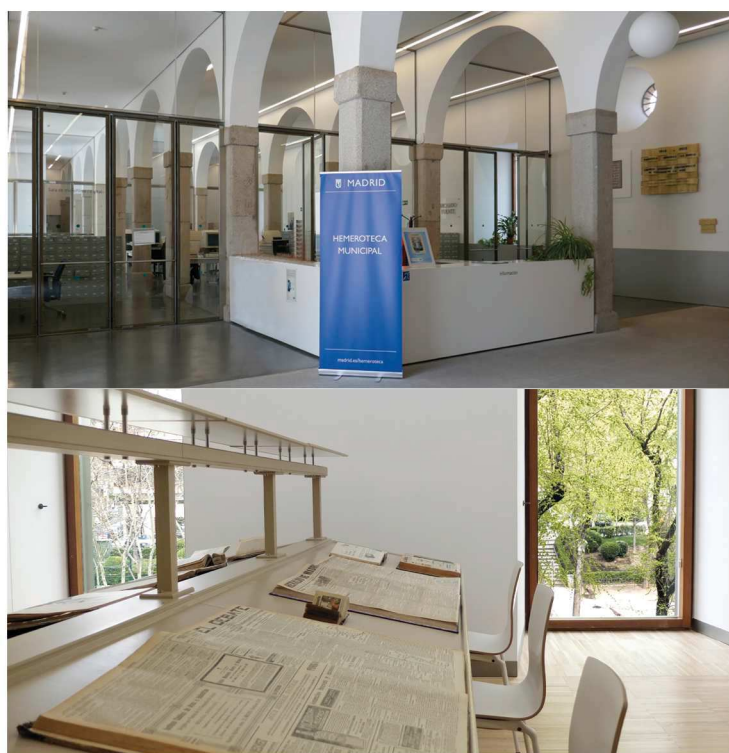


ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo LVIII



C. S. I. C.
2018
MADRID

**ANALES DEL INSTITUTO
DE ESTUDIOS MADRILEÑOS**

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LVIII



Anales del Instituto de Estudios Madrileños publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

DIRECCIÓN

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M^a Teresa Fernández Talaya

CONSEJO ASESOR:

Rosa BASANTE POL (UCM)

Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)

Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)

Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)

Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)

Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)

Antonio BONET CORREA (Real Academia de Bellas Artes)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)

Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)

Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)

Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)

Carmen MANSO PORTO (Biblioteca Real Academia de la Historia)

José Bonifacio BERMEJO MARTÍN (Ayuntamiento de Madrid)

M^a Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

COORDINACIÓN DE ESTA EDICIÓN:

Amelia ARANDA HUETE (Patrimonio Nacional)

La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- HISTORICAL ABSTRACTS ([HTTP://WWW.EBSCOHOST.COM/ACADEMIC/HISTORICAL-ABSTRACTS](http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts))
- DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- LATINDEX Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

Centenario de la Hemeroteca Municipal de Madrid (1918-2018)

Desde la fecha de su apertura al público el 19 de octubre de 1918, la Hemeroteca Municipal de Madrid no ha dejado de recibir todos los días del año, de lunes a domingo, los diarios que voceaban en las esquinas los vendedores de prensa, los que se adquirían por suscripción y aquellos que posteriormente se vendieron en los quioscos y ahora también pueden leerse en una pantalla de ordenador. Cien años que han conformado una más que notable colección de prensa, desde sus orígenes en el siglo XVI, hasta hoy. Ninguna otra institución en España o fuera de ella conserva una visión tan completa de la prensa en español, tanto por su alcance geográfico como por su dilatada cronología. Una excepcional colección, el pulso de cada época, que revive en manos de quienes son conscientes de su valor inexcusable, curiosos, estudiosos e investigadores con los cuales la Hemeroteca renueva día a día su compromiso de servicio público.

Inmaculada Zaragoza García

Directora de la Hemeroteca Municipal de Madrid

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA:

Imágenes de la Hemeroteca Municipal de Madrid

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

SUMARIO

Anales del Instituto de Estudios Madrileños
LVIII (2018)

Memoria	11-25
Sesión inaugural del curso académico 2017-18	27-38
LÓPEZ ORTEGA, Jesús	
<i>Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor</i> <i>Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña . . .</i>	41-65
CRUZ YÁBAR, Juan María	
<i>Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla</i>	67-102
LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando	
<i>1678: muerte del pintor Francisco Fernández.....</i>	103-141
LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel,	
<i>De casa a palacio. una nueva mirada a la residencia</i> <i>de los duques de Osuna en Aranjuez</i>	143-167
ORGAZ ARANDA, Paloma	
<i>Nuevas noticias acerca del pintor Angelo Nardi</i> <i>en la Corte de Felipe IV.....</i>	169-187
PACHECO LANDERO, Diego	
<i>Le parecía bien el dicho retrato, mas que no hacía sus obras</i> <i>a su gusto. Retratos y pleitos del I duque de Osuna</i>	189-227
SANCHO, José Luis	
<i>El Cuarto del Príncipe. Las habitaciones para</i> <i>los invitados de Alfonso XII en el Palacio Real de Madrid.</i>	229-264

