproducidas son las Rosáceas y Amigdaláceas, familias donde se encuentran la mayoría de los frutales encontrados. La especie floral más representada es la rosa y entre las frutas, la vid, mientras que la especie botánica más reproducida es el trébol, e igualmente la zarza. Destacamos la presencia de algunas plantas procedentes de América, lo que añade interés a la historia de la botánica y valor histórico y artístico a los paños.

Este trabajo, completa y complementa el conocimiento artístico, botánico, iconológico, iconográfico e histórico de los tapices de esta colección y descubrimos detalles relacionados con la botánica, las escenas y los personajes representados en los paños que favorecen la interpretación narrativa y descriptiva de los mismos.

Por tanto, se contribuye a enriquecer el valor artístico y científico de estos tapices de los siglos XVI y XVII, los cuales forman parte de la colección de tapices de la Corona de España que pertenece y están custodiados por Patrimonio Nacional, una colección considerada como la mejor colección de tapices del mundo.

NOTAS

- 1 Agradezco muy sinceramente a la Dirección de Conservación de Bienes histórico-artísticos de Patrimonio Nacional, a la doctora Concha Herrero que coordinó el trabajo, y al personal afecto a los Reales Sitios, en especial a los Delegados y a los Servicios de mantenimiento y seguridad de los mismos. El trabajo de toma de imágenes en los paños dio comienzo en el año 1991 y finalizó en el 2006. Todas las fotografías que se incluyen en este texto son de la autora.
- 2 JUNQUERA DE VEGA, Paulina; HERRERO CARRETERO, Concepción: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986; JUNQUERA DE VEGA, Paulina; DÍAZ GALLEGOS, Carmen: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*. Madrid, 1986. Todos los datos de los tapices proceden de dichos catálogos.

- 3 En tapicería, se entiende por campo al «espacio central o cuerpo del tapiz donde se desarrolla la escena figurada, o se representa el principal motivo compositivo, enmarcado perimetralmente por cenefas y orillos» y por cenefa a la «orla o franja decorativa que cierra los tapices en su perímetro, como enmarque del campo figurado». Definiciones extraídas de: HERRERO CARRETERO, Concepción: Vocabulario histórico de la tapicería. Madrid, 2008, pp. 67 y 71.
- 4 Agradezco muy sinceramente al doctor Vanhecke, actualmente jubilado, y al Jardín Botánico Nacional de Bélgica, en la actualidad *Botanic Garden Meise*. Muchas de las observaciones y comentarios del doctor Vanhecke han quedado incluidos en el presente texto.
- 5 [vid. op. cit. n. 2] La mayoría de los paños se tejieron en Bruselas, excepto dos series del siglo XVI que fueron tejidas en Amberes, y del siglo XVII fueron tejidas dos series en Amberes, una en París, una en Audenarde, una en Brujas y otra en Florencia.
- 6 LANGHE, Joseph-Edgard DE; DELVOSALLE, Léon; DUVIGNEAUD, Jacques; LAMBINON, Jacques; VANDEN BERGHEN, Constant [y otros]: *Nouvelle Flore de la Belgique, du Grand-Duché de Luxembourg, du Nord de la France et des régions voisines (Ptéridophytes et Spermatophytes)*, 3ª edición, Meise, 1983. En ocasiones, también se consultó la edición publicada en flamenco.
- 7 Las referencias sobre Dodoens proceden de: *Histoire des plantes de Rembert Dodoens. Traduction française suivie du Petit Recueil auquel est contenue la description d'aucunes gommés et liqueurs etc. par Charles de l'Escluse (1557). Fac-similé avec introduction, commentaires et la concordance avec la terminologie scientifique moderne, par J.-E. Opsomer [...]*. Centre National d'Histoire des Sciences. Bruxelles, 1978. No se volverá a citar.
- 8 Todas las referencias sobre Andrés de Laguna proceden de: LAGUNA, Andrés de: *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Con 653 ilustraciones facsímiles de la edición de Salamanca de 1566, traducida del griego al castellano y muy ampliamente comentada por Andrés de Laguna y con 28 ilustraciones facsímiles en colores del Dioscórides de Viena [...] Notas de O. Mazal. Madrid, 1984. No se volverá a citar.
- 9 Todas las referencias a Covarrubias proceden de: COVARRUBIAS, Sebastián de: Tesoro de la Lengua Castellana o Española, según la edición de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Edición de Martín de Riquer de la Real Academia Española [E. de la Real Academia de Buenas Letras y profesor de la Universidad de Barcelona], publicado en 1943. Barcelona, 2003, ed. facsímil. No se volverá a citar.
- 10 Las referencias a Gregorio de los Ríos proceden de: VV.AA. *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, 1997. (Ed. fac. y estudios de la obra de G. de los Ríos: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar, y conservar las plantas...* Madrid, 1620). Ed. De Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón. No se volverá a citar.
- 11 Las referencias bíblicas proceden de: *Sagrada Biblia. Traducida de la vulgata latina al español por Félix Torres Amat*. Edición facsímil, Barcelona, 1980. No se volverá a citar.
- 12 Las referencias sobre Ovidio proceden de: OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Texto, notas e índices de nombres de Bartolomé Segura Ramos. 3 vol. Vol I, Madrid, 1992; Vol. II y III, Madrid, 1994. No se volverá a citar.
- 13 Las referencias a Ripa proceden de RIPA, Cesare: *Iconologia*. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli. Milano, 1992. No se volverá a citar.
- 14 GUBERNATIS, Angelo de: *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*. Tome Premier. Paris, 1878. No se volverá a citar.
- 15 BERGUA, Juan B.: *Mitología Universal. Todas las mitologías y sus maravillosas leyendas*. Tomo I, Madrid, 1960 y *Mitología Universal. Las fantasías mitológicas de los hombres a través del tiempo*. Tomo II, Madrid, 1960; LEVI d'ANCONA, Mirella: *The garden of the Renaissance; botanical symbolism in the Italian painting*. Firenze, 1977; IMPELLUSO, Lucia: *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milán, 2003.
- 16 Vid. BOSQUED LACAMBRA, Pilar: *Aproximación a la Flora y Vegetación en los tapices de Bruselas del siglo XVI del Patrimonio nacional de España*, en "Felipe II. El Rey íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI", Madrid, 1998, pp. 77-101; BOSQUED LACAMBRA, Pilar: *Garten, Landschaft und Pflanzenwelt auf Wandteppichen der Rubenszeit (1550-1650) aus*

- dem *Spanischen Patrimonio Nacional* Catálogo de la Exposición *Gärten un Höfe der Rubens-Zeit*. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (Alemania) 5 octubre 2000-14 enero 2001. München, 2000, pp. 143-150; BOSQUED LACAMBRA, Pilar (coautora) *Plants in European Masterpieces*, 2003, CD-Rom multimedia.
- 17 BOSQUED, Pilar: *La botánica en los tapices de la Corona de España. Siglos XVI y XVII*. Texto inédito (1991-2004); revisado y corregido (2009); aumentado y dividido (2009-2015) [*Jardines en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII*; *Plantas exóticas en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII*; *Plantas comestibles en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII*; *Árboles y arbustos en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII*; *Flores en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII*; *Las plantas y el agua en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII*. *Plantas medicinales en los tapices del siglo XVI de la Corona de España*. Todos ellos inéditos].
- 18 VITRUVIO, M. L.: *Los diez libros de arquitectura*. Traducción directa del latín, prólogo y notas por Agustín Blázquez. Barcelona, 1985. pp. 88-90.
- 19 BOSQUED, Pilar: *Los jardines de Pomona en los tapices de la Corona de España* (inédito).
- 20 KIPLE, Kenneth F.; ORNELAS, Kriemhild Conèe: *The Cambridge World History of Food*. Volume two, Cambridge, 2000, p. 1838.
- 21 *Petit Larive&Fleury. Dictionnaire français encyclopédique...* Paris, 1901.
- 22 Esto mismo sucede en el tapiz homónimo de la colección de tapices de La Seo de Zaragoza.
- 23 *Catálogo de plantas medicinales. Elaborado por el departamento técnico del Consejo General de Colegios Oficiales de Farmacéuticos*. Madrid, 2011, pp. 290-291.
- 24 Una estupenda imagen de la planta y sus espinas en [consultada por última vez en noviembre 2015]: http://www.plantsystematics.org/imgs/dws/sq/Rhamnaceae_Paliurus_spina-christi_10123.html.
- 25 DELMARCEL, Guy: *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*. Malines, 2000, pp. 94 y 96.
- 26 BOUZA, Fernando (ed.): *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, 1998, p. 39.
- 27 KIPLE; ORNELAS [vid. op. cit. n. 20], dicen que el girasol aparecía en la edición de 1568.
- 28 BOSQUED, Pilar: *Plantas en el Museo del Prado. Especies botánicas, florales, frutales, útiles, comestibles, simbólicas, mitológicas, alegóricas y ornamentales del Museo del Prado*. (conferencia impartida en el Museo del Prado, Madrid, en abril de 2011, inédita).
- 29 Vid. PARADINI, Claudio: *Symbola heroica*, Amberes, 1600.
- 30 Vid., por ejemplo, la pintura del *Museo del Prado* de Juan Pantoja de la Cruz: *El emperador Carlos V*.
- 31 En: FERNÁNDEZ de NAVARRETE: *Colección de los viages y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV...*, Madrid, 1825, p. 251.
- 32 FERNÁNDEZ de OVIEDO, Gonzalo: *Sumario de la natural historia de las Indias*. Ed. de Manuel Ballesteros Gaibrois. Madrid, 2001, pp. 44, 68-70.
- 33 FUCHS, Leonhart: *New Kreüterbuch...* Basel, 1543.
- 34 VALMONT de BONAIRE: *Dictionnaire raisonnée Universel d'Histoire Naturelle*. 4 vol. Paris, 1768.
- 35 BERGUA, Juan B., pp. 240-244 [op. cit. n. 15].
- 36 *Ibidem*, pp. 252-253.
- 37 BOUZA, Fernando (ed.): *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, 1998, p. 72.
- 38 En: FERNÁNDEZ de NAVARRETE: *Colección de los viages y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV...*, Madrid, 1825, p. 139.
- 39 MONARDES, Nicolás de : *Libro que traen de las cosas q traen de las indias...* Sevilla, 1565.
- 40 *Gran Enciclopedia de Plantas comestibles y venenosas*. Madrid, 2001, p. 232.
- 41 KIPLE; ORNELAS: [vid. op. cit. n. 20] p. 1758.
- 42 BOSQUED, Pilar: *Los jardines de Pomona en los tapices de la Corona de España* (inédito).

Fecha de recepción: 17-XI-2015

Fecha de aceptación: 23-V-2016

SANTIDAD Y PINTURA: FRANCISCO L. CARO Y BARTOLOMÉ E. MURILLO EN EL PROCESO DE SANTIFICACIÓN DEL REY FERNANDO

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Académico de San Fernando

Resumen: El nuevo proceso de canonización establecido por Urbano VIII para santificar a personas fallecidas hacía varios siglos, determinó que, además de hacer examinar a peritos historiadores lo que sobre sus virtudes heroicas hubieren escrito sus contemporáneos, también se debía averiguar por peritos en pintura si existían retratos o imágenes de más de cien años de antigüedad que los representasen con halo y otros atributos de santo, lo que supondría que se les tributaba culto inmemorial. Este fue el caso de Fernando III, rey de Castilla y León, fallecido en el siglo XIII, para cuyo proceso de canonización en el siglo XVII, realizado en Sevilla, fueron convocados los pintores Francisco López Caro y Bartolomé Esteban Murillo para examinar sus más antiguas imágenes.

Palabras clave: Fernando III, proceso canónico de santificación "*per viam cultus*", Urbano VIII, imágenes antiguas del tenido por santo, Francisco López Caro, Bartolomé Esteban Murillo.

PAINTING AND SANCTITY: FRANCISCO L. CARO AND BARTOLOMÉ E. MURILLO IN THE SANCTIFICATION PROCESS OF KING FERDINAND

Abstract: The new canonisation process established by Pope Urban VIII to sanctify persons who had passed away some centuries beforehand obliged scholars of the time to research into the heroic virtues of these figures as described by their contemporaries. Art experts, for their part, were set to hunt down portraits or images over one hundred years old showing them with a halo or other saintly attributes, meaning they were the object of time-honoured popular veneration. Such was the case of Ferdinand III, king of Castile and Leon, who died in the 13th century. For his seventeenth-century canonisation process, conducted in Seville, the painters Francisco López Caro and Bartolomé Esteban Murillo were called upon to examine the king's oldest images.

Keywords: Ferdinand III, "*Canonisatio per viam cultus*" sanctification process (canonization by popular veneration), Pope Urban VIII, ancient images of the putative saint, Francisco López Caro, Bartolomé Esteban Murillo.

En 1622 habían sido canonizados cuatro santos españoles, Isidro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Teresa de Jesús, acontecimiento que causó enorme satisfacción en la corte madrileña y en el pueblo. Ello debió estimular en Sevilla la necesidad de hacer lo mismo con el rey Fernando III de Castilla-León, reanudándose un proceso de canonización que había comenzado en el siglo XIV el rey Sancho IV, pero que fue pronto

abandonado. ¿Por qué Luis IX de Francia, que se había distinguido por promover dos cruzadas encaminadas a reconquistar Jerusalén de manos de los musulmanes, fue canonizado en 1297 pocos años después de su muerte por Bonifacio VIII¹ y no podía hacerse lo mismo con su primo-hermano, Fernando de Castilla, que había victoriosamente reconquistado para la fe católica los reinos musulmanes de Jaén, Córdoba, Sevilla y Murcia y cuya fama se había extendido inmediatamente después de su fallecimiento en 1252? Pienso que fue por toda esta serie de razones por las que los medios conducentes a la santificación del monarca castellano comenzaron a ponerse inmediatamente en práctica el año 1624, coincidiendo felizmente con la visita a Sevilla del jovencísimo rey, su descendiente, Felipe IV (Fig. 1). Aunque alentó a los promotores a incoar el proceso, no pudo ver en vida su resultado, pues su desarrollo comportó casi medio siglo, pero sí su hijo Carlos II, pues fue en los comienzos de su reinado, en 1671, cuando se canonizó al rey Fernando, un triunfo que, de esta manera, podemos considerar una nueva muestra y manifestación de la “Pietas Hispanica”² (Fig. 2).



Fig. 1. Diego Velázquez: *Retrato de Felipe IV*. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Juan Carreño de Miranda: *Retrato de Carlos II niño*. Museo del Prado, Madrid.

El proceso dio comienzo mientras era arzobispo de Sevilla don Diego de Guzmán en 1625, pero fue su sucesor, don Luis Fernández de Córdoba, quien, al efecto, ordenó al sabio jesuita, Juan de Pineda, que escribiese una biografía del santo rey, recopilando principalmente los testimonios más antiguos de sus virtudes en orden a su santificación, biografía que compuso y publicó dos años después con el título de *Memorial de la excelente santidad y heroicas virtudes del señor rey Fernando, tercero de este nombre, primero de Castilla y León. Eficaz motivo a la Magestad Católica de Filipo III, nuestro señor, para que afectuosamente mande solicitar a la Sede la devida y breve canonización del rey santo, su XIII progenitor*, (Sevilla, Matías Clavijo, 1627). Los trabajos avanzaron con bastante celeridad de modo que a finales de 1632 las actas del proceso estaban preparadas para ser enviadas a Roma. Casualmente el papa Urbano VIII había decretado por el Breve *Coelestis Ierusalem*, de 1634, las normas que en adelante habían de regular los procesos de declaración de santidad, estableciendo dos procedimientos distintos.

El primero o normal, dirigido a probar las virtudes heroicas de los candidatos recientes, requería la prueba testimonial de personas que los hubieron conocido y tratado en vida y,

además dos milagros, científicamente comprobados por peritos médicos, que corroborasen, por así decirlo, su poder de intercesión en el cielo. El segundo y excepcional procedimiento, titulado “*per viam cultus*”, se refería a la comprobación de las virtudes heroicas de personas fallecidas hacía mucho tiempo y que habían adquirido en vida y después de la muerte fama de santos, no mediante la testificación, ya imposible, de testigos oculares, pero sí de peritos historiadores que comprobasen, mediante el riguroso examen de documentos antiguos, escritos o de otro tipo, si la persona referida había sido objeto de culto desde su fallecimiento hasta el presente. Este era el caso del rey Fernando, con fama de santo desde que había muerto hacía casi cuatrocientos años. Había, pues que reconducir las cosas y adaptarse al nuevo sistema, y por eso el proceso de canonización del rey castellano hubo de experimentar un parón de doce años.

Ahora bien, en el nuevo sistema uno de los instrumentos para comprobar la veneración “por la vía del culto” del presunto santo, era también el examen, por parte de peritos en el arte de la pintura, de imágenes antiguas en que el personaje en cuestión hubiera sido representado con los distintivos habituales de santidad, es decir con el halo o aro alrededor de la cabeza u otros atributos significativos de lo mismo, como el nimbo luminoso, llamado también “resplandores”. El proceso de santidad del rey Fernando se reabrió, pues, en 1645 por el cardenal arzobispo don Agustín Spínola, hijo del prestigioso general genovés del mismo nombre, mediante el procedimiento de la comprobación del culto inmemorial al rey Fernando y sobre su fama de santidad en general. Pero otra desgracia se abatió sobre el reiniciado proceso, que fue la célebre y terrible peste que se desencadenó en Sevilla y sus alrededores en 1645, peste que segó innumerables vidas y convirtió la ciudad en un cementerio. Fue preciso, ante todo, ocuparse en enterrar a los muertos y cuidar de los enfermos, interrumpiéndose así los trabajos del proceso durante cuatro años, hasta 1649. Fue el sucesor de Spínola, el arzobispo dominico fray Domingo de Pimentel, quien entonces lo reanudó y quien, una vez terminado, lo remitió a la Congregación Romana de Ritos.