MERLOS ROMERO, Magdalena	
<i>Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza</i>	265-307
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier	
<i>Vicente Perate, platero madrileño del primer tercio del siglo XIX</i>	309-340
TORNOS ARROYO, Mónica	
<i>Pintores y pintura madrileña en 1618</i>	341-376
FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa / MARTÍN DE LA FUENTE, José	
<i>Nueva fuente documental para el estudio del Palacio de Uceda en Madrid</i>	377-420
GONZÁLEZ BUENO, Antonio	
<i>El Real Jardín Botánico Alfonso XIII y el ajardinamiento de la Universidad Complutense de Madrid</i>	421-462
NECROLÓGICAS	465-469
NORMAS PARA LOS AUTORES	471-475

MEMORIA DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS AÑO 2018

Presentación.

Desde su fundación hace sesenta años, el Instituto de Estudios Madrileños viene desarrollando una fecunda labor en la promoción, estudio y difusión de la cultura de la Villa de Madrid y de la Comunidad, tanto en el pasado histórico como en la actualidad, para ello se sirve de los ciclos de conferencias, con varios centenares de títulos publicados; de los ya clásicos *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, cuya edición ha sido objeto de las actualizaciones propias de las revistas de categoría científica y de publicaciones que tienen como objeto los más variados aspectos relacionados con la Villa y Corte o con los territorios del antiguo entorno provincial.

Constituido legalmente el 10 de octubre de 1951, desde 1952 el Instituto quedó adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas a través del entonces Patronato “José María Quadrado” y ahora como Instituto adscrito al C.S.I.C. Es también miembro de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales (C.E.C.E.L.) y Cronista de la Villa de Madrid, encontrándose en posesión de la medalla de oro de la Villa. Su domicilio social se encuentra en la sede del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC en c/ Albasanz, 26-28, 28037 Madrid, Despacho 2F-10. En la actualidad tiene su biblioteca en la Calle Mayor, 69, 2º planta.

El Instituto pertenece al Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid por acuerdo del Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid de fecha 28 de enero de 2017, participando en las comisiones sectoriales de Archivos, Bibliotecas y del Libro y de Entidades Locales y Entidades sin ánimo de lucro.

1. MIEMBROS DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

1.1. MIEMBROS ACTUALES

A 31 de diciembre de 2018 componían el Instituto de Estudios Madrileños 122 miembros:

- 69 miembros numerarios
- 45 miembros colaboradores
- 8 miembros supernumerarios

1.1.1. Miembros numerarios:

ABELLA POBLET, Manuel
 AGUINAGA LÓPEZ, Enrique de
 AGULLÓ Y COBO, Mercedes
 ALVAR EZQUERRA, Alfredo
 ANDREU MEDIERO, Esther
 AÑÓN FELIÚ, Carmen
 APARISI LAPORTA, Luis Miguel
 ARANDA HUETE, Amelia
 BAHAMONDE MAGRO, Ángel
 BARBEITO CARNEIRO, Isabel
 BARRIO MOYA, José Luis
 BASANTE POL, Rosa
 BERMEJO MARTÍN, José Bonifacio
 BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz
 BONET CORREA, Antonio
 CANTERA MONTENEGRO, Jesús
 CARRERO ERAS, Pedro
 CASTILLO OREJA, Miguel Ángel
 CAYETANO MARTÍN, María del Carmen
 CORELLA SUÁREZ, Pilar
 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel
 CRUZ YÁBAR, María Teresa
 DÍAZ MORENO, Félix
 DIEGO CALONGE, Francisco de
 DORADO FERNÁNDEZ, Carlos
 ESPADAS BURGOS, Manuel
 FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio
 FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa
 FERNÁNDEZ-XESTA y VÁZQUEZ, Ernesto
 FRAGUAS DE PABLO, Rafael
 GARCÍA DELGADO, José Luis
 GARCÍA PÉREZ, Ángel Manuel