Pues bien, no voy a referirme por menudo a los testimonios de peritos historiadores, nombrados por Pimentel, que revisaron historias, cronicones, diplomas y otros tantos documentos similares originarios de Alfonso X, Jofre de Loaysa, Juan de Osma, Rodrigo Jiménez de Rada, Lucas de Tuy, Rodrigo Sánchez de Arévalo, etc., testimonios que aseveraban cómo desde su fallecimiento Fernando había sido reconocido como “santo” y había sido objeto de culto. Ya el arzobispo don Raimundo de Losana, quien le asistió en su piadosísima muerte y la relató minuciosamente, le llamó por primera vez “santo” y tanto el clero y la nobleza como la voz popular durante toda la Baja Edad Media le continuaron denominando como “el santo rey don Fernando”³. Pero sí voy a enumerar aquí algunos rasgos físicos y anímicos que atribuyeron al rey castellano algunos de aquellos cronistas e historiadores que le conocieron bien y sumariamente los describieron, con el objeto de poder compararlos con los que los pintores vieron reproducidos en las pinturas al fresco o sobre tabla y en los relieves y esculturas suyas que examinaron, como comentaré enseguida.

Su hijo y sucesor, Alfonso X el Sabio, en la inscripción en latín, castellano y árabe que mandó colocar sobre su tumba lo proclamó, entre otros epítetos, “el más leal e el más verdadero e el más esforçado, e el más apuesto, e el más granado e el más sofrido e el más omyldoso”⁴ y, en la *Chronica General de España*, e incluso en las *Cantigas*, precisaría algo más, asegurando que era “muy home de color en todo el cuerpo et apuesto et muy bien faccionado”⁵. La anónima *Crónica de Veinte Reyes*, redactada en la segunda mitad del siglo XIII lo denominaba “muy mesurado e cumplido de toda e de buen entendimiento e muy

sabido e muy bravo e sañudo en los lugares que convenía [es decir, en las escaramuzas y batallas contra los moros]... e mucho omildoso etc.”⁶. Lucas de Tuy en el *Chronicon Mundi*, aseveraba que era “piadoso, prudente, humilde y que, gracias a que siempre había sido casto y jamás había sucumbido a la lascivia, lo que de ningún otro rey pasado se lee, pues fue en todo sin reprehensión, cuanto nos es dado saber, y nunca poco ni más ensució el lecho conyugal”. Por ello se comentaba que cuando se hizo mayor conservó la grave belleza de la juventud⁷. También a esta causa se atribuyó por algunos testigos el que su cuerpo se conservase incorrupto o momificado.

Efectivamente, el 17 de mayo de 1668, cuando Fernando estaba a punto de ser asociado oficialmente por el papa Clemente X al número de los santos, se procedió a abrir su sepultura para examinar sus reliquias por varios médicos y peritos. Según comunicó el arzobispo a la sazón, don Antonio Paino, en carta al Sumo Pontífice y a la Congregación de Ritos, se halló que “el sepulchro era una caja de madera y dentro de ella se halló otra dorada y forrada en tela de oro, dentro de la qual estava el cuerpo de este venerable siervo de Dios, y aviéndole visto y tocado con nuestras manos con la debida reverencia, y hallándole, al parecer unido y entero en sus miembros, hallaron los peritos juntos y cada uno de pos sí y le vieron y tocaron con toda atención y distinción por diversas partes y conyunturas dél, haciendo conforme a su ciencia y arte las diligencias convenientes para dar su parecer. Y aviéndole visto y tocado libre y distintamente..., ratificándose en su juramento... según las declaraciones de dichos peritos, parece que, después de quatrocientos años que han pasado desde su muerte, no pudiera naturaleza aver conservado este cuerpo en la unión y entereza en que hoy se halla sino es por obra milagrosa”⁸ (Fig. 3).



Fig. 3. Detalle de la cabeza y cuerpo momificado de San Fernando. Capilla Real, Sevilla.

Por desgracia los médicos que examinaron el cadáver no se preocuparon de señalar la estatura ni otros rasgos físicos del cadáver que podrían haber servido para podernos hacer una idea, aunque somera, de si la estatura y fisiognomía del rey, señalados por algunos de los cronistas e historiadores antiguos, se correspondían con la realidad. Tampoco es cierto que los pintores, a quienes se había encomendado analizar las imágenes pintadas del rey Fernando, hubieran sido invitados a la apertura de su sepulcro y que, por ello, habrían, en los retratos que hicieron de él —concretamente Murillo— reproducido en líneas generales su rostro y aspecto físico a partir de lo contemplado en el cadáver momificado, como se ha aventurado a suponer la estudiosa norteamericana Amanda Wunder⁹. Tanto López Caro como Murillo habían terminado su tarea en junio de 1652 y no parece que siguiesen posteriormente implicados en el proceso de canonización, en una de cuyas últimas fases tuvo lugar la inspección —en 1668, como hemos dicho— del cuerpo incorrupto del santo. Además, López Caro ya había fallecido para entonces.

Volvamos, pues, a los dos pintores. Estos fueron nombrados para acometer su tarea en tiempos del cardenal Ambrosio Spínola en 1649. El entonces comisario jefe del proceso era Mateo Coello de Vicuña, quien, conforme a lo decretado por Urbano VIII sobre el procedimiento de las causas de los santos “*per viam cultus*”, pidió al cardenal arzobispo que nombrase un pintor o pintores expertos en su arte que le asesorasen en la tarea de examinar imágenes y retratos antiguos del rey Fernando, así, el 13 de enero de 1649 fueron elegidos y designados para ello los arriba mentados, Francisco López Caro y Bartolomé Esteban Murillo. Las noticias y documentos de primera mano que ha aportado la mencionada investigadora norteamericana a este respecto son de excepcional importancia, y aquí serán utilizados profusamente, si bien corregidos en pequeños detalles.

López Caro, el más viejo de los dos, había nacido en 1598 y había efectuado su aprendizaje en el taller de Francisco Pacheco, después de haber pasado por el de Francisco Herrera el Viejo, en cuyos obradores había sido condiscípulo de Diego Velázquez. Debíó comenzar su escasa producción con la pintura de bodegones o naturalezas muertas y su única obra conocida es uno de ellos, titulado *Muchacho en una cocina* (hoy en la colección Plácido Arango), muy influido precisamente por los que por entonces pintaba su compañero Velázquez. Con él mantuvo siempre estrechos lazos de amistad y por eso testificó cariñosa y favorablemente sobre la nobleza del linaje sevillano-portugués de Velázquez, durante el proceso que Felipe IV ordenó entablar para comprobarla y poder distinguirla con el hábito de caballero de la Orden de Santiago. Poco más sabemos de él, aparte de que falleció en 1661, pero debía ser hombre conocido en Sevilla por su experiencia y pericia en materia artística¹⁰. El otro, Bartolomé Esteban Murillo, es de sobra famoso y conocido hoy, si bien entonces se encontraba al comienzo de su fulgurante carrera, pues, nacido en 1617, contaba sólo 38 años; sin embargo, se mostró en sus declaraciones muy seguro de sí mismo y de su capacidad para, sólo mediante un análisis estilístico, determinar la cronología e incluso la autoría de una pintura antigua.

La mencionada profesora Amanda Wunder se equivocó al afirmar que lo primero que hicieron los dos pintores fue acompañar al procurador de la causa, Coello de Vicuña y demás asistentes, para asistir en la catedral a la apertura del sepulcro del rey Fernando e inspección de su cadáver, cosa que aconteció diecinueve años más tarde, como acabo de señalar. Lo que sí hicieron fue analizar en el archivo catedralicio una estampa grabada que encontraron allí, de 27 por 18 cm, que representaba a Fernando con corona rey y halo y nimbo de santo y llevaba al pie la inscripción: “Ferdinandus III Hispaniae Rex,

cognomento sanctus, Saracenorum terror, ac Religionis Catholicae propugnator”. La historia de este importante grabado calcográfico ha sido estudiada diligentemente por el profesor F. Quiles García¹¹.

Realizado por el pintor y grabador francés Charles Audran el Viejo, le había sido encargado en 1630, en precio de 70 escudos, por el canónigo sevillano Bernardo del Toro, quien, a instancias del cabildo, había sido enviado a Roma por el rey Felipe IV con el objeto de acelerar la canonización del rey Fernando. Con él se pretendía la aprobación de una iconografía oficial del candidato, como paso previo para llevarlo a los altares. De dicha estampa se hizo una tirada de dos mil ejemplares para inundar con ellas a multitud de instituciones y personas como el instrumento mejor de propaganda en vistas al proceso de canonización. Es más, el astuto canónigo, encargó cinco grandes cuadros al óleo a pintores italianos que representasen al rey castellano, conforme a la estampa, con diadema o resplandores de santo, cuadros con los que obsequió a los cardenales Antonio y Francisco Barberini, sobrinos de Urbano VIII, el primero de ellos ponente de la causa, mientras otras copias fueron a parar a manos del cardenal Gaspar de Borja, del embajador en Roma conde de Monterrey y del virrey de Nápoles, duque de Alcalá; otras doce láminas que se editaron “de buena pintura del Santo Rey con azul ultramarino en la capa y manto”, fueron enviadas a los propios monarcas españoles, al conde-duque de Olivares, a la infanta Isabel Clara Eugenia, a los cabildos civil y eclesiástico de Sevilla y a la Capilla Real de la catedral. De este modo y por este camino la estampa pasó a ser considerada la imagen oficial de Fernando con la bendición del Vaticano.

Seguramente la imagen que López Caro y Murillo examinaron en los archivos de la catedral sevillana fue un ejemplar coloreado de la misma sobre soporte de cobre que, efectivamente, todavía se conserva en su sitio. Supusieron que había sido realizada en Roma hacia 1638, y a pesar de que fuera considerada como imagen oficial de Fernando durante la primera fase del proceso de canonización, no la consideraron válida, como reciente y moderna, para probar el culto inmemorial al santo por el nuevo modo de santificación a través de esta vía impuesto por Urbano VIII (Fig. 4).

Si me he detenido en la estampa calcográfica de Charles Audran y en su multiplicación y difusión en una u otra forma, es porque de ella hubo de valerse el autor del lienzo de grandes dimensiones que ahora preside el salón de sesiones de la Real Academia de Bellas Artes, quien venera a San Fernando como su patrono. Mide 2,60 por 1,92 metros y ha sido atribuido al pincel de Luca Giordano¹². Procedente, al parecer, de la colección de Manuel Godoy, entró en la Academia en 1816. La verdad es que su iconografía, manifestada en la estampa de C. Audran, que le sirvió de modelo, no obedece, como opina A. Wunder, a la estandarizada de los retratos reales de la casa de Habsburgo, sino a la familiar en la corte francesa de Luis XIII. El rey castellano está representado de cuerpo entero, de pie, revestido de armadura y cubierto con el manto, que lleva, bordados en sus pliegues, los heráldicos castillos y leones del reino castellano-leonés, y está bordeado de armiño. El rostro es el de un varón apuesto y joven, que lleva barba y pelo corto, y acaso el único rasgo hispano es el de que su cuello se cubre, sobre la armadura, con una gorguera. Por lo demás, el gesto de adelantarse casi desafiante y el empuñar con la mano derecha la espada y con la izquierda la esfera del orbe coronado por una pequeña cruz, no entra en la tradición española sino en el ritual de coronación anglo-francesa¹³. Finalmente, eso sí, el monarca tiene las sienes ceñidas por la corona real y la cabeza iluminada por un haz de rayos celestes que penetra por el ángulo superior izquierdo, de los cuales se ha



Fig. 4 Charles Audran: Estampa calcográfica del rey Fernando III de Castilla, 1638. Archivo de la catedral, Sevilla.

suprimido la inscripción de la estampa. Se han añadido unos angelitos que revolotean sobre el cortinón granate; sobre el bufete a la izquierda, se ha colocado, además del cetro, el guantelete del que se ha despojado el monarca para empuñar la espada; finalmente el tapete que resguarda el bufete se ha levantado para enseñar la imagen de un león, cuyo precedente ha de encontrarse en los bufetes sostenidos por leones del Salón del Trono del Alcázar de Madrid, tal como los fundió Mateo Buonarelli en Roma y los representó Carreño de Miranda en varios retratos del rey Carlos II (Fig. 5).

No es fácil sostener la atribución de este lienzo a Luca Giordano, pero sí establecer que es una versión más tardía del mismo modelo que la que existe en el Ayuntamiento de Sevilla, atribuida por F. Quiles a Pacheco y más correctamente hoy a Ignacio de Rís¹⁴, entre 1661-1665. Ésta es más seca de dibujo y de colores fríos, predominando el verde esmeralda del manto, en el que los emblemas de castillos y leones, bordados en oro, en forma de rígida retícula, no se atienen al movimiento de los pliegues del manto. En

cambio, el cuadro de la Academia sigue más a la letra el modelo del grabado calcográfico, sus formas son más indefinidas y vaporosas, y las tonalidades más cálidas.

Pero retrocedamos a la tarea que realizaron los pintores para examinar retratos antiguos del rey Fernando. En la misma catedral sevillana podía haber algunas imágenes suyas que sirviesen para atestiguar su culto a causa de su antigüedad. Según las normas establecidas por Urbano VIII, esa antigüedad debía alcanzar, como mínimo, los cien años. Así, la imagen, que formó parte de una de las puertas del antiguo tabernáculo de la Virgen de los Reyes, con el retrato de Fernando, rodeada su cabeza de nimbo, fue rechazada por no tener más que cincuenta y cuatro años de existencia. Lo mismo pasó con otra en una de las puertas del órgano menor del coro, donde aparecía Fernando con nimbo, haciendo pareja con la del rey goda Hermenegildo, que estaba en la otra puerta; ambas imágenes fueron rechazadas por no sobrepasar los cuarenta años de antigüedad. Se dirigieron luego a los Reales Alcázares y comprobaron que, en la sala llamada de la media naranja -hoy Salón de



Fig. 5. Anónimo. *Retrato del rey Fernando III el Santo*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Embajadores- había pequeños retratos de cincuenta y siete reyes de España, desde el monarca goda Chindasvinto hasta Felipe III, y entre ellos figuraba el de Fernando “con un letrero que dize: Don Fernando el Santo” (Fig. 6). Ambos pintores estuvieron de acuerdo en que ese retrato tenía más de cien años de antigüedad y servía, por tanto, para atestiguar el culto inmemorial. A continuación, comprobaron que, por la parte de dentro de la puerta de Jerez —una de las varias que tenía la muralla de la ciudad— (Fig. 7), había una pintura al fresco de un rey castellano “con resplandores y diadema de santo y un rótulo debajo que confirmaba que se trataba del rey Fernando el Tercero”. López Caro declaró que había oído decir a su maestro, Francisco Pacheco, que la tal pintura al fresco era antiquísima. En cambio Murillo opinó que su autor había sido un “Fulano Valdivieso”, el mismo que pintó la imagen del santo rey en el claustro del convento de San Pablo, como mucho hacía noventa años y que, por lo tanto, dudaba si serviría para probar el culto inmemorial.

Dejando de lado otras dos pinturas del monarca con diadema y resplandores, existentes respectivamente en la iglesia de Nuestra Señora de la Paz y en la parroquia de Santa María la Blanca por ser modernas, pasaron a examinar otra, de relieve pintado, en el retablo de una de las capillas de la iglesia del Convento Grande de San Francisco, donde el rey Fernando aparecía con nimbo, teniendo a los lados a San Isidoro y a San Leandro. Los dos artistas la reputaron como de más de cien años de antigüedad y, por consiguiente, válida al efecto del que trataban. Por el contrario, los relieves de piedra coloreados que había “como tarxas y escudos en la media naranja y encima de las dos puertas de entrada del convento de San Diego extra muros de la ciudad”, donde Fernando aparecía igualmente en compañía de los



Fig. 6. Cúpula del Salón de Embajadores y retratos de los reyes de España. Reales Alcázares, Sevilla.

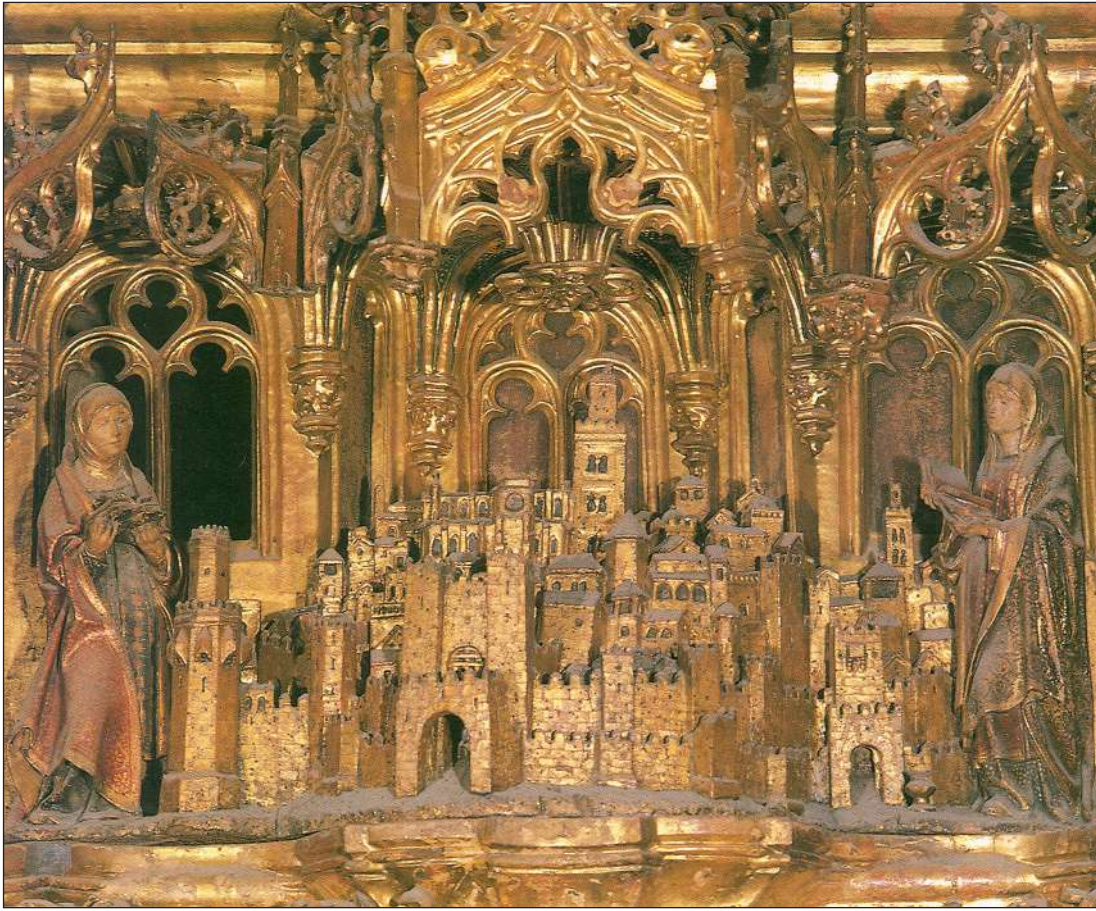


Fig. 7. Pieter Dancart y Jorge Fernández: Vista de las murallas y puertas de la ciudad de Sevilla con las santas Justa y Rufina, en el siglo XV. Relieve del banco del retablo mayor de la catedral, Sevilla.

dos santos arzobispos visigodos mencionados, no tendrían más de los sesenta años que hacía que se había fundado el tal convento.

Esta primera campaña de inspección de figuras antiguas del rey Fernando se interrumpió, como todo el proceso de canonización, al declararse, como ya dije, la peste en Sevilla y sus alrededores. Cuando aquel volvió a reanudarse años más tarde, el 11 de febrero de 1651, fueron confirmados como inspectores de imágenes López Caro y Murillo por el nuevo arzobispo, fray Domingo de Pimentel, quien se interesó tanto en su tarea al punto de acompañarles personalmente, junto con el comisario Coello, en las visitas guiadas, esta vez, a cuatro conventos de monjas, el pósito de granos y el edificio del Consistorio Municipal. López Caro y Murillo alcanzaron a inspeccionar durante las dos campañas un total de casi dos docenas de imágenes, empleando para ello seis días de trabajo a pleno rendimiento en cada una de ellas, y firmaron ante el arzobispo Pimentel su declaración final el 22 de julio de 1652.

Uno de los hallazgos más importantes y decisivos durante la segunda campaña fue la pintura sobre tabla encontrada en el convento de monjas cistercienses de San Clemente. Era tradición que había sido fundado en 1248 por el propio rey Fernando y que lo dedicó a San Clemente en acción de gracias a Dios por haber rendido la ciudad de Sevilla y haberla

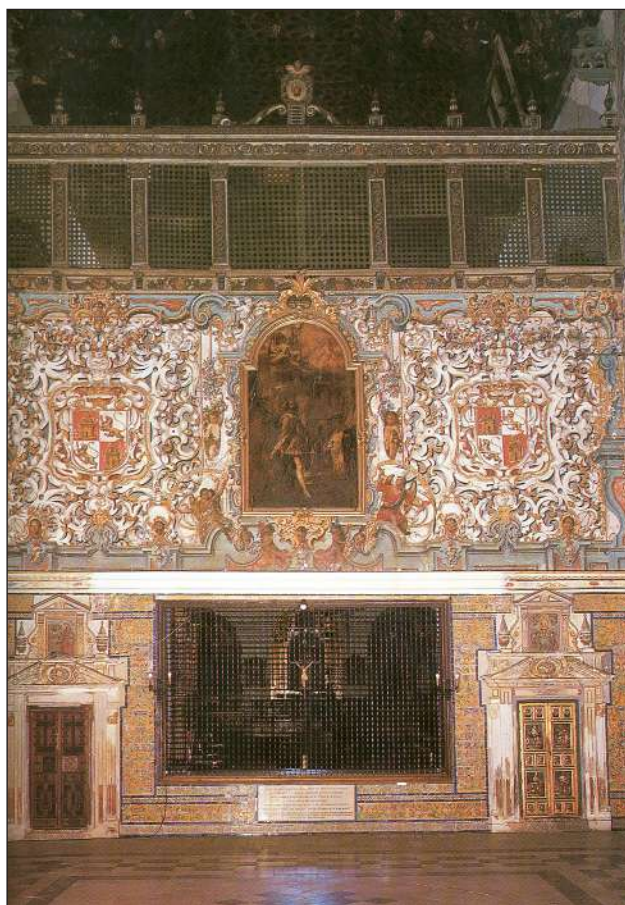


Fig. 8. Fachada de los coros alto y bajo. Iglesia del Monasterio de San Clemente, Sevilla.

arrebatado a los musulmanes precisamente el día 23 de noviembre, día en que la Iglesia celebra la festividad de dicho papa. Sin embargo, de lo que hay constancia documental es de que lo que hizo el santo monarca fue ordenar a su hijo, por medio del arzobispo don Remondo o Raimundo de Losana, que, después de su muerte, fundase el tal monasterio en honor de San Clemente¹⁵ (Fig. 8). Pues bien, la tabla presentaba a Fernando entronizado que levanta enhiesta la espada con la mano derecha y con la izquierda sostiene el orbe decorado con los cuarteles heráldicos de castillos y leones. El artista lo imaginó como un monarca joven, sin barba, serio y severo, sentado sobre un holgado trono de madera. Va vestido con una túnica carmesí y cubierto con un manto de color pardo, terminado en esclavina, con una franja dorada en los bordes. Dos maceros, a los lados, hacen guardia detrás de él. Por supuesto, además de la corona, su cabeza tiene un halo igualmente dorado. Tanto López Caro como Murillo determinaron que, a causa de lo anticuado del vestido, del tipo de representación y de la rigidez del dibujo y otros rasgos estilísticos, era “pintura de Godos”, calculando su antigüedad en más de cien años, válida por ello para el fin pretendido. Actualmente, esta tabla, que se conserva restaurada en el mencionado monasterio, se tiene como pintada a comienzos del XVI¹⁶ (Fig. 9).

Pero también advirtieron sagazmente, sobre todo Murillo, que esa pintura debía de tener detrás de sí una tipología y una iconografía mucho más antiguas, que por fuerza se



Fig. 9. Anónimo. *Retrato del rey Fernando III* (pintura sobre tabla) siglo XVI. Monasterio de San Clemente, Sevilla.

habían transmitido de generación en generación a partir de prototipos primitivos hasta llegar así a comienzos del XVII. Volveremos enseguida sobre esta cuestión. Ahora, para cerrar lo referente a la tarea desempeñada por los pintores, añadiré, para no alargarme, que existió el propósito de que los dos pintores entregasen, junto con su testimonio escrito, dibujos de los retratos de San Fernando que habían examinado. Sin embargo, o esos dibujos no se hicieron —lo que parece casi seguro a juzgar por algunas expresiones del comisario Coello aludiendo a la prisa con que se había llevado a cabo la inspección— o, si se realizaron, no se han hallado ni en los documentos originales del archivo catedralicio de Sevilla ni en la copia de ellos que se envió al Vaticano.

Efectivamente, las indagaciones que actualmente se están realizando, van encontrando esos prototipos primitivos adivinados por Murillo, que fueron construyendo paulatinamente la imagen del santo rey durante la Edad Media. Probablemente la imagen del rey sentado en un trono y con la espada enhiesta sostenida con la mano derecha comparece, por primera vez, en una de las miniaturas con que se ilustraron las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, en el códice, hoy en Florencia, de comienzos del siglo XIV. Concretamente en la Cantiga número 92, se narra cómo Fernando se apareció en sueños al maestro orfebre sevillano Jorge para decirle que el anillo de oro y piedras preciosas, que había labrado por orden de Alfonso X y puesto en el dedo anular de la imagen de su padre, lo sacase de él y

lo introdujese en el dedo de la imagen de la Virgen de los Reyes. Pues bien, en una de las miniaturas que ilustran la leyenda de este supuesto milagro de Fernando, se le representa como rey entronizado de la manera dicha, es decir con la mano derecha empuñando la espada, pero todavía sin halo de santo, entregando con la otra el anillo al orfebre Jorge para que vaya a introducirlo en un dedo de la estatua de Nuestra Señora —casi con seguridad la de la Virgen de los Reyes—, a la que Fernando profesaba una singular devoción¹⁷ (Fig. 10).

El primer ejemplo que se conoce de Fernando sentado en el trono debajo de un baldaquino, con la cabeza coronada y nimbada con el halo de santidad y sosteniendo la espada y el orbe terminado en una cruz, es ya el de la miniatura del *Compendio de Crónicas...* recopiladas en el reinado de Alfonso XI hacia 1450-1460, códice que se conserva en la Biblioteca Nacional. Junto a él aparece entronizado el hijo de Fernando, el infante don

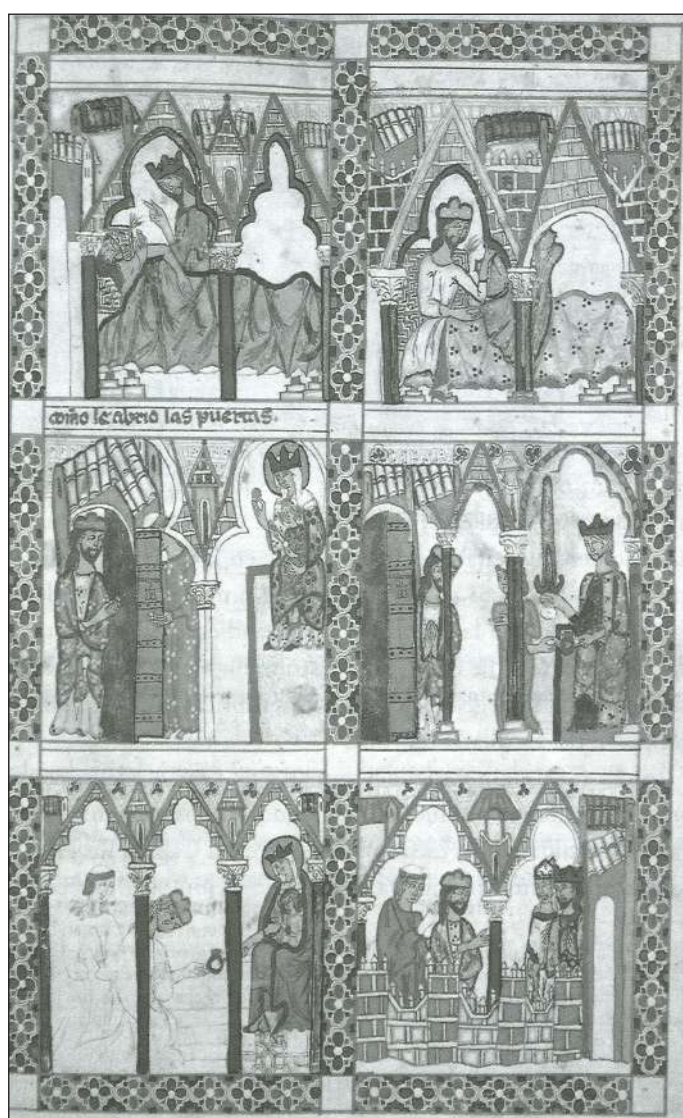


Fig. 10. Miniaturas sobre pergamino del códice *Cantigas de Santa María*, cantiga 292, siglo XIII. Biblioteca Nacional Central, Florencia.

Enrique que falleció siendo aún muy joven (Fig. 11). Siguiendo en la misma línea, existe otro precedente, hoy muy conocido, pero que ignoraron López Caro y Murillo, pese a encontrarse en Sevilla y dentro del edificio del Concejo de la ciudad, que ellos visitaron, acaso porque no examinaron retratos hechos en otros materiales que la madera o la pintura, como sellos de cera y plomo o bordados y estampados en tela. De este último material es nada menos que el pendón de color carmesí del Concejo de Sevilla, un textil de fines del siglo XV hoy en el museo del Ayuntamiento¹⁸. En él aparece el rey Fernando sedente, con la espada enhiesta en una mano y en la otra el globo cuartelado con los heráldicos castillos y leones, los cuales, entreverados, rodean también los bordes del pendón. Viste el rey sayo y túnica cruzada diagonalmente por tenas o círculos de oro y el manto que le cubre es de color azul. El rostro del monarca es el de un joven varón con barba y pelo corto y, sobre su cabeza, la corona está rodeada por un nimbo de rayos o resplandores. Pienso que este



Fig. 11. Miniatura del código *Compendio de Crónicas*, siglo XIV. Biblioteca Nacional, Madrid.

pendón pudo ser el modelo para el retrato sobre tabla de San Fernando, que López Caro y Murillo vieron y analizaron en el convento de San Clemente reputándolo por “gotico” y que, ahora, como dije, se piensa que es de comienzos del XVI (Fig. 12).

Retornando a los dos pintores, objeto principal de este estudio, Francisco López Caro se sabe o se dice que pintó un retrato de San Fernando antes de morir en 1661, pero, de ser así, no ha llegado hasta nosotros. Murillo, por el contrario, realizó varios y variados retratos de San Fernando, pues tuvo la suerte de ver finalmente santificado oficialmente al rey, patrono de su ciudad. En efecto, al final del proceso de santificación en el que el artista había tomado parte, el papa Alejandro VII firmó en 1655 un decreto reconociendo el culto inmemorial, pero únicamente permitió que, restringidamente, se pudiese venerar y rendir culto a Fernando en Sevilla y dentro de la Capilla de los Reyes de la catedral, donde estaba enterrado¹⁹. Todavía hubieron de pasar bastantes años hasta que concluyese aquel largo y enojoso proceso o causa de canonización, pues no fue hasta el pontificado del arzobispo Agustín Espínola cuando el papa Clemente X canonizó, el 14 de noviembre de 1671, a Fernando y extendió su culto a todos los reinos y señoríos de España y fuera de ella, marcando el 30 de mayo el día de su fiesta.



Fig. 12. Pendón de seda de la ciudad de Sevilla con la imagen del rey Fernando III, siglo XV. Museo Municipal, Sevilla.

La canonización del nuevo santo se celebró en Sevilla con fastuosas fiestas, que describió magníficamente el erudito presbítero Fernando de la Torre Farfán en el libro titulado *Fiestas de la Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor Rey Fernando el Tercero de Castilla y León*, libro que publicó en 1671 y dedicó a la augustísima Majestad de Don Carlos Nuestro Señor, Rey de las Españas²⁰ (Fig. 13). Pues bien, en la contraportada de este libro aparece el primer retrato del nuevo santo dibujado por Murillo y grabado por su discípulo Matías de Arteaga. Su figura se encuentra dentro de un óvalo donde la inscripción reza: "Vera effigies divi Ferdinandi III Regis Castellae et Legionis" El óvalo está enmarcado por un cortinón que tres angelitos, colocados encima, simulan haber levantado para dejar ver la figura del santo. Debajo, otro par de angelitos sostienen una cartela en verso latino que dice: "Magni FERDINANDI veros in imagine vultus / Aspicias exproffit quos tibi docta manus / Huius Alexandri faciem qui pinxit Apellem / Fors dedit, at animum pingere nemo potest". En la base se añade: "Bartolomé Murillo pinxit, Mathias Arteaga sulp. et scud.". En la inscripción del óvalo se afirma que se trata de la auténtica imagen del santo rey y en el rótulo de la cartela se insiste en que el espectador está viendo en la imagen el verdadero rostro de este nuevo Alejandro, que como el de éste, ha pintado la docta mano de otro Apeles (Murillo), pero cuya alma nadie podría pintar" (Fig. 14).

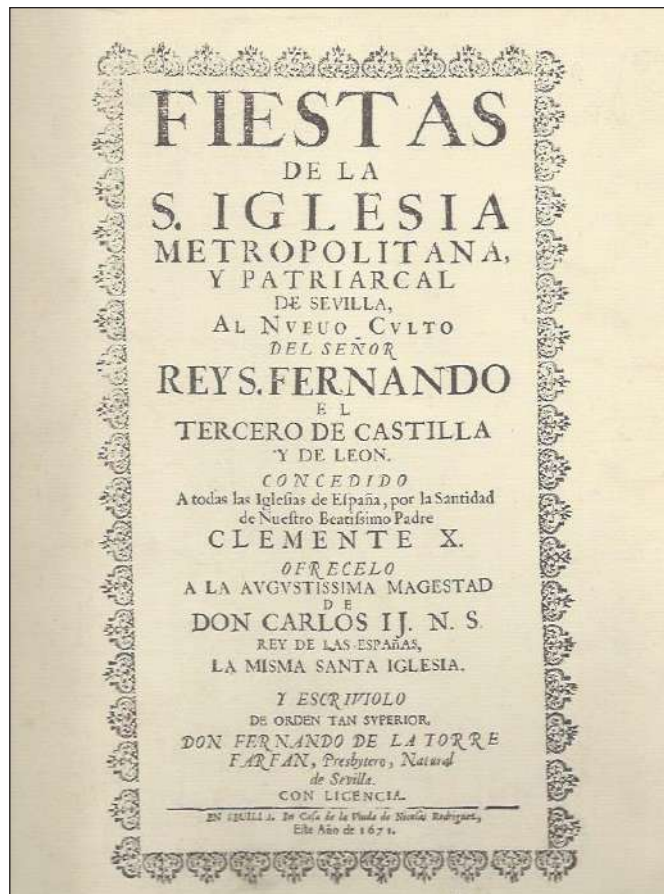


Fig. 13. Portada del libro de Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana de Sevilla al nuevo culto del Rey San Fernando Tercero de Castilla*, Sevilla, 1671.



Fig. 14. Matías de Arteaga: *Retrato de Fernando III*, grabado calcográfico según dibujo de Bartolomé Esteban Murillo, c.1670.

La presunción de verdadero retrato y de haber traducido los auténticos rasgos del rostro físico de San Fernando, que no los de su alma imposibles de reproducir, se podría deducir no del hecho de que Murillo se hubiera basado de ningún modo en lo visto por él del cuerpo incorrupto del rey cuando se abrió su sepulcro y que, por tanto, hubiera tenido el atrevimiento de reconstruir sus rasgos fisiognómicos a partir de su cara momificada, sino de que tomó como modelo la tabla pintada que había contemplado y examinado en el convento de San Clemente y que consideró el más antiguo retrato del santo antes de su canonización. En efecto, el rostro del rey es el de un hombre joven, de rasgos severos, sin barba, el pelo relativamente corto, quien con su mano derecha empuña la espada y con la otra sostiene un orbe enorme. Con todo, el pintor ha modernizado el vestido para conferirle un aspecto más actual y, sobre todo, al dibujar su figura mediante sutiles contrastes de luz y sombra, le ha dado relieve y corporeidad, y de esta manera ha superado el viejo retrato que le sirvió de modelo y que él mismo minusvaloró por ser del “estilo de los Godos”.