GONZÁLEZ ESTEBAN, Carlos
GONZÁLEZ YANCI, Pilar
HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo
LABRADOR BEN, Julia María
LOPEZOSA APARICIO, María Concepción
LUENGO AÑÓN, Ana
LUENGO AÑÓN, Mónica
MANO PORTO, María del Carmen
MARÍN PERELLÓN, Francisco José
MARÍN TOVAR, Cristóbal
MARTÍN ABAD, Julián
MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio
MARTÍNEZ PEÑARROYA, José
MATEO DEL PERAL, Luis-Regino
MENA MUÑOZ, Pilar
MONTALVO MARTIN, Francisco Javier
MONTERO PADILLA, José
MONTOLIÚ CAMPS, Pedro
MORA PALAZÓN, Alfonso
MORENA BARTOLOMÉ, Áurea de la
MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel
NAVASCUÉS PALACIO, Pedro
NIELFA CRISTÓBAL, Gloria
OLAGUER-FELIÚ y ALONSO, Fernando de
ORTEGA VIDAL, Javier
PRADOS DE LA PLAZA, Luis
PUÑAL FERNÁNDEZ, Tomás
ROLDÁN PASCUAL, Joaquín
ROMERO TOBAR, Leonardo
RUIZ PALOMEQUE, Eulalia
SAGUAR QUER, Carlos
SALAS VÁZQUEZ, Eduardo
SANCHO GASPAS, José Luis
SANZ HERMIDA, José María Jorge
SIMÓN PALMER, Carmen
TERÁN TROYANO, Fernando
VALENZUELA RUBIO, Manuel

1.1.2. Miembros colaboradores:

ALAMINOS LÓPEZ, Eduardo
ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, María Jesús
ARROYO ALMARAZ, Antonio
AZORES TORRES, Mariano
BARBEITO DÍEZ, José Manuel
BERNAL SANZ, María
CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino
CASTELLANO HUERTA, María Águeda
FERNÁNDEZ HOYOS, María Asunción
FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina
GILI RUIZ, Rafael
GÓMEZ MENÉNDEZ, Mercedes
GONZÁLEZ BUENO, Antonio Isacio
GONZÁLEZ DE POSADA, Francisco
GONZALEZ SERRANO, Pilar
JIMÉNEZ MANCHA, Juan
JORRÍN GARCÍA, Emilio
LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel
LÓPEZ VEGA, Antonio
LUCIA DE MEJÍAS. José Manuel
MADROÑAL DURÁN, Abraham
MARTÍNEZ MEDINA, África
MARTÍNEZ RUIZ, Enrique
MENA CALVO, José María de
MERLOS ROMERO, María Magdalena
MOLEÓN GAVILANES, Pedro
MONTERO REGUERA, José Francisco de Asís
NAVARRO MADRID, Ángel
NÚÑEZ REY, Concepción
OROZCO GALINDO, Jesús
RÍO LÓPEZ, Ángel del
RODRIGUEZ ROMERO, Eva Juana
RUIZ RODRÍGUEZ, Ignacio
SALAMANCA LÓPEZ, Manuel Joaquín
SÁNCHEZ MOLLEDO, José María
SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel

SEBASTIÁN LÓPEZ, José Luis
SERRANO GARCÍA, Elena
SERRANO RUBIO, Rafael
TARRERO ALCÓN, Cristina
TEJERO VILLARREAL, Beatriz
TORREGUITART BÚA, Susana
VELASCO DE MEDINA, Fernando
VILLASANTE DE LA PUENTE, Javier
ZARAGOZA GARCÍA, Inmaculada.

1.1.3. Miembros supernumerarios:

CÓRDOBA ORDÓÑEZ, Juan
GARCÍA BALLESTEROS, Aurora
LÓPEZ YEPES, José
MÉNDEZ GUTIÉRREZ DEL VALLE, Ricardo
ORDÓÑEZ DELGADO, Salvador
PESET REIG, José Luis
RIVAS MARTÍNEZ, Salvador
VERDÚ RUIZ, Matilde

1.2. Miembros fallecidos

El Instituto lamenta la pérdida de Eduardo Beotas Lalaguna miembro colaborador. Fallecido el 28 de octubre de 2018.

2. ÓRGANOS DE GOBIERNO DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

2.1. Junta Directiva.

En el mes de junio de 2017 la Junta General procedió a elegir a los nuevos miembros de la Junta Directiva que debían ser objeto de renovación, de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 13.5 de los Estatutos, resultando elegidos Manuel Valenzuela, Carlos González Esteban y Francisco Marín Perellón para ocupar los cargos de Vicepresidente, Secretario General y Administrador, siendo renovadas como vocales Carmen Manso Porto y Pilar González Yanci. Tras dicha renovación, la Junta Directiva pasó a estar integrada por los siguientes miembros:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA, Presidenta
Manuel VALENZUELA RUBIO, Vicepresidente
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN, Secretario General
Francisco MARÍN PERELLÓN, Administrador
Carmen CAYETANO MARTÍN, Vicesecretaria
Carmen MANSO PORTO, Vocal
Alfonso MORA PALAZÓN, Vocal
Ana LUENGO AÑÓN, Vocal
Carmen SIMÓN PALMER – Vocal
M^a del Pilar GONZÁLEZ YANCI, Vocal
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ, Vocal vitalicio
Alfredo ALVAR ESQUERRA, Vocal vitalicio