El artista efectuó otros muchos retratos del santo, de medio cuerpo, de pie, arrodillado y en otras actitudes y diferentes edades a medida en que iba avanzando y desarrollando su estilo personal. En el que más se acercó al que dibujó en 1771 y reprodujo en grabado Arteaga, fue sin duda el magnífico que pintó un año más tarde —y obra ahora en la Biblioteca Colombina— (Fig. 15), sobre lienzo, de medio cuerpo, revestido el santo de coraza, cadena al cuello con medallón de la Virgen y espléndido manto de armiño, cuya

idealizada y varonil cabeza se alza y gira levemente para dirigir una emotiva mirada al cielo. El nimbo apenas se percibe, pues no era ya necesario este atributo, ya que la figura irradia por sí misma y trasmite al público la sensación de santidad.

NOTAS

1. Luis IX de Francia participó en las dos últimas Cruzadas dirigidas al norte de África, que desgraciadamente constituyeron un fracaso. En Egipto intentó la conquista de Daimieta pero fue hecho prisionero y hubo de ser rescatado; en Túnez puso sitio a la ciudad pero su ejército fue atacado por la peste de la que el propio rey falleció el 25 de agosto de 1270. Su vida, destinada a promover su canonización, fue escrita por su amigo y senescal Jean de Joinville, quien para ello prestó testimonio personal ante Bonifacio VIII, quien canonizaría al rey francés en 1297.
2. Sobre el largo proceso de canonización de San Fernando, sus motivaciones, método y desarrollo véase el documentado estudio de CASTAÑEDA DELGADO, Paulino, "Fernando III: el hombre y El Santo", *Archivo Hispalense*, LXXVII (1994), pp. 401-416.
3. SÁNCHEZ HERRERO, José, "La religiosidad personal de Fernando III", *Archivo Hispalense*, *op. cit.*, pp. 471-494. Consta en el proceso de santificación del rey Fernando que los historiadores nombrados para examinar los manuscritos antiguos que daban cuenta de su vida y virtudes consultaron algunos en el archivo de la catedral hispalense; de todos modos tenían también a su disposición las biografías impresas que, además de la mencionada de Juan de Pineda, eran la anterior del XVI, anónima, que llevaba el título *Crónica del Santo Rey Fernando Tercero dese nombre*



Fig. 15. Bartolomé E. Murillo: *Retrato de Fernando III el Santo* (óleo sobre lienzo) c.1671. Biblioteca Colombina, Sevilla.

que ganó a Sevilla y a toda el Andalucía, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516 y su reedición en 1631 por el arzobispo Diego Guzmán de Haro.

4. Transcripción completa del epitafo compuesto por Alfonso X el Sabio en MORALES, Alfredo J., *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, p. 33.
5. *Primera Crónica General de España*, edición de Menéndez Pidal, R., Madrid, 1977, p. 768.
6. *Crónica de Veinte Reyes*, edición de Ruiz Asencio, Burgos, 1991, pp. 346-347.
7. *Chronicon Mundi*, edición de A. Schott, Frankfurt, 1609, traducción y cita de SÁNCHEZ HERRERO, J., *op. cit.*, p. 483. Existe una edición moderna a cargo de E. FALKE REY *Lucae Tudensis Chronicon Mundi*, en *Corpus Christianorum, series latina*, 124, Tornhout, 20, que no he logrado consultar.
8. "Carta que escribe el Illuistrissimo Señor D. Antonio Payno, Arçobispo de Sevilla, a N.S.P. Clemente Nono y a su Sacra Congregación en razón de la Beatificación y Canonización del Venerable Siervo de Dios D. Fernando el Tercero, rey de Castilla y León, llamado el Santo", documento publicado por CASTAÑEDA DELGADO, P., *op. cit.*, pp. 414-415.
9. WUNDER, Amanda, "Murillo und the canonisation case of San Fernando, 1649-1652", en *The Burlington Magazine*, 143 (2001), pp. 670-675. El interrogatorio y respuestas de López Caro y Murillo fueron publicados ya por el profesor F. Quiles García; cfr. nota 11.
10. JORDAN, W. B. y CHERRY, P., *El Bodegón Español de Velázquez a Goya*, Catálogo de la Exposición, Londres, National Gallery, 1995, ed. española Madrid, El Viso, 1995, pp. 101-103.
11. QUILES GARCIA, Fernando, "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº LXXXV-LXXXVI, 1999, pp. 203-249, estudio fundamental para el tema que nos ocupa.
12. Como anónimo, pero atribuible por su fecha y factura a Lucas Jordán, figura en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, p. 46.
13. La bibliografía sobre este asunto es numerosa. Cito sólo al respecto: NIETO SORIA, J. M., *Las ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993; Id. *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Dykinson, 1999; *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna*, (A. González Enciso, J. M. Usunáriz Garayoa, directores), Pamplona, Eunsa, 1999.
14. *Patrimonium Hispalense. Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla* B. Navarrete Prieto y M. Fernández Gómez, eds.), t. II, *Catálogo*, nº 180, San Fernando, pp. 180-181.
15. BORRERO, M^a Mercedes, "Los monasterios femeninos en tiempos de Fernando III", *Archivo Hispalense*, número y año citados, pp. 495-508 [504-505].
16. CINTAS DEL BOT, A., *Iconografía de San Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1991, pp. 45-46; *Patrimonium Hispalense. Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*, *op. cit.*, II, nº 57, Pendón de Sevilla o de San Fernando, pp. 96-99.
17. Véase al respecto FERNÁNDEZ IGLESIAS, "Muy noble et mucho alto e mucho honrado: La construcción de la imagen de Fernando III", en *Fernando III. Tiempo de Cruzada* (C. de Ayala Martínez y M. Ríos Saloma, eds.) Madrid, Silex, 2012, pp. 137-174, con abundante bibliografía sobre el asunto.
18. CINTAS DEL BOT, A., *op. cit.*, pp. 48-49; *Historia de Sevilla* (F. Morales Padrón, dir.), Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1992, p. 203.
17. MARTÍNEZ DÍEZ, Gonzalo, *Reyes de Castilla y León. Fernando III, 1217-1252*, Palencia, Diputación Provincial y editorial La Olmeda, 1993, p. 241.
19. Edición facsímil consultada, hecha sobre el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, La Coruña, Editorial Euringra, S.L, 1991.
20. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo, II*, *Catálogo crítico*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, nº 298, pp. 248-249; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Murillo, Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2011, nº 311, p. 479.

Fecha de recepción: 25-XI-2015

Fecha de aceptación: 23-V-2016

MEDIEVAL ISLAMIC CERAMICS IN THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Marianna Shreve Simpson
University of Pennsylvania

Abstract: The holdings of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* include a collection of fifteen high-quality pieces of Islamic ceramic, mostly Persian and made in the 12th and 13th centuries. This article is the first one to deal with these little known works. It includes a discussion of their provenance and the historical context of their manufacture. It then goes on to catalogue the individual pieces, detailing their technique, decoration and current state of conservation. The aim is to bring out the importance of this singular collection, extraordinarily rare in Spanish museums.

Keywords: Ceramics, stonepaste, monochrome glazed ware, underglaze painted ware, luster ware, enamel painted ware (*mina'i*), Iran, medieval Islamic art.

CERÁMICA ISLÁMICA MEDIEVAL EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Resumen: Los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando poseen una colección de quince piezas, de alta calidad, de cerámica islámica, persa sobre todo, y fabricada durante los siglos XII y XIII. Este artículo es el primero dedicado a estas obras pocas conocidas. Incluye una discusión de su procedencia y el contexto histórico de su fabricación antes de ofrecer un catálogo de las piezas individuales, detallando la técnica, la decoración, y el estado actual de conservación. Con este trabajo se pretende sacar a la luz una colección singular, extraordinariamente rara en los museos españoles.

Palabras clave: Cerámica, pasta de frita, cerámica vidriada monocroma, cerámica pintada bajo vidriado, loza dorada, cerámica pintada esmaltada (*mina'i*), Irán, arte islámico medieval.

INTRODUCTION

In July 1987 the Museum of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF) received a bequest of 103 Egyptian and Oriental antiquities from the estate of Dña. Gloria Marcela Faure Yusta. Although bequeathed by Dña. Gloria, these works originally belonged to her sister Dña. Isabel Faure Yusta, who was married to 'Ata 'Afifi, a wealthy Egyptian businessman and political leader*. The couple apparently lived in Cairo for some time during their married life, and it was probably there that they assembled the antiquities collection today at the ASF.

The ASF gift acknowledgment (*acta de recepcion*) itemizes the 1987 donation according to the contents of the eight vitrines in which the objects had been installed in Dña.

Gloria's residence on the Calle Príncipe de Vergara in Madrid. Vitrine seven contained twelve pieces described as glazed Oriental ceramics (*cerámica vidriada oriental*), while the eighth vitrine displayed three identified as luster ware (*cerámica de lustre dorado*). It is these fifteen colorful ceramics —comprising previously unknown works of art from the medieval Islamic world— that are the focus of this study.

The long and rich history of Islamic ceramic production witnessed various periods and places of significant artistic creativity and productivity, resulting in objects notable for their wide range of utilitarian functions and high level of artistry¹. The small but select collection in the RABASF museum dates from the late-12th to the early-13th centuries, often referred to as the Seljuq period², when potters in Iran, and as well as in neighboring Syria, produced fine, glazed ceramic objects decorated in diverse techniques. Whereas in previous eras, pottery throughout the Near and Middle East was made of natural clay, in the 12th century a new artificial substance or fabric was developed that totally revolutionized the ceramic industry. Known as stonepaste (also fritware or siliceous ware), this material was composed of ground quartz mixed with small amounts of crushed glass and refined clay.³ During firing in the kiln these ingredients fused together to form a pure white body that was exceptionally strong and versatile. Although the initial impetus for the development of this composite fabric may have been to emulate the whiteness of porcelain imported from China, Islamic potters quickly began to exploit its potential for a large variety of shapes, colored glazes and decorative techniques and designs.

All of the RABASF pieces consist of glazed stonepaste, specifically fourteen vessels for the eating and serving of food (bowls, dishes, pitchers, etc.) and one animal sculpture. As a collection they represent four of the main typologies of Islamic medieval ceramics: monochrome glazed wares (cat. nos. 1-8), underglaze painted wares (cat. nos. 9-10), luster ware (cat. nos. 11-13) and enamel painted wares known as *mina'i* (cat. nos. 14-15)⁴. While every type has its distinctive characteristics, to be discussed at the start of each catalogue grouping below, they share certain ubiquitous features. The particular properties of stonepaste that resulted in vessels with fine and hard bodies, like those in the RABASF collection, also made it possible for their surfaces to be decorated with pierced, incised, carved and molded designs under transparent and colored glazes as well as with pigments painted under and over the glaze. The RABASF collection contains examples of all these techniques together with the most common forms of ceramic decoration such as abstract and stylized motifs, vegetal and floral designs, geometric patterns, figural and animal representations and inscriptions in Arabic and Persian. This same range of imagery also appears on medieval Islamic metalwork, a conjunction of media that extends to the shape of many ceramic objects, including several in the RABASF collection, which follows metalwork prototypes⁵. Thus ceramics belong to a large class of Islamic artistic production, dubbed the “arts of the object,” which elevated the functions of daily life into an aesthetic experience through material and form⁶.

The fabric, techniques, decorative forms and high quality of the fourteen drinking, eating and serving vessels in the RABASF make it all but certain that they were made in Iran (e.g., Persia) during an intense phase of ceramic production that flourished from approximately the last quarter of the 12th century through the first two decades of the 13th⁷. (The animal sculpture may have originated in Syria during the same approximate period, as will be discussed in its catalogue entry, number 8). Notwithstanding the vast quantity and diversity of Persian stonepaste attributable to the late-12th and early-13th

centuries surviving today, only the town of Kashan, located in central Iran, has been securely documented as an important production center, with especial renown for its under- and overglaze painted decoration, including luster ware and *mina'i*. Wares from Kashan were traded widely throughout Iran, and greatly influenced the region's ceramic industry, albeit not always to the same high level of quality.

During the mid-1940s some one hundred pieces, many similar to recognized Kashan craftsmanship, were found packed in large storage jars in the ruined site of Gurgan (also spelt Jurjan) near the Caspian sea, leading to the assertion that this town also supported ceramic manufacturing in medieval times⁸. Although archaeological excavations undertaken several decades later have confirmed the presence of pottery kilns at Gurgan, prevailing scholarly opinion holds that the pieces initially unearthed in the early, uncontrolled digs were likely the supply of a local merchant who had imported them from Kashan and then hid them for safekeeping on the eve of the Mongol invasions⁹. While this hypothesis may never be substantiated, it is a fact that the works discovered in the 1940s—sometimes referred to as the Gurgan horde—almost immediately began to be dispersed on the commercial art market and from there to enter private and public collections worldwide.

Whatever their specific origin, the RABASF's medieval ceramics exemplify the dual nature of the Islamic arts of the object: they are simultaneously works of art and art that works.

While little is known today about the specific circumstances of Dña. Isabel Faure Yusta's collecting interests and activities, it is possible to reconstruct the general milieu and context in which she seems to have acquired her fifteen medieval Islamic ceramics¹⁰. During the period between the first and second world wars, Cairo and Alexandria boasted a number of important collections of Oriental and Islamic art¹¹. Among the most prominent collectors were Prince Youssef Kamal, a member of Egypt's ruling family, and Dr. 'Ali Ibrahim Pasha, an eminent physician and president of Cairo University. Both men were involved in establishing the Cairene society known as "Les Amis de l'Art" (sometimes called the Society of Fine Arts Lovers) in 1921, as was Mohammad Mahmud Khalil, president of the Egyptian Senate and a political and business associate of Dña. Isabel's husband¹². Furthermore, Prince Youssef Kamal and Dr. 'Ali Ibrahim were among the lenders to a major exhibition of Islamic art, featuring many cases filled with medieval Islamic ceramics, held in Cairo in February-March 1947¹³. Two other Cairo residents who lent to the exhibition were Clement Ades and his nephew Raymond who had inherited an important collection of Islamic ceramics from his father Elie the previous year¹⁴. Yet another significant source of loans was Jacques O. Matossian, an antiquarian art dealer based in Alexandria and specializing in Egyptian, Coptic and Islamic art¹⁵. Given that one of the three luster ware pieces now in the RABASF (cat. no. 12) once belonged to Matossian, it is likely that he was the dealer from whom Dña. Isabel acquired this and at least one other object¹⁶. Indeed, by virtue of being an active center for Islamic art collecting, Egypt, and more particularly Cairo, also functioned as a major market for Islamic ceramics during the 1920s through the 1940s. Among the objects available for sale in the Egyptian capital around 1945 were large numbers from the so-called Gurgan horde, nearly all intact and in excellent condition¹⁷. This is where Clement and Elie Ades, for instance, are said to have bought their pieces of Gurgan ware, some of which are paralleled by examples in Dña. Isabel's collection¹⁸. Many of the Ades and Matossian pieces and three of Dña. Isabel's are featured in the first monograph on Gurgan ceramics, which was published in Cairo in 1949¹⁹. All this places Dña. Isabel among an elite group of Persian art collectors in Egypt at the middle of the 20th century.

CATALOGUE

Like the majority of medieval Islamic ceramics, none of the RABASF pieces is signed or dated. It is thus on the basis of their material, techniques and styles that twelve of the fifteen pieces are here attributed to Iran during the late-12th to early-13th centuries. Of these, the two beautiful luster ware dishes (cat. nos. 12 and 13) can be identified more specifically as having been made in Kashan, possibly circa 1200-1220. The charming animal sculpture (cat. no. 8) might have come from the town of Raqqa, a flourishing medieval manufacturing center on the Euphrates River in northern Syria. The enamel-painted bowls resembling medieval *mina'i* (cat. nos. 14 and 15) have been so heavily restored and over-painted, doubtless before their acquisition by Dña. Isabel, that it is difficult today to be sure of their original appearance and production. Other than these two works, all the RABASF ceramics are in remarkably good condition.

MONOCHROME GLAZED WARES²⁰

CATALOGUE NUMBERS 1 - 8

Eight of the fifteen RABASF ceramics are covered with turquoise-blue glaze, among the most ubiquitous of the various monochrome glazes found on medieval Islamic stonepaste wares. The popularity of this color was doubtless due in part to the simplicity of its production, requiring only the addition of copper oxide to a basic alkaline glaze, opacified with tin oxide. Furthermore, turquoise was long regarded as felicitous or lucky throughout the Near East. So Dña. Isabel may have favored pieces with this particular color, rather than those covered with other common monochrome glazes such as cobalt blue or green, both because of its bright sheen and its association with good fortune.

Although the surfaces of fine monochrome glazed ceramics are often smooth, a large number of pieces feature some form of additional embellishment. Three of the RABASF's four bowls (cat. nos. 1-3), for instance, are incised with various abstract and stylized designs that were probably executed swiftly with a thin, sharp instrument resulting in an overall sketchy effect. The surface treatment of the fourth bowl (cat. no. 4) is more elaborate; in addition to incised lines, its decoration consists of a pattern of small holes, which were pierced into the walls when the frit body was in a "hard" state, and then filled in with glaze during firing, creating transparent "windows" or fenestration. Designs also could be more deeply and carefully carved, such as the wide scroll on the neck of the double-handled jug (cat. no. 7), or carved and molded, as with the benedictory inscription encircling the body of the tall-necked pitcher (cat. no. 6). Sometimes the surface treatment could be very subtle, such as the indentations pressed into the upper body of the RABASF's other pitcher (cat. no. 5).

These monochrome glazed vessels are also noteworthy for their simple and elegant shapes, including the flared profile and high foot ring of the RABASF's four bowls and the globular bodies and tall necks of the pitchers. The jug is particularly striking, with its sharply ridged body and twin handles, and may have been modeled on a metalwork prototype.

The eighth, and most distinctive, piece of RABASF's monochrome glazed wares belongs to a large corpus of animal, bird, and human figurines that have long appealed to modern-day collectors and that presumably had the same attraction for their original, medieval owners.

Whereas the seven vessels clearly served utilitarian functions, the small camel carrying a palanquin or litter seems to have been purely decorative (cat. no. 8). Its production and ornamentation, however, would have been a more complex process than that necessary for the bowls, pitchers and jug, and required the separate fabrication of its various component parts.

One feature that the delightful camel sculpture does share with five of the RABASF's monochrome wares (cat. nos. 1-5), as well as the two underglaze painted pieces (cat. nos. 9-10), is the iridescence of its turquoise glaze, particularly noticeable on the right side. Such deterioration of the glassy surface typically occurs when glazed objects are buried and exposed to moisture or salts in the soil. A number of the ceramics said to have been unearthed in the 20th century from the ruins of the Iranian site of Gurgan/Jurjan, discussed in the Introduction to this catalogue, shows the same tell-tale signs of glaze degradation as the RABASF pieces.

1. BOWL

RABASF INV. NO. 12

Stonepaste, incised under turquoise glaze.

Height: 8.4 cm; diameter: 16.8 cm.

Interior decoration: Three irregular concentric rings (two just below rim and one above bottom of bowl) frame a wide band of slightly diagonal indentations that have caught the glaze unevenly, creating a color contrast. The glaze has pooled very thick and dark in the bottom.

Condition: Iridescence on one side of both interior and exterior.

2. BOWL

RABASF INV. NO. 14

Stonepaste, incised under turquoise glaze.

Height: 8.5 cm; diameter: 18.5 cm.

Interior decoration: Two concentric rings below rim and above four cloud-like, triangular panels with "tails" that curve towards the bottom of bowl.

Condition: Overall crazing and light iridescence on the exterior.

Related works:

Watson 2004, cat. no. L.22 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LSN 18 C: green glaze).

Grube 1976, cat. no. 110 (Keir Collection, London: cobalt blue glaze).

Yoshida 1972, fig. 99 (unidentified Japanese collection: incised cloud design under "blue and-white" glaze).

3. BOWL

RABASF INV. NO. 15

Stonepaste, incised under turquoise glaze.

Height: 8.1 cm; diameter: 18.3 cm.

Interior decoration: Two concentric rings below rim and above five triangular panels, formed by roughly intersecting and overlapping lines, each enclosing a large, tripartite scalloped cloud.

Condition: Some areas of iridescence.

4. BOWL

RABASF INV. NO. 11

Stonepaste, incised and pierced under turquoise glaze.
Height 8.1 cm; diameter: 17.6 cm.

Interior decoration: Two concentric rings below rim and above four pairs of rough circles (the upper circle is small and flat and the lower one large), joined by a short diagonal line, and alternating with four longer diagonal lines. The edges of the circles are pierced with five to ten small holes, creating the effect of windows when the bowl is held up to the light.

Exterior decoration: Two registers of eight indentations that correspond to the interior piercings.

Condition: Noticeable iridescence on one side of both interior and exterior.

Related works:

Bluett and Sons 1976, cat. nos. 9 (Victoria & Albert Museum, London, C.38-1978: turquoise glaze) and 10 (present whereabouts unknown).

Fehervari 2000, cat. no. 119 (Tareq Rajab Museum, Kuwait, CER255TSR: cobalt glaze).

Oriental Ceramics, vol. 4: color pl. 28 (Iran Bastan Museum, Tehran no. 3338: turquoise glaze).

Watson 2004, cat. nos. L.19 and L. 20 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LNS 280 C and LNS 755 C: green glaze).

Wilkinson 1973, p. 263, cat. no. 1 and p. 277, fig. 1 (Metropolitan Museum of Art, New York, 38.40.188: turquoise glaze).

5. PITCHER WITH STRAIGHT NECK AND HANDLE

RABASF INV. NO. 8

Stonepaste, turquoise glaze.
Height: 23.6 cm; width: 15.8 cm; diameter of base: 8.9 cm.

Decoration: The upper part of the globular body is impressed with a series of fourteen indentations. The apex of the handle is marked with a small pointed knob or thumb-grip.

Condition: Some pitting of glaze and slight iridescence on the left side.

Related works:

Grube 1994, cat. no. 184 (Khalili Collection, London, POT 519: described as “one of the most successful examples of a relatively common type;” similar shape, although proportions of body and neck different, and similar indentations where body and shoulder meet; turquoise glaze, heavily iridesced).

Idemitsu 1979, p. 185, fig. 287 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: very similar shape, although proportion of body slightly different; blue glaze).

Lane 194, pl. 55 (formerly Eumorfopoulos Collection: slightly different body shape, luster painted over blue glaze).

Watson 2004, cat. no. L.13 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LNS 1030 C: spouted ewer with similar indentations, turquoise glaze).

6. PITCHER WITH STRAIGHT NECK AND HANDLE

RABASF INV. NO. 5

Stonepaste, molded and/or carved under turquoise glaze.
Height: 22.1 cm; width: 14.1 cm; diameter of base: 8.9 cm.

Decoration: The upper part of the globular body features several bands of decoration, of which the largest consists of a formulaic, benedictory inscription in Arabic, punctuated with split leaves, four little birds and a fox-like quadruped. The apex of the handle is marked with a small pointed knob or thumb-grip.

Inscription in Arabic:

العزوة الاقبال و الدولة و السلامة و السعادة و البقاء لصواحيبه

“Glory and prosperity and dominion and well-being and happiness and long life to its owner”

Condition: Craze on neck and lower body.

Literature: Bahrami 1949, pl. VIII (credit: Collection Mrs. Ata Bey Affifi).

7. JUG WITH PAIRED OR TWIN HANDLE

RABASF INV. NO. 4

Stonepaste, incised under turquoise glaze.

Height: 20.1 cm; width: 16.2 cm; diameter of mouth: 9.8 cm; diameter of base: 6.2 cm; handle height: 9.9 cm.

Decoration: The neck is deeply incised with a broad band (6 cm) of floral (petal) and leaf scroll design, with a sharp ring or ridge at the bottom.

Comments: The carinated (ridged or angled) shape of the body is noteworthy and follows a metalwork model. The twin handle, with its two separate parts joined by five rectangular links and two knobs or thumb-grips, is also distinctive.

Condition: Pronounced crazing on the upper body and some overall pitting.

Literature: Bahrami 1949, pl. XII (credit: Collection Mrs. Ata Bey Affifi).

Related works:

Froom 2008, cat. no. 19 (Asian Art Museum, Avery Brundage Collection, San Francisco, B60P1927: a sketchier scroll design on neck and paired handle with knobs, turquoise glaze).

Grube 1976, cat. no. 170 (Keir Collection, London: body less carinated, overglaze-painted in luster).

Grube 1994, cat. no. 179, (Khalili Collection, London, POT 727: similar body profile described as “unusual;” lightly incised scroll design, cobalt glaze. Grube gives additional comparanda and comments that other known surviving pieces lack the “perfect balance of form and definition of profile” of the Khalili piece).

Ishiguro 1986, cat. no. 69 (Ishiguro Collection, Tokyo, E 30.65: white glaze with cobalt blue streaks).

Mikami 1962-64, vol. I: color pl. 9 (Yoshitoshi Imagawa Collection, Konagawa: paired handle with knobs, turquoise glaze); vol. II: monochrome fig. 99 (Hachiro Ninomiya Collection, Fukuoka: paired and linked handle with knobs, blue glaze); vol. II: monochrome fig. 104 (Izumi Mikami Collection, Konagawa: cobalt blue glaze).

Watson 2004, cat. no. L.12 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LNS 850 C: much larger with similar scroll design on neck, turquoise glaze).

8. CAMEL WITH PALANQUIN

RABASF INV. NO. 13

Iran or Syria (Raqqā), mid-12th to mid-13th century.

Stonepaste, turquoise glaze.

Height 20.4 cm; width (tip of nose to rump): 14.2 cm; base: 7.9 x 9.7 cm.

Production and decoration: The twin-humped camel stands on an oblong base. Its head and body were made in a two-part mold, while the legs were hand-formed. The closed palanquin (or litter) was made from stonepaste sheets and stamped with designs on its side and back panels and with additional strips and circles for its upper sides. The tubular struts that support the litter and attach it to the camel's body were hand-formed, as were the three pointed finials that surmount its pitched roof. The oblong base was also rolled out of a section of stonepaste and attached to the camel's feet. The litter's slant may indicate that it slipped backwards before firing. The camel's body is covered with a blanket, as suggested by the molded ridges on its sides and rump. The lower section of the palanquin is decorated with a lattice-like pattern and the upper section with a large-zig-zag design alternating with small circles. A small figure—possibly a musician—with its arms akimbo sits or squats on the back of the litter, above the camel's tail.

Condition: Pronounced iridescence on the animal's proper right side and lighter areas of iridescence on the left.

Comments: The RABASF camel belongs to a group of over 400 small figural and animal sculptures, including some twenty other camels, most of which apparently functioned as decorative objects. Such figurines seem to have been popular in both Iran and Syria from the middle of the 12th to the middle of the 13th century. This example may have been created in the Syrian city of Raqqā on the Euphrates, which boasted a major ceramic industry during the first half of the 13th century. The construction of its palanquin and the possible presence of a musician suggest that the camel may refer to ceremonial, religious or military processions, including the Muslim pilgrimage caravan to Mecca²¹.

Related work:

Grube 1966, p. 8, fig. 20; *Oriental Ceramics*, vol. 11: monochrome pl. 257; Canby, Beyazit et al. 2016, cat. no. 140, attributing the related work to Iran or Iraq, 12th to early 13th century (Metropolitan Museum of Art, New York, 64.59: The camel's head and neck are more horizontal and its litter more vertical than on the RABASF camel, and the decoration includes what appear to be flute-playing musicians seated on either side).

UNDERGLAZE PAINTED WARES²²

CATALOGUE NUMBERS 9 - 10

Although it had long been the practice of Near Eastern potters to decorate earthenware vessels with painted decoration, it was only with the introduction of artificial, white stonepaste in the 12th century that designs could be painted with oxide pigments directly onto the ceramic surface before being covered with a transparent, alkaline glaze. The colors most often used for this medieval underglaze painted decoration were chromium black, which was very stable, and blue derived from cobalt and with a tendency to “run” during the firing process and thus to look more like a blue wash. The alkaline glaze applied over the painted decor could be either colorless or turquoise, as on both RABASF pieces.

The relative ease with which underglaze designs could be painted resulted in an extensive repertoire of abstract and representational motifs that combined to create an equally extensive range of striking compositions. The RABASF bottle (cat. no. 9), for instance, features writing (actually illegible) in two different forms of script juxtaposed with lines, circles, triangles and leafy scrolls, while the body of the cock-headed ewer (cat. no. 10) is decorated with multi-unit medallions alternating with bold black lines. Such designs were clearly meant to emphasize each vessel's specific shape and form: the lobed mouth and globular body of the bottle, and the cock's head and pear-shaped body of the ewer.

Both these pieces of underglaze painted ware derive their shapes from metalwork vessels. In the case of the cock-headed ewer the form dates back to artistic traditions in pre-Islamic Iran.

9. BOTTLE WITH MULTI-LOBED MOUTH RABASF INV. NO. 6

Stonepaste, painted in black and cobalt blue under a turquoise glaze.

Height: 29.4 cm; width: 17.9 cm; diameter of mouth: 7.8 cm; diameter of base: 9.2 cm.

Decoration: Each part of the bottle has a distinctive decoration. The mouth is decorated just below the lip with a black band inscribed with illegible, cursive script, and its lobes with an alternating design of a sketchy leaf scroll and an ovoid medallion with split leaves. These motifs appear to be "washed" in blue where the cobalt ran during firing. There is also a pseudo-inscription band in angular script around the neck between thick black lines. The flat shoulders are decorated with a sketchy scroll in black, and blue wash. The body's main decoration consists of a series of rather flat circles outlined in black, punctuated with black dots, and filled in with blue wash. The circles are framed above and below with pseudo-inscriptions on black ground, similar to those beneath the lip, which are linked to the circles by slightly curved black lines. The connection points are marked by a series of curving triangular panels filled in with sketchy dashes. The lower body is decorated with fish-like or elongated leaf forms and a very thick and irregular black band above the foot ring.

Condition: One side is extremely iridesced.

Comments: The overall shape of this bottle, with its globular body, straight neck and multi-lobed mouth or cup, derives from medieval Islamic metalwork. Quite a large number of similar vessels, with both lobed and smooth mouths, are known. Some have monochrome glazes and many are overglaze painted in luster, rather than underglaze painted as here. All have distinctive decorations.

Related works with multi-lobed mouths:

Bahrami 1949, pl. XXVII (Tehran Museum: white glaze, underglaze painted in blue and black) and pl. LXII (Maximo Etchecopar Collection, Buenos Aires: overglaze painted in luster).

Bahrami 1949 pl. LXXXVII; Watson 1985, pl. 83 & pp. 94, 106; Stanley 2004, color fig. 102 (Victoria and Albert Museum, London, C.165-1977: overglaze painted in luster); <http://collections.vam.ac.uk/item/OI66698/bottle-unknown> (Victoria and Albert Museum, London, C.37-1978: overglaze painted in luster).

Bahrami 1949, pl. LXXXIX; Bluett and Sons 1976, cat. no. 43 and repro. p. 39 (Raymond Ades Family Collection, on loan to Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K.: overglaze painted in luster).

Bluett and Sons 1976, cat. no. 47 and repro. p. 44 (Raymond Ades Family Collection, on loan to Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K.: overglaze painted in luster).

Grube 1976, cat. no. 164 (Keir Collection, London: overglaze painted in luster).

Grube 1994, cat. nos. 147, 155, 162, 171, 195, 196, 245, 246 (Khalili Collection, London: POT 197-molded body, cobalt glaze; POT 1199-molded body, overglaze painted in luster; POT 1665-molded body, green glaze; POT 823-molded body, cobalt glaze; POT 526-turquoise glaze; POT 190-turquoise glaze; POT 1208-molded body, overglaze-painted in luster; POT 167-molded body, overglaze painted in luster).

Idemitsu 1979, color pl. 40 and monochrome fig. 286 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: molded decoration, turquoise glaze).

Mikami 1962-64, vol. I: monochrome fig. 106 (King Tsi Lee Collection, Tokyo: overglaze painted in luster); vol. II: monochrome fig. 134 (Toshio Ogawa Collection, Tokyo: overglaze painted in luster); vol. II: monochrome fig. 172 (Juro Ishizaki Collection, Tokyo: underglaze painted in dark green with touches of blue, transparent glaze).

Oriental Ceramics, vol. 4: monochrome pl. 128 (Iran Bastan Museum, Tehran, no. 4766: overglaze painted in luster, said to be from Gurgan).

Pancaroglu 2007, cat. no. 75 (Plotnick Collection, Chicago: overglaze painted in luster and cobalt blue).

Watson 1985, fig. 30 (British Museum, London, 1928,7-21,11: overglaze painted in luster).

Welch 1972, vol. 2, pp. 122, 127 and 129 (formerly Collection Sadruddin Aga Khan, now Aga Khan Museum, Toronto, P.27 and P.28: overglaze painted in luster).

10. COCK-HEADED EWER

RABASF INV. NO. 7

Stonepaste, molded and painted in black and cobalt blue under a turquoise glaze.

Height: 25.4 cm; width: 14.3 cm; diameter (oval) of mouth: 4.6 cm; diameter of foot ring: 8.2 cm.

Production and decoration: The molded cock head is indented at the top and striped in black as if to represent a cock's comb. The beak, which is partly pierced on the left side and indented on the right, and one "cheek" are outlined in black. The protuberance under the beak may represent the cock's wattle. The lip of the mouth is edged in cobalt, and the neck encircled with a thick black line. Thick vertical lines in black divide the body into five panels. Each panel is decorated in the center with an ovoid medallion enclosing curved and V-shaped lines, and branching into leafy designs at the top and bottom. Above each medallion there is a single black dot and straight line, while below (so just above the foot ring) there is a smaller ovoid medallion with curved designs. No two panels are identical, and the black painted designs are all very sketchy. A black line runs down the middle of the handle, which is adorned with a small and flat knob or thumb-grip.

Condition: Some areas of crazing, iridescence and re-touching.

Comments: The cock (or cockerel)-headed ewer has a very long history in Near Eastern art dating back to the first millennium BCE and with a complex symbolism involving

religious and apotropaic beliefs about the sacred power of light. Silver versions created in Iran during the Sasanian period (224-651) were copied in China in porcelain. In the 10th century Chinese porcelain examples reached the Islamic world, and during the 12th and 13th centuries were recreated in stonepaste with different glaze and decorative types. Especially elaborate versions were produced with double, reticulated shells, curved handles resembling a cock or rooster tail, and more detailed decoration. The medieval revival and elaboration of this vessel form coincided with a further development of its iconographic significance under the influence of mystical Sufi ideas²³. Some of the known vessels of this type have beaks that are fully slit (i.e., open), allowing their liquid contents to ooze or pour out. Since the beak of the RABASF ewer is only partly pierced, it could not have functioned as a spout, and the ewer's contents could only have been emptied from the mouth at the top.

Related works (single-shell)²⁴:

Bahrami 1949, pl. XCI (Raymond Ades Family Collection, on loan to Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K.: overglaze painted in luster).

Bowie 1970, cat. no. 181 and repro. p. 71 (Seattle Art Museum).

Folsach 2001, fig. 172 (David Collection, Copenhagen, Isl. 23: molded body, painted in black and blue under a turquoise glaze).

From 2008, p. 66 (Asian Art Museum, Avery Brundage College, San Francisco, B60P1997: molded body, turquoise glaze).

Grube 1976, cat. no. 138 (Keir Collection, London: underglaze painted in black[?]).

Grube 1994, cat. no. 149 (Khalili Collection, London, POT 855: molded body, turquoise glaze).

Idemitsu 1979, color pls. 38 and 39 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: 38-overglaze painted in luster; 39-white glaze, previously published Mikami 1962-64, vol. I: monochrome fig. 90 as Sazo Idemitsu Collection, Tokyo, and Mikami 1978, color pl. 11); monochrome figs. 283 and 310 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: 283-incised designs, white glaze; 310-underglaze painted in luster, blue glaze).

Ishiguro 1986, cat. no. 23 (Ishiguro Collection, Tokyo, E 7.64: underglaze painted in black, turquoise glaze).

Mikami 1962-64, vol. I: color pl. 13 (Setsuya Hashimoto Collection, Tokyo: molded body, overglaze painted in luster); vol. I: monochrome fig. 89 (Sammy Y. Lee Collection, Tokyo: incised design, blue-green glaze); vol. I: monochrome fig. 102 (Itsuo Art Gallery, Osaka: molded body, overglaze painted in luster); vol. II: monochrome fig. 161 (Atami Art Museum, Shizuoka: lajvardina); vol. II: monochrome fig. 168 (Junkichi Mayuyama Collection, Tokyo: underglaze painted in black, blue and green).

Mikami 1966, cat. nos. 43 and 44 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: 43-molded and overglaze painted in luster; 44-cobalt glaze, previously published Mikami 1962-64, vol. I: monochrome fig. 138 as Matsunaga Memorial Museum, Kanagawa)

Mikami 1978, color pl. 11 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: white glaze, previously published Mikami 1966, cat. no. 37).

Oriental Ceramics, vol. 4: monochrome pl. 123 (Iran Bastan Museum, Tehran, no. 4415: white glaze).

Oriental Ceramics, vol. 11: monochrome fig. 256 (Metropolitan Museum of Art, New York, 19.68.2: painted in blue under a transparent glaze).

Pancaroglu 2007, cat. no. 87 (Plotnick Collection, Chicago: overglaze painted in luster).

Paris 1977, cat. no. 150 (Musée du Louvre, Paris, MAO 248: painted in black under turquoise glaze).

Watson 1985, fig. 31 and pp. 33 and 67 (Victoria and Albert Museum, London, C.160-1928: molded body, overglaze painted in luster).

Watson 2004, cat. no. L.11 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LNS 93C: turquoise glaze)

Welch 1972, vol. 2, pp. 138-139 (formerly Sadruddin Aga Khan Collection, now Aga Khan Museum, Toronto, p. 34: overglaze painted in luster).

Yoshida 1972, fig. 60 (Itsuo Art Museum, Ikeda, Osaka Prefecture: overglaze painted in luster).

LUSTER WARE (*REFLECTOS METALLICOS*)²⁵

CATALOGUE NUMBERS 11 - 13

Of the various types of fine ceramics made in medieval Iran, luster ware was among the most highly prized. The sophisticated process of luster decoration had a long history of development and use elsewhere in the Islamic world and was introduced into Iran, possibly by Egyptian craftsmen, during the late 12th century. The epicenter of the Iranian luster ware industry was the town of Kashan where expert ceramic makers applied this refined form of overglaze decoration to stonepaste objects and developed distinctive painting styles and motifs. The technique itself involved two steps: first, a piece was glazed, generally in opaque white, and fired; then metallic pigments, usually a mixture of copper and silver oxides, were painted onto the hard, alkaline glaze and refired in a reducing kiln. This second firing left the oxide pigments in their elemental state, tightly bonded to the glazed surface. After firing, the object was polished to reveal the thin, metallic layer, which gives the decoration its characteristic lustrous and reflective sheen.

The decoration of Iranian luster ware frequently features animals, such as the gazelles and birds on the RABASF's cup, which also has a pair of handles resembling lions (cat. no. 11). The two figures, seated in seeming conversation beside a fish pond, who fill the center of one of RABASF's two large luster dishes represent another typical form of figural imagery (cat. no. 12). As on other examples of this iconographic type, the size of the personages and the curve of their backs are a perfect complement to the dish's open, round shape. Equally characteristic is the way the figures' faces and gesturing hands stand out, by virtue of having been painted in reserve, in contrast to their richly-patterned clothing that melds with the background of tight spirals, leafy scrolls and plump-breasted birds²⁶. Symmetrical geometrical compositions were also greatly favored by medieval Persian artisans, and the RABASF's second dish (cat. no. 13) is a splendid example of this style of luster ware decoration.

All three of the RABASF luster vessels also bear inscriptions written in cursive script, another ubiquitous element in the decorative repertoire of medieval Persian overglaze painted ceramics²⁷. Although the writing on the double-handle cup appears meaningless, the two dishes are inscribed with selected quatrains or verses from a variety of Persian poems, largely on the theme of unrequited love, and with good wishes to their owners. These verses have been identified and translated by Manijeh Bayani, a leading expert in the epigraphy on medieval Persian ceramics, who has also published an invaluable overview of the form and meaning of such inscriptions²⁸. While it is possible to make a loose, and

possibly metaphorical, connection between the love verses and the iconography on the first RABASF dish, there may be an even more explicit relationship between the function of the second dish and its inscriptions, which include a quatrain involving drinking and a couplet about eating from the great Persian epic poem the *Shabnama* (Book of Kings). Whatever the precise verbal-visual correlation, if any, the inscriptions contribute to the rich artistry and cultural complexity that characterize luxurious luster ware pieces such as these.

11. CUP WITH DOUBLE ANIMAL HANDLES

RABASF INV. NO. 3

Stonepaste, painted in luster over an opaque creamy white glaze.

Height to handles: 14.8 cm; height to mouth: 14.2 cm; width handle to handle: 20 cm; diameter of mouth: 10.9 cm; diameter of base: 9.5 cm.

Production and decoration: The two molded handles are probably meant to represent lions and are attached to the cup with their noses and feet. The vessel's luster-painted decoration also features a row of running gazelles under the rim and full-breasted birds enclosed in medallions around its mid-section. The two narrow bands of writing that frame the medallion band consist of repeated Arabic letters and words in a cursive script and do not actually say or mean anything. The lowest band of decoration, just above the base, contains a series of arches enclosing a "chain-and-stripe" design. Inside the mouth there is another "inscription" in an angular script. Overall the luster decoration is painted in a very loose and sketchy style.

Condition: Some very slight re-touching in the lower band of "writing."

Comments: This was a popular shape for cups during the medieval period and probably derived from metalwork. Many surviving examples have pouring spouts in addition to handles. Gazelles and birds are common motifs in the decoration of Persian luster ware.

Related works:

Bahrami 1949, pl. XLVIIa (Maximo Etchecopar Collection, Buenos Aires: with spout, overglaze painted in luster).

Grube 1976, cat. no. 158 (Keir Collection, London: with 2 spouts, overglaze painted in luster).

Grube 1994, cat. no. 262 (Khalili Collection, London, POT 255: with 2 spouts, overglaze painted in luster).

Idemitsu 1979, monochrome fig. 302 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: with spout, blue glaze).

Mikami 1962-64, vol. I: monochrome fig. 104 (Rimpei Okazaki Collection, Okayama: overglaze painted in luster); vol. II: color pl. 16 (Sammy Y. Lee Collection, Tokyo: with spout, overglaze painted in *mina'i* [and luster?]).

Mikami 1966, cat. no. 25 (Idemitsu Museum of Art, Tokyo: with spout, monochrome glaze).

Paris 1977, cat. no. 292 (Musée du Louvre, Paris, MOA 58: with spout, overglaze painted in luster).

Watson 1985, fig. 42 and pp. 68 and 80 (Victoria and Albert Museum, London, C.362-1918: with spout, overglaze painted in luster); fig. 75 and p. 104 (Raymond Ades Family Collection, on loan to Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K.: with spout, overglaze painted in luster).

12. DISH

RABASF INV. NO. 2

Stonepaste, painted in luster over an opaque white glaze, with a splash of blue.

Height: 7.4 cm; diameter: 32.8 cm; diameter of base: 13.6 cm; height of foot: 1 cm.

Decoration: The interior is decorated with two inscription bands, written facing each other (i.e., upside down in relation to one another): one on the rim and the other on the upper walls. The rim inscription is reserved against a luster ground, while the other is written in luster over the white glaze. The inscriptions encircle a large central field with two figures seated by a fish pond. The figures' facial features and hair are painted in luster, and their heads set off with "halos" in reserve. The figure to the right holds a flower (or perhaps the front of his/her robe), while his/her companion gestures out with both hands, as if in conversation. The designs on their robes differ slightly: the robe of the left figure has a scroll pattern with open leaves and that of the right figure is decorated with stems and solid leaves. The background between and around the figures consists of curved or curled leaves (resembling lily pads) on stems and plump birds in reserve against a very tight spiral designs scratched through the luster ground. There is an oval "splash" in bright blue right next to and in front of the head of the left-hand figure. A "sky canopy," filled with loose luster spirals, floats above the figures' heads. The fish pond at the bottom is edged with a grassy sward and the water is rendered with tight spirals scratched through the luster ground. Three fish, painted in reserve, swim through the water, the middle one swimming up-side-down. The exterior decor consists of nine large circles in reserve outlined in luster and punctuated with dots and leaf-like markings. The interstices are filled with oval and triangular forms.

Condition: The exterior luster painting is degraded.

Comments: The dish's wide profile and decoration, including two bands of facing inscriptions, are typical of the luxurious luster wares created in Iran, and more specifically in the town of Kashan, during the late-12th and especially the early-13th century. Its blue splash is also fairly usual, and probably resulted when a drop of colored glaze fell from another piece being fired in the same kiln. Cobalt and turquoise were regarded as beneficial colors in the medieval Islamic world and a small patch, however unintended, must have been considered acceptable²⁹.

Rim inscription: Although visually continuous, the inscription actually consists of three separate sets of Persian verses – two quatrains (designated A and B) and one couplet (C) – written in reserve against a luster ground. The verses begin at 7 o'clock and proceed counter-clockwise around the rim.

Quatrain A, by an unidentified poet writing about the pain of love, appears within the decoration of a number of Persian luster ware and underglaze painted vessels. (See Related works, below.) Here it is written from 7 to 3 o'clock:

ای رای تو سال و ماه آزدن من
 فارغ ز من و شاد بغم خوردن من
 گفتمی نکنم با تو دگر بدعهدی
 این نیز نکردن تو بر گردن من

Oh you, whose will it is to hurt me for years and months,
 Who are free from me and glad at my anguish,
 You vowed [not to] break your promise again,
 It is I who has caused this breach.

Quatrain B, also on the theme of love, was composed by the pre-eminent luster ware and *mina'i* potter and decorator Abu Zayd, active in Kashan from the 1180s to 1219/20. Its earliest known instance is found on an enamel-painted bowl dated 1187-88. The quatrain then became part of the standard repertoire of Kashan artisans.³⁰ Here it runs from 3 to 10 o'clock.

من مهر تو در میان جان آوردم
 با او همه خورده در میان آوردم
 آخر ز همه جهان بر آوردم سر
 تا عشق تو بر سر جهان آوردم

I carried your love to the heart of my soul.
 I discussed the smallest matters with it.
 Until I overcame the entire world.
 In order to bring your love to the world.

The final, short couplet (C) is formulaic and appears frequently on luster ware vessels and tiles. It runs from 10 to 7 o'clock.

نگهدار بادا جهان آفرین
 بهرجا [کی باشد خداوند این]

May the Creator of the world protect
 [The owner of this bowl] wherever [he may be].

Upper wall inscription: This seems to be in Arabic and may consist of at least one quatrain and a couplet, written in luster over the white glaze and framed by two thin luster lines. But unlike the rim inscription, it is so badly written that it cannot be read. This raises the possibility that rim and wall texts were written by two different scribes (or scribe-potters). Alternatively, the scribe who wrote the rim inscription may not have known Arabic and copied a text without knowing what he was copying.

Literature: Bahrami 1949, pl. LXXII (credit: Collection Jacques O. Matossian).

Related works (selected):

Bahrami 1949, p. 62 (Raymond Ades Family Collection, on loan to Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K.: Persian inscriptions, quatrain A); p. 120 and pl. LIII (Collection Jacques O. Matossian: Persian inscriptions, quatrain A).

Blair 2008, fig. 1 (David Collection, Copenhagen 45/2001, dated Jumada II 600/February-March 1204: figural imagery and Persian inscriptions, quatrain B).

Grube 1994, cat. nos. 156 (Khalili Collection, London, POT 1493: Persian inscriptions, quatrain A), 212 (POT 696: Persian inscriptions: quatrain A), 214 (POT 1454: Persian inscriptions, couplet C), 219 (POT 1057: Persian inscriptions, quatrain A and couplet C), 261 (POT 498: Persian inscriptions, couplet C), 268 (POT 491: Persian inscriptions, quatrain A and couplet C), 274 (POT 221: Persian inscriptions, quatrain A), 275 (POT 826: Persian inscriptions, quatrain B and couplet C), 276 (POT 164: Persian inscriptions, couplet C), 277 (POT 1562: Persian inscriptions, quatrain A and couplet C), 280 (POT 1563: figural imagery), 281 (POT 19: Persian inscriptions, couplet C).

Kiani 1984, pls. 42.1, 42.2 and 43.2 (Unidentified collections, three luster ware bowls excavated at Gurgan: Persian inscriptions, quatrain A and couplet C).

Oriental Ceramics, vol. 4: color pl. 36 (Iran Bastan Museum, Tehran, no. 8224, dated 608/1211, said to be from Gurgan: figural imagery; see also Watson 1985, color pl. F); monochrome pls. 125 and 127 (nos. 4080 and 4771, said to be from Gurgan: figural imagery).

Pancaroglu 2007, cat. nos. 74 (Plotnick Collection, Chicago: Persian inscriptions, couplet C), 75 (Persian inscriptions, quatrain A and couplet C), 76 (exterior decoration and Persian inscriptions, quatrain A and couplet C), 79 (blue splash), 85 (figural imagery), 86 (figural imagery), 91 (Persian inscriptions, couplet C), 92 (Persian inscriptions, quatrain B), 93 (Persian inscriptions, couplet C), 95 (exterior decoration).

Pancaroglu 2012, fig. 24.1 (St. Louis Art Museum 65:1954, dated 600/1203-04: Persian inscriptions, quatrain B).

Watson 1985, figs. 52 (Raymond Ades Family Collection, on loan to the Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K.: figural imagery), 64 (University of Pennsylvania Museum, Philadelphia, NEP-19, dated Safar 608/July 1211: figural imagery), 65 (Metropolitan Museum of Art, New York, 32.52.2: figural imagery), 68 (Victoria and Albert Museum, London, C.163-1977: figural imagery), 107 and 108 (Museum of Fine Arts, Boston, 07.670, dated 607/1210 and 11.40 dated Sha'ban 604/February 1208: figural imagery), pl. E (Victoria and Albert Museum, London, C.51-1952, dated 604/1207-08: blue splash), pl. F (Iran Bastan Museum, Tehran, no. 8224, dated 608/1211: figural imagery; also reproduced in color *Oriental Ceramics*, vol. 4: color pl. 36).

Watson 2004, cat. no. O.15 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LNS 210C, dated Shawwal 614/January 1218: Persian inscriptions, quatrain A), O.16 (LNS 211 C: Persian inscriptions, quatrain A), O.17 (LBS 31 C: Persian inscriptions, quatrain B).

13. DISH

RABASF INV. NO. I

Stonepaste, painted in luster over an opaque white glaze.

Height: 7.1 cm (over irregular); diameter: 22.6 cm; diameter of foot: 7.5 cm; height of foot height: 3.2 cm.

Decoration: The rim is painted with a thick line of luster encircling a wider band with an illegible Arabic inscription in angular script against a background of loose luster scrolls. The decoration of the walls and central field consists of four zones: 1) a Persian inscription written in cursive script and divided into six segments; 2) a band of six oval medallions, enclosing an interlace pattern and spirals and linked by a scroll design in reserve, which project to separate the inscriptions; 3) a second Persian inscription written in cursive script and divided into six segments; 4) a central circular medallion with a loosely-drawn four-part scroll in reserve against luster ground that resembles the scroll design in zone 2 and with the same scalloped edge and finials. The exterior of the dish is decorated with 34 luster lines forming a “chain-and-stripe” motif.

Condition: Some abrasion on the rim.

Comments: The luster decoration of this dish is very brassy, indicating a predominance of copper oxide in the pigment, and the drawing and painting of its composition very delicate and of extremely high quality. It is quite likely that the piece was made in Kashan, probably circa 1200-1220. The “chain-and-stripe” pattern on the exterior is found on many pieces associated with the so-called Gurgan horde, including others typical of Kashan production. (Catalogue number 11 has a sketchier version of the same design feature. Other examples are cited in Related works below).

Rim inscription: The writing resembles the angular script known as Kufic and bears the characteristic of certain Arabic letter forms, but not a word is legible.

Wall (zone 1) inscription: This consists of two separate Persian quatrains (A and B) on the theme of love. The last verse of quatrain B is written in zone 2.

Quatrain A: This poem has been attributed to Kamal al-Din Isma’il (d. 635/1237-38), and appears in a section of a poetic anthology dealing with intoxicating drinks.³¹ The *shajari rubāb* mentioned in the first line refers to a stringed instrument in the form of a short-necked guitar with a parchment surface. The Kachghari in the second line refers to an oasis town (Kach-ghar or Kashgar) along the rim of the Tarim Basin in what is today the southern part of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region (also sometimes called East Turkestan) of the People’s Republic of China.

من دوش بکاسی (کذا [کاسهء] رباب شجری
می نالیدم ترانی (کذا [ترانهء] کاچ غری (کذا [کاچغری])
با کوزی (کذا [کوزهء] می درآمد آن / رشک پری
گفتا کی اگر کاسه زنی کوزه خوری

Last night on a *shajari rubāb*'s bowl
 I was lamenting a Kachghari song.
 That self-admiring fairy came out with the bottle of wine
 [and] said: If you play the *rubāb* (bowl), you will drink what is in the bottle.

Quatrain B: A lover's lament, by an unidentified poet.

این دل داغ غم عشق تو بر جان دارد
 هجر تو جهانی بمن چو زندان دارد
 آن دل کی / همی طاقت وصل تو نداشت
 هیئات / کجا طاقت هجران دارد

This scarred heart has the anguish of your love in its soul.
 Your separation makes my world like a prison.
 That heart that did not have the strength of being united with you;
 Alas! How could it have the strength of being separated from you.

Center (zone 2) inscription: This consists of two separate Persian couplets (A and B).

Couplet A: This comes from the *Shahnama* (Book of Kings), completed in 1010 A.D. by the Persian poet Firdausi³².

بخور هرچ داری / فزونی بده
 تو رنجیده ای بهر / دشمن منه

Eat whatever you have, and give excess away,
 If you are vexed, do not put it on account of the enemy.

Couplet B: The first part of a formulaic phrase, found in various versions on many Persian ceramics and other objects³³.

عز اقبال / مهتری او سرور
 از [خداوند این مبادا دور]

May glory, prosperity, grandeur and joy
 [Be not far from the owner of this vessel]

Related works (selected):

Grube 1994, cat. nos. 276 (Khalili Collection, London, POT 164: chain-and-stripe motif), 280 (POT 1563: interior decoration and Persian inscriptions, couplet A).

Pancaroglu 2007, cat. nos. 75, 77, 87 and 91 (Plotnick Collection, Chicago: chain-and-stripe motif), 80 (said to have been found in Gurgan, interior decoration), 76 and 81 (Persian inscriptions, couplet B).

Watson 2004, cat. nos. N.7 (Al-Sabah Collection, Kuwait, LNS 35 C: Persian inscriptions, couplet A), O.17 (LNS 31 C: chain-and-stripe motif and interior decoration), O.18 (LNS 106 C: chain-and stripe motif), P.7 (LNS 88 C: Persian inscriptions, couplet B).

MINAI (ENAMEL PAINTED)³⁴

CATALOGUE NUMBERS 14 - 15 (RE-WORKED IN MODERN TIMES)

Whereas luster decoration in Iran during the late-12th and early-13th centuries represented the continuation of a long Islamic tradition, that of enamel decoration constituted a re-invention or re-discovery of a technique last employed in the Near East during Roman times, with Kashan once again the most active, even perhaps the sole, medieval production center. Like luster ware, it involved painting on the surface of an object that had already been coated with glaze, usually opaque white or turquoise. Instead of a single metallic pigment, however, this technically-complex process employed a vibrant polychrome palette, called in Persian *haft rang* or seven colors. Designs were first painted in blue, green and sometimes purple onto the raw glaze and fired (known as the in-glaze stage), and then with red and black enamel pigments and re-fired (the overglaze stage). Gilt leaf was sometimes fixed in yet another firing to further enrich the overall chromatic effect.

Besides being extremely colorful, these pieces are characterized by a wide range of figural scenes. Some of the iconography is generic, such as enthronement or hunting scenes, while other images represent popular narratives from medieval Persian literature. The decoration on the RABASF bowls, for instance, relates to two well-known tales in the *Shahnama* (Book of Kings), the great Persian epic completed by the poet Firdausi in 1010 A.D. The central decoration of catalogue number 14 depicts the popular story of the Persian prince Bahram Gur (later the Sasanian king Bahram V, r. 420-438) and his slave girl Azada, while the composition of catalogue number 15 recalls episodes from a *Shahnama* adventure romance featuring a warrior named Bizhan and his lady-love, princess Manizha. Both these stories were frequently depicted in illustrated manuscripts of the *Shahnama* from the 14th century onwards, and indeed the decorative style of *haft rang* ceramics has much in common with early Persian miniature painting.

The combination of brilliant color schemes and lively imagery made these wares particularly popular among European and American collectors of Persian ceramics in modern times, when they began to be called by the Persian term *mina'i*, meaning enameled. The very popularity of *mina'i* on the international art market, however, led to the widespread practice of “restoring” or “enhancing” objects in less than perfect condition through a variety of means, including the re-assembling of broken ceramic pieces, the fabricating of missing pieces, and the selective (and sometimes wholesale) re-painting of surfaces³⁵. Both RABASF bowls of the *mina'i* type have been subjected to this kind of clever treatment, presumably before they were acquired by Dña. Isabel, as both visual inspection and preliminary scientific examination reveal. Whereas the bodies of the two works may be composed, in whole or in part, of genuine stonepaste, their overall appearance

and painted decor are no longer original. Rather than authentic examples of *mina'i*, they should be considered modern re-workings of this type of luxury ceramic production from medieval Iran.

14. BOWL WITH FIGURAL DECORATION (MODERN) RABASF INV. NO. 10
 Stonepaste (presumed), painted in enamel colors over a turquoise glaze.
 Height: 9.2 cm; diameter: 18.7 cm; height of foot ring height: 1.9 cm; diameter of base: 8.2 cm.

Decoration: A black band with pseudo-kufic inscription and arabesque design in white runs under the bowl's green rim. Its interior is painted with three figures mounted on a single humped camel, evidently meant to depict the classic narrative of Bahram Gur hunting with his lute-playing slave girl Azada as recounted in the *Shahnama* and other Persian texts. (See Comments below.) Bahram Gur sits astride the camel's mid-section, with his left arm stretched back as if pulling on a bow. Azada holds a lute or harp-like instrument and appears in back of Bahram Gur, but does not actually seem to be seated on the camel. Likewise, the figure in front of Bahram Gur seems to be behind the camel, as if standing, and hanging onto Bahram Gur. What looks like the camel's hump may actually be Bahram Gur's raised leg as in other, authentic examples of the same scene. The black and white saddle blanket also may be masking parts of Bahram Gur and Azada's bodies. Their mount is at least very camel-like with a saddle blanket adorned with tassels, hairy upper legs and a supercilious expression. The small deer or gazelle scratching its ear in front of the camel fits with the standard iconography for the scene, although it too is probably over-painted. There is a bird immediately behind the camel, which may be partly original. Four large knotted and scroll-like motifs flank the central figural group. There is a large medallion and two smaller finial-like devices overhead and two red rosettes and a split-palmette motif beneath the camel's feet. An inscription in Persian, not yet deciphered and possibly illegible, encircles the bowl's exterior.

Condition: Preliminary inspection with a UV light (May 2012) and X-ray scanning (December 2013) reveals that the bowl is composed of a large number of separate pieces, which probably did not all belong together originally. The decoration has been greatly re-painted over the assembled pieces, doubtless to mask the bowl's composite fabric.

Comments: One day the young Persian prince Bahram Gur went hunting on a camel with his favorite slave girl Azada riding behind and carrying her lute. They soon came upon a pair of gazelles and Azada challenged Bahram to change the buck into a doe (by shooting off its antlers), the doe into a buck (by shooting arrows into its head), and to pin together the deer's ear, ear and foot (by first nicking its ear with a pebble and then, when it raised its hoof to scratch, firing another arrow through the head, ear and foot). Bahram Gur achieved all this and expected Azada to praise him, but instead the slave girl protested that such a feat could only be the work of the devil. Whereupon Bahram Gur threw her from the camel and trampled her to death. The story was frequently represented on medieval and later ceramic and metalwork objects, as well as in numerous illustrated manuscripts.

Related works:

Simpson 1985, pp. 133-43 discusses the representation of Bahram Gur and Azada on medieval objects, and pp. 144-45 lists known ceramic examples. Selected examples

are reproduced; see especially figs. 5, 6, 9 and 10, which include various details found on the RABASF bowl, such as the gazelle scratching its ear, the bird and the over-head medallion.

Other examples are now known: http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124989/Bowl_Depicting_Bahram_Gur_and_Azada/set/9843f1b1339ccec94b596c0ac55f0048?referring-q=86.227.11 (Brooklyn Museum of Art, New York, 86.227.11: this includes an additional figure standing behind the camel, as well as Azada trampled underfoot.)

Brend and Melville 2010, cat. no. 16 (Private Collection, U.K.: this shows Azada both seated on the camel and lying under its feet, as well as two smaller figures, one seated and another running, overhead).

15. BOWL, WITH FIGURAL DECORATION (MODERN) RABASF INV. NO. 9

Stonepaste (presumed), painted in enamel colors over a turquoise glaze.

Height: 6.1-6.7 cm; diameter: 19.9 cm; foot ring diameter: 8.4 cm.

Decoration: The exterior is decorated in four zones: under the rim, there is a band of kufesque inscription; on the walls, a row of galloping horsemen and one standing figure, all separated by motifs that look like little balloons; around the base, a band of fleur-de-lys and finials in red, blue and green(?); on the base, a large split-palmette motif in black.

The center of the interior is painted with a standardized enthronement scene and features an enthroned figure wearing a turban and flanked by two standing attendants. The space beneath the throne is filled with a split geometric motif. The enthronement is encircled by a continuous design resembling star tiles in red and green. The interior walls are decorated with two concentric rings of 12 figural scenes of variable width, separated by columns and spandrels. These scenes seem to represent episodes from the well-known tale of Bizhan and Manizha, as recounted in the *Shahnama* and other Persian texts. The inner ring includes scenes 1 to 5, and the outer ring scenes 6 to 12. The scenes begin at 9 o'clock and proceed counterclockwise, as follows:

1. A enthroned figure and a seated figure holding a cup, plus a horse with crossed banners above and a standing figure behind;
2. A man seated in a pit or building flanked by two standing figures;
3. A horse with a banner and a seated groom;
4. A naked prisoner, escorted by a dressed figure, plus a figure holding a door (possibly a representation of stocks) lead by a figure holding an axe;
5. A camel with bird flying behind;
6. An enthroned figure and a standing figure;
7. Three figures: one figure with bow, another under a doorway, and a third gesturing;
8. Three figures: one seated in a tent, another wearing a crown and seated to the left, and a third standing to the left;
9. Three figures: one seated next to what looks like a chest or cabinet, and two others seated to the left;
10. Three figures: seated in front of a double-grilled window, possible representing a castle;
11. A naked prisoner being led by a clothed escort;

12. A large doorway flanked by a standing figure who gestures to his right, and by a seated figure wearing a headdress with 2 ribbons (?) who also gestures to his right.

Condition: Both exterior and interior decoration have been totally over-painted. Preliminary inspection with a UV light (May 2012) and X-ray scanning (December 2013) was inconclusive, although it did reveal several large cracks and a repaired area on the rim.

Comments: The exterior decoration is comparable to that found on many medieval Persian ceramics, as is the enthronement scene depicted in the center of the interior. The decoration on the interior walls is far more unusual, but various of its scenes, especially in the inner ring, also appear on the celebrated Freer Beaker in Washington, D.C., an intact *mina'i* drinking vessel decorated with a sequence of twelve scenes related to the Bizhan and Manizha story and dating from the late 12th to early 13th century. The Freer Beaker was reproduced in several scholarly publications and sale catalogues between 1911 and 1939. These reproductions may have served as the model for some of the imagery on the RABASF bowl³⁶.

Related works:

Simpson 1981, 2013a and 2013b (Freer Gallery of Art, Washington, D.C., F1928.2)

Brend and Melville 2010, cat. no. 15 (Khalili Collection, London, POT 875: This fragment of an authentic medieval *mina'i* bowl shares several elements of both the interior and exterior decoration of the RABASF bowl, although it has been identified as representing another narrative story, also from the *Shahnama*).

NOTES

- * My appreciation to Professor Víctor Nieto Alcaide for sharing genealogical and family information related to Dña. Isabel. Professors Joel Beinin and Robert Vitalis kindly provided details about 'Ata 'Afifi, sometimes referred to as 'Ata 'Afifi Bey. (The Turkish title Bey literally means "governor" or "chieftan", but in modern parlance is the equivalent of "sir"). 'Ata 'Afifi's father Ahmad was a high-ranking Egyptian government official and significant.
- 1 The art historical literature on Islamic ceramic history is extensive. The following discussion is based on GRUBE, Ernst J., *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery*, London: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1994; PANCAROĞLU, Oya, *Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*, Chicago: The Art Institute of Chicago/New Haven and London: Yale University Press, 2007; and WATSON, Oliver, *Ceramics from Islamic Lands*, London: Thames & Hudson in association with The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, 2004, with a very useful glossary on pp. 507-508. For additional detail about materials and techniques, see KEBLOW BERNSTED, Anne-Marie, *Early Islamic Pottery: Materials & Techniques*, London: Archetype Publications, 2003, and for further study based on archaeological, petrographic and chemical investigations, see MASON, Robert B. J., *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, Inc., in association with Royal Ontario Museum, 2004.
- 2 CANBY, Sheila, BEYAZIT, Deniz, RUGIARDI, Martina, and PEACOCK, A.C.S., *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2016. For a succinct discussion, see PANCAROĞLU, *op. cit.*, p. 21.
- 3 MASON, *op. cit.*, pp. 3, 8, 170-72; CANBY, BEYAZIT, RUGIARDI and PEACOCK, *op. cit.*, pp. 179-87.
- 4 The stonepaste body is easily visible in cat. nos. 1 through 13, but can only be inferred for cat. nos. 14 and 15, where the ceramic fabric is obscured by modern over-painting.
- 5 In general on this point see TABBAA, Yasser, "Bronze Shapes in Iranian Ceramics of the Twelfth and Thirteenth Centuries," *Muqarnas* 4 (1987): 98-113; WATSON, *op. cit.*, pp. 315-16; and WATSON, Oliver, "Pottery and Metal Shapes in Persia in the 12th and 13th Centuries," in Michael Vickers, ed., *Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in the Muslim, Chinese and Graeco-Roman Worlds*, 3 vols., Oxford: Oxford University Press, 1986, 3: 205-212.

- 6 On this point see PANCAROĞLU, *op. cit.*, pp. 31-33.
- 7 The invasion of Iran by the Mongol armies of Genghis Khan (1219-1222) devastated the ceramic industry, which did not resume active production of high-quality wares until the 1260s. Mason, *op. cit.*, pp. 164-65.
- 8 BAHRAMI, Mehdi, *Gurgan Faiences*, Cairo: Le Scribe Egyptian S.A.E., 1949 (reprint ed., Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1988). This monograph was preceded by a brief article by the same author: "Faïence émaillées et lustrées de Gurgan," *Artibus Asiae* 10 (1947), pp. 100-105.
- 9 For a report of scientific excavations conducted in the 1970s, see KIANI, Muhammad Yusuf, *The Islamic City of Gurgan*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1984; and FARZANEH, Qáeeni, *Ceramik of Jorjan*, Tehran: Glassware and Ceramics Museum of Iran, 2000. For a summary of current scholarly opinion about the Gurgan finds, see PANCAROĞLU, *op. cit.*, p. 124, and MASON, *op. cit.*, pp. 138 and 222.
- 10 The assumption here that Dña. Isabel, rather than her husband, was the actual collector is based on the fact that two pieces (RABASF cat. nos. 6 and 7) were published in 1949 as belonging to "Mrs. Ata Bey Afffi." BAHRAMI, *Gurgan Faiences*, pls. VIII and XII.
- 11 www.egy.com/community/04-12-16.phb (accessed 15 August 2014).
- 12 BEININ, *op. cit.*, p. 261.
- 13 *Exposition d'art Musulman*, Cairo: R. Schindler, 1947.
- 14 WATSON, Oliver, "Persian Wares: The Clement Ades Gift to the Victoria and Albert Museum," *Connoisseur* 200 (January 1979): 14. See also note 19, below.
- 15 *La Bourse Egyptienne*, 15 Fevrier 1933.
- 16 BAHRAMI, *op. cit.*, pl. LXXII (RABASF cat. no. 12). This same publication describes (pp. 43-44) what is now RABASF cat. no. 6 as in the J. Matossian collection, but reproduces it in pl. VIII with a caption crediting Mrs. Ata Bey Afffi [sic] as its owner. This suggests that Dña. Isabel purchased the piece from Jacques Matossian after Bahrami had written his book, which seems to have occurred sometime between the spring of 1947 and May 1948 (judging from the dates mentioned in the book's Preface and Foreword respectively), and prior to its 1949 publication. Other works formerly belonging to Matossian are today in the Musée du Louvre, Paris; the Metropolitan Museum of Art, New York; the Cleveland Museum of Art; and the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- 17 BAHRAMI, *op. cit.*, p. 9 states that the "the first examples of the recently discovered pottery [from Gurgan] ... were offered on the Tehran market in 1945, and found their way to Cairo."
- 18 For the Ades collections, see: *The Gurgan Finds: A loan exhibition of Islamic pottery of the Seljuq period from the Raymond Ades Family Collection*, London: Bluettt & Sons Ltd., 1976. In his Foreword to this exhibition catalogue (p. 2), Raymond Ades explains that he inherited everything from his father [Elie Ades] in October 1946 and that his father told him that "he had acquired all these pieces during the last year [i.e., 1945-46] and that he believed that they had all come from the Gurgan area." R. Ades also mentions that the collection of his uncle Clement "came from the same source." The Raymond Ades Family Collection is presently on loan to the Fitzwilliam Museum, Cambridge, U.K., while the Clement Ades collection belongs to the Victoria and Albert Museum, London. Pieces in the two Ades collections comparable to those in the RABASF collection are listed in the individual catalogue entries here.
- 19 BAHRAMI, *op. cit.*
- 20 FEHERVARI, Geza, *Islamic Pottery: A Comprehensive Study based on the Barlow Collection*, London: Faber and Faber, 1973, pp. 75-76; GRUBE, Ernst J., *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London: Faber and Faber, 1976, pp. 158-176; GRUBE, *Cobalt and Lustre*, pp. 162; SOUSTIEL, Jean, *La céramique islamique: Le Guide du Connoisseur*, Fribourg: Office du Livre, 1985, p. 86; WATSON, *Ceramics from Islamic Lands*, pp. 314-323; MASON, *op. cit.*, pp. 130-31.
- 21 My deepest appreciation to Dr. Melanie Gibson for sharing her expertise about such figurines, including their attribution, and for a copy of her invaluable doctoral dissertation: GIBSON, Melanie, "Takûk and Timthâl: A study of

- glazed ceramic sculpture from Iran and Syria *circa* 1150-1250," Ph.D. dissertation, University of London, School of Oriental and African Studies, 2010. See chapter 5.5 for camels. For a summary of these findings, see Eadem, "The Enigmatic Figure: Ceramic Sculpture from Iran and Syria c. 1150-1250," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 73 (2008-2009): 39-50. See also now CANBY, BEYAZIT, RUGIARDI and PEACOCK, *op. cit.*, pp. 225-26 for more on the significance of the camel in Seljuq times. For a history of the ceramic industry in Raqqa, see JENKINS-MADINA, Marilyn, *Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.
- 22 GRUBE, *Cobalt and Lustre*, p. 157-158; PANCAROĞLU, *op. cit.*, p. 23; SOUSTIEL, *op. cit.*, p. 86; WATSON, *op. cit.*, pp. 337-45 and 508; MASON, *op. cit.*, pp. 132-33.
- 23 The history, function and meaning of such vessels are thoroughly discussed in the following publications: MELIKIAN-CHIRVANI, A. S., "The Wine Birds of Iran from Pre-Achaemenid to Islamic Times," *Bulletin of the Asia Institute*, n.s. 9 (1995): 41-97; GIBSON, *Takūk and Timthāl*, chapter 6.1.
- 24 For pertinent discussions and listings of related works, see GRUBE, *Islamic Pottery*, pp. 186-92 and GRUBE, *Cobalt and Lustre*, cat. no. 149.
- 25 WATSON, *op. cit.*, 38-40, 347-61 and 508; WATSON, Oliver, *Persian Lustre Ware*, London and Boston: Faber and Faber, 1985, pp. 31-44; WATSON, Oliver, "Pottery and glass: Lustre and enamel," in Rachel Ward, ed., *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, London: British Museum Press, 1998, pp. 15-16; MASON, *op. cit.*, pp. 123-30.
- 26 PANCAROĞLU, *op. cit.*, p. 128; MASON, *op. cit.*, p. 149, motifs KL 19-21.
- 27 PANCAROĞLU, *op. cit.*, pp. 115 and 118; BLAIR, Sheila, "A Brief Biography of Abu Zayd," *Muqarnas* 25 (2008): 164-169.
- 28 BAYANI, Manijeh, "A Note on the Content and Style of Inscriptions," in PANCAROĞLU, *op. cit.*, pp. 154-55; and the same author's "Notes on Inscriptions," in FROOM, Aimée, *Persian Ceramics from the Collections of the Asian Art Museum*, San Francisco: Asian Art Museum, 2008, pp. 123-124. For a useful compendium of such inscriptions, see also GRUBE, *Cobalt and Lustre*, pp. 332-336.
- 29 WATSON, *Persian Lustre Ware*, p. 104.
- 30 BLAIR, *op. cit.*, p. 162.
- 31 SHIRVĀNĪ, Jamāl Khalīl, *Nuzbat al-majālis*, M.A. Riyahi, ed., Tehran: Zavvār, 1375/1955-1956, p. 179, no. 253.
- 32 DABIR-SIYAQI, Muhammad, ed., *Shāhnāmeḥ-ye Hakīm Abu'l-Qāsem-e Ferdawsi*, Tehran: Kitabfurushi-i Ibn Sina, 1956, vol. 2, p. 662, line 1607 and vol. 5, p. 2509, line 31.
- 33 See the many examples listed in GRUBE, *op. cit.*, pp. 332-336.
- 34 PANCAROĞLU, *op. cit.*, pp. 23-24, 109-114; WATSON, "Pottery and glass," pp. 16-17; WATSON, *Ceramics from Islamic Lands*, pp. 55 and 363-71; MASON, *op. cit.*, pp. 131-32.
- 35 This practice was already recognized in scholarly literature on Persian ceramics of the 1930s and 1940s, and has been confirmed in recent years through careful scientific testing and conservation studies of pieces (some of considerable renown) in private and museum collections world-wide. See WATSON, *op. cit.*, pp. 68 and 71-74; DE LAPEROUSE, Jean-François, STAMM, Karen and PARRY, Vicki, "Re-examination and Treatment of Mina'i Ceramics at the Metropolitan Museum of Art," in Lisa Pilosi, ed., *Glass and ceramics conservation 2007* (Nova Gorica, Slovenia: Girški Museum, 2007), pp. 112-19; MCCARTHY, Blythe and HOLOD, Renata, "Under a microscope: The examination of the Freer Siege Scene Plate," <http://asia.si.edu/research/articles/minai-battle-plate.asp>.
- 36 POPE, Arthur Upham, ed., *A Survey of Persian Art*, London and New York: Oxford University Press, 1938-1939, vol. 5: pl. 660. This same reproduction may have been the source for the imagery on another bowl, also repainted in modern times and now in the Museum of Modern Art, Doha (PO-230). See CHRISTIE'S, London, sale 15 October 2002, lot 206; MICHELSEN, Leslee Katrina and OLAFSDOTTER, Johanna, "Telling Tales: Investigating a *Mināī* Bowl," in David J. Roxburgh, ed., *Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod*, Leiden and Boston: Brill, 2014, pp. 46-87.

Note of the Editorial Committee of the review *ACADEMIA*:

In the issues indicated below various news items and articles were published on the collection donated by Gloria Marcela Faure Yusta to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

Boletín *Academia*, second half year of 1987, n° 65, p. 420; Boletín *Academia*, first half year of 1992, n° 74, pp. 259-273; Boletín *Academia*, first half year of 1993, n° 76, pp. 433-459; Boletín *Academia*, 2006, n° 102-103, pp. 61-102.

BIBLIOGRAPHY AND REFERENCES FOR RELATED WORKS

- BAHRAMI 1949.
 BAHRAMI, Mehdi, *Gurgan Faiences*, Cairo: Le Scribe Egyptian S.A.E., 1949 (reprint ed., Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1988).
 BIENIN 1998.
 BIENIN, Joel, *The Dispersion of Egyptian Jewry: Culture, Politics, and the Formation of the Modern Diaspora*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1998.
 BLAIR 2008.
 BLAIR, Sheila, "A Brief Biography of Abu Zayd," *Muqarnas* 25 (2008): 153-176.
 BLUETT & SONS 1976.
 BLUETT & SONS, "The Gurgan Finds:" *A loan exhibition of Islamic pottery of the Seljuq period from the Raymond Ades Family Collection*, London: Bluett & Sons Ltd., 1976.
 BOWIE 1970.
 BOWIE, Theodore, *Islamic Art Across the World*. Bloomington: Indiana University Art Museum, 1970.
 BREND and MELVILLE 2010.
 BREND, Barbara and MELVILLE, Charles, *Epic of the Persian Kings: The Art of Ferdowsi's Shahnameh*, Cambridge: The Fitzwilliam Museum, 2010.
 CANBY, BEYAZIT et al. 2016.
 CANBY, Sheila, BEYAZIT, Deniz, RUGIADI, Martina, and PEACOCK, A.C.S., *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016.
 DABIR-SIYAQI 1956.
 DABIR-SIYAQI, Muhammad, ed., *Shābnāmeḥ-ye Hakīm Abu'l-Qāsem-e Ferdawsī*, Tehran: Kitabfurushi-i Ibn Sina, 1956.
 DE LAPEROUSE, STAMM and PARRY 2007.
 DE LAPEROUSE, Jean-François, STAMM, Karen and PARRY, Vicki, "Re-examination and Treatment of Mina'i Ceramics at the Metropolitan Museum of Art," in Lisa Pilosi, ed., *Glass and ceramics conservation 2007*, Nova Gorica, Slovenia: Girški Museum, 2007, pp. 112-19.
Exposition 1947.
Exposition d'art Musulman, Cairo: R. Schindler, 1947.
 FARZANEH 2000.
 FARZANEH, Qāeeni, *Ceramik of Jorjan*, Tehran: Glassware and Ceramics Museum of Iran, 2000.
 FEHERVARI 1973.
 FEHERVARI, Geza, *Islamic Pottery: A Comprehensive Study based on the Barlow Collection*, London: Faber and Faber, 1973.
 FEHERVARI 2000.
 FEHERVARI, Geza, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, London and New York: I. B. Tauris, 2000.
 FOLSACH 2001.

- FOLSACH, Kjeld von, *Art from the World of Islam in The David Collection*, Copenhagen: The David Collection, 2001.
- FROOM 2008.
- FROOM, Aimée, *Persian Ceramics from the Collections of the Asian Art Museum*, San Francisco: Asian Art Museum, 2008.
- GIBSON 2008-09.
- GIBSON, Melanie, "The Enigmatic Figure: Ceramic Sculpture from Iran and Syria c. 1150-1250," *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 73 (2008-2009): 39-50.
- GIBSON 2010.
- GIBSON, Melanie, "Takūk and Timtbāl: A study of glazed ceramic sculpture from Iran and Syria circa 1150-1250," Ph.D. dissertation, University of London, School of Oriental and African Studies, 2010.
- GRUBE 1966.
- GRUBE, Ernst J., "Islamic Sculpture: Ceramic Figurines, *Oriental Art* n.s. XII (1966): 165-175.
- GRUBE 1976.
- GRUBE, Ernst J., *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London: Faber and Faber, 1976.
- GRUBE 1994.
- GRUBE, Ernst J., *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery*, London: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1994.
- HAMAMSY 2005.
- HAMAMSY, Chafika Soliman, *Zamalek: The Changing Life of a Cairo Elite, 1850-1945*, Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 2005.
- IDEMITSU 1979.
- Treasures of the Orient*. Tokyo: Idemitsu Museum of Art and Middle Eastern Culture Center, 1979.
- ISHIGURO 1986.
- ISHIGURO, Kojiro, *Ancient Art, Mr. And Mrs. Ishiguro Collection II: Islamic and Related Art*, Tokyo: Kyuryudo Art Publishing Co., 1986.
- JENKINS-MADINA 2006.
- JENKINS-MADINA, Marilyn, *Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2006.
- KEBLOW BERNSTED 2003.
- KEBLOW BERNSTED, Anne-Marie, *Early Islamic Pottery: Materials & Techniques*, London: Archetype Publications, 2003.
- KIANI 1984.
- KIANI, Muhammad Yusuf, *The Islamic City of Gurgan*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1984.
- LANE 1947.
- LANE, Arthur, *Early Islamic Pottery*. London: Farber and Farber, 1947.
- MASON 2004.
- MASON, Robert B. J., *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, Inc. in association with Royal Ontario Museum, 2004.
- MELIKIAN-CHIRVANI 1995.
- MELIKIAN-CHIRVANI, A. S., "The Wine Birds of Iran from Pre-Achaemenid to Islamic Times," *Bulletin of the Asia Institute*, n.s. 9 (1995): 41-97.
- MCCARTHY and HOLOD 2014.
- MCCARTHY, Blythe and HOLOD, Renata, "Under a microscope: The examination of the Freer Siege Scene Plate," <http://asia.si.edu/research/articles/minai-battle-plate.asp>
- MICHELSEN and OLAFSDOTTER 2014.
- MICHELSEN, Leslee Katrina and OLAFSDOTTER, Johanna, "Telling Tales: Investigating a *Mīnā'ī* Bowl," in David J. Roxburgh, ed., *Envisioning Islamic Art and Architecture: Studies in Honor of Renata Holod*, Leiden and Boston: Brill, 2014, pp. 66-87.

- MIKAMI 1962-64.
 MIKAMI, Tsugio, *Islamic Pottery, mainly from Japanese Collections*, 2 vols. Tokyo: Chuo-Koron Bijutsu Shappan, 1962-64.
 MIKAMI 1966.
 MIKAMI, Tsugio, *Beauty of Persian Ceramics: Islamic Pottery in the Collection of the Idemitsu Art Gallery*. Tokyo: Idemitsu Bijutsukan, 1966.
 MIKAMI 1978.
 MIKAMI, Tsugio, *Persian Ceramics*. Tokyo: Heibonsha, 1978.
Oriental Ceramics 1981.
Oriental Ceramics, The World's Great Collections, vol. 4: *Iran Bastan Museum, Tebran*, Tokyo, New York and San Francisco: Kodansha, 1981.
Oriental Ceramics 1980-1982.
Oriental Ceramics, The World's Great Collections, 11 vols. Tokyo and New York, Kodansha International, 1982.
 PANCAROĞLU 2007.
 PANCAROĞLU, Oya, *Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*, Chicago: The Art Institute of Chicago; New Haven and London: Yale University Press, 2007.
 PANCAROĞLU 2012.
 PANCAROĞLU, Oya, "Potter's Trail: An Abu Zayd Ewer in the Saint Louis Art Museum," in Venetia Porter and Mariam Rosser-Owen, eds., *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: art, craft and text. Essays presented to James W. Allan*, London and New York: I.B. Tauris, 2012, pp. 397-409.
 PARIS 1977.
L'Islam dans les collections nationales, Paris: Edition des musées nationaux, 1977.
 POPE 1939.
 POPE, Arthur Upham, ed., *A Survey of Persian Art*, 6 vols., London and New York: Oxford University Press, 1938-1939.
 SIMPSON 1981.
 SIMPSON, Marianna Shreve, "The Narrative Structure of a Medieval Iranian Beaker," *Ars Orientalis* 12 (1981): 15-24.
 SIMPSON 1985.
 SIMPSON, Marianna Shreve, "Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects, in Herbert Kessler and Marianna Shreve Simpson, eds., *Studies in the History of Art 16: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1985, pp. 131-149.
 SIMPSON 2013a.
 SIMPSON, Marianna Shreve, "A Medieval Representation of Kai Khusrau's *jam-e giti namay*," in Robert Hillenbrand, A.C.S. Peacock and Firuza Abdullaeva, eds., *Ferdowsi, The Mongols and the History of Iran: Art, Literature and Culture from Early Islam to Qajar Persia*. London: I.B. Tauris, 2013, pp. 351-358.
 SIMPSON 2013b.
 SIMPSON, Marianna Shreve, "Shabnama Images and Shabnama Settings in Medieval Iran," in Olga M. Davidson and Marianna Shreve Simpson, eds., *Ferdowsi's Shāhnāma: Millennial Perspectives*. Boston: ILEX Foundation/Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies/Mumbai: K.R. Cama Oriental Institute, 2013, pp. 72-85.
 SOUSTIEL, 1985.
 SOUSTIEL, Jean, *La céramique islamique: Le Guide du Connaisseur*, Fribourg: Office du Livre, 1985.
 STANLEY 2004.
 STANLEY, Tim, *Palace and Mosque: Islamic Art from the Victoria and Albert Museum*, London: Victoria and Albert Museum, 2004.
 TABBAA 1987.

- TABBAA, Yasser, "Bronze Shapes in Iranian Ceramics of the Twelfth and Thirteenth Centuries," *Muqarnas* 4 (1987): 98-113.
- WATSON 1979.
- WATSON, Oliver, "Persian Wares: The Clement Ades Gift to the Victoria and Albert Museum, London," *Connoisseur* 200 (January 1979): 13-19.
- WATSON 1985.
- WATSON, Oliver, *Persian Lustre Ware*, London and Boston: Faber and Faber, 1985.
- WATSON 2004.
- WATSON, Oliver, *Ceramics from Islamic Lands*, London: Thames & Hudson in association with The al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, 2004.
- WELCH 1972.
- WELCH, Anthony, *Collection of Islamic Art*. Vols. 2 and 3. Geneva: Chateau de Bellerive, 1972.
- WILKINSON 1973.
- WILKINSON, Charles E., *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- YOSHIDA 1972.
- YOSHIDA, Mitsukuni, *In Search of Persian Pottery*, Tokyo: Weatherhill/Tankosha, 1972.

3D VIRTUALISATION OF THE COLLECTION

RABASAF's digital humanities laboratory has set up a 3D virtualisation of the present 15-piece ceramic collection by means of close-range photogrammetry. The collection can now be viewed interactively and free of charge at the following web link:

www.rabasf.com/es/museo/obras-en-3d/ceramica-persa

Alternativamente en: sketchfab.com/rabasf

Or scanning the following QR code with any handheld:



Acknowledgements

I am indebted to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, and to its museum director, Dr. José María Luzón Nogué, for allowing me to publish this wonderful collection of Islamic ceramics, and to the various members of the RABASF staff, particularly Laura Fernández Bastos, Silvia Viana and Judith Gasca who facilitated my RABASF visits and investigations over the past several years. My appreciation also to the following colleagues in Islamic art who provided invaluable technical and research information: Sheila Blair, John Carswell, Moya Cary, Maryam Ecktiar, Eleanor Sims, and Oliver Watson. Manijeh Bayani kindly took time from her busy schedule to translate and comment on the Persian poetry inscribed on catalogue numbers 12 and 13. As always, I am grateful to my husband, Richard L. Kagan, for his encouragement and support.

Submission date: 10-XII-2015

Approval date: 23-V-2016



Catalogue n° 1 BOWL.



Catalogue n° 2 BOWL.



Catalogue n° 4 BOWL.



Catalogue n° 3 BOWL.



Catalogue n° 5 PITCHER.



Catalogue n° 6 PITCHER.



Catalogue n° 7 JUG.



Catalogue n° 8 CAMEL.



Catalogue n° 10 COCK-HEADED EWER.



Catalogue n° 9 BOTTLE.



Catalogue n° 11 CUP.



Catalogue n° 12 DISH.



Catalogue n° 13 DISH.



Catalogue n° 14 BOWL.



Catalogue n° 15 BOWL.

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

El original irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente; adjuntando un breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

Serán enviados en soporte informático (CD, DVD o pendrive en programa Word), acompañados de una copia impresa en DIN-4. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, formado por académicos, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de “doble ciego”. Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

Los originales se remitirán a la siguiente dirección: Redacción de la Revista *ACADEMIA*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid, teléfono: + 34 91 524 08 84, correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

Attached to the original paper will be a first page recording the author's forename and surname(s), his or her associated institution or his or her status as an independent researcher. Also enclosed will be a brief CV, postal address, telephone number and email address.

Authors will also expressly declare that the paper has been submitted for consideration to no other publication or review beforehand or at the same time. A two-line note will also be attached indicating the new insights being afforded by the paper, to facilitate assessment thereof.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

They will be sent on some sort of computer media (CD, DVD or pen drive with Word documents), accompanied by a DIN-4 hard copy. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board (*Consejo de Redacción*) of *ACADEMIA*, made up by academics, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind basis. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.

Papers shall be submitted to the following address: *Redacción de la Revista ACADEMIA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid*, telephone: +34 91 524 08 84, email: revistaacademia@rabasf.com