De conformidad con las previsiones contenidas en el artículo 13.6 de los vigentes Estatutos del Instituto, la Junta Directiva, en su reunión del pasado 17 de septiembre de 2018, acordó aceptar la renuncia presentada, por razones personales, por D. Francisco Marín Perellón como Administrador del Instituto, cargo para el que fue elegido por la Junta General en sesión de fecha 6 de junio de 2017, y el nombramiento, como Administradora, de D^a Carmen Cayetano Martín, que venía desempeñando el Cargo de Vicesecretaria, cargo para el que fue elegida por acuerdo de la Junta Directiva de fecha 28 de abril de 2015, así como el nombramiento como Vicesecretaria de D^a Ana Luengo Añón, elegida miembro vocal de la Junta Directiva por la Junta General en reunión de fecha 26 de marzo de 2015. D. Francisco Marín Perellón pasó a ocupar la vocalía anteriormente ocupada por D^a Ana Luengo Añón. La duración de estos nombramientos será por el tiempo de mandato que restase a la persona a la que cada uno sustituye en el desempeño del cargo.

Tras dicha renovación, la Junta Directiva pasó a estar integrada por los siguientes miembros:

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA, Presidenta
Manuel VALENZUELA RUBIO, Vicepresidente
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN, Secretario General
Carmen CAYETANO MARTÍN, Administradora
Ana LUENGO AÑÓN , Vicesecretaria
Carmen MANSO PORTO, vocal

Alfonso MORA PALAZÓN, vocal
Carmen SIMÓN PALMER – vocal
M^a del Pilar GONZÁLEZ YANCI, vocal
Francisco MARÍN PERELLÓN, vocal
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ, vocal vitalicio
Alfredo ALVAR ESQUERRA, vocal vitalicio

2.2. Consejos y Comisiones.

De acuerdo con lo dispuesto en los Estatutos, en su reunión de 19 de mayo de 2015, la Junta Directiva acordó la constitución de los siguientes Consejos y Comisiones:

2.2.1 Consejo de Redacción de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*.

Integrado por las siguientes personas:

FERNÁNDEZ TALAYA, M^a Teresa
GONZÁLEZ ESTEBAN, Carlos
LUENGO AÑÓN, Ana
SAGUAR QUER, Carlos
MANSO PORTO, Carmen
BERMEJO MARTÍN, José Bonifacio
GONZÁLEZ YANCI, M^a del Pilar

Este mismo Consejo de Redacción asume las labores del Consejo de Publicaciones, el cual tiene encomendadas las publicaciones de carácter no periódico.

2.2.2. Consejo Asesor de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*.

Integrado por las siguientes personas:

FERNÁNDEZ TALAYA, M^a Teresa
BASANTE POL, Rosa
GONZÁLEZ ESTEBAN, Carlos
CAYETANO MARTÍN, Carmen
AGUINAGA LÓPEZ, Enrique de
ALVAR EZQUERRA, Alfredo

SIMÓN PALMER, Carmen
BONET CORREA, Antonio
TERÁN TROYANO, Fernando de

Las labores de coordinación de la Revista Anales está encomendada al miembro numerario Amalia Aranda Huete.

2.2.3. Comisión para la organización de las conferencias.

Integrada por las siguientes personas:

FERNÁNDEZ TALAYA, M^a Teresa
GONZÁLEZ ESTEBAN, Carlos
MORA PALAZÓN, Alfonso
PUÑAL FERNÁNDEZ, Tomás
SERRANO GARCÍA, Elena
TORREGUITART BÚA, Susana

A la Comisión de Conferencias le corresponden las labores de propuesta de temas y ciclos de conferencias, selección de conferenciantes y gestión de los procesos de recogida de textos, así como la comunicación de las conferencias.

3.- ACTIVIDADES DEL INSTITUTO

3.1. Inauguración del curso académico 2018-2019.

La Sesión de apertura del Curso Académico 2018-2019 tuvo lugar el 3 de octubre, a las 19.00 horas en el Salón Real de la Casa de la Panadería (Plaza Mayor). La Mesa presidencial estuvo compuesta por:

Doña María Sol Mena Rubio, Directora General de Intervención en el Paisaje Urbano y Patrimonio Cultural del Área de Gobierno de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, que presidió el acto

Doña M^a Teresa Fernández Talaya Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños

D. Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, Presidente de la Confederación Española de Centro de Estudios Locales CECEL-CSIC.

Don Carlos González Esteban, Secretario General del Instituto de Estudios Madrileños

D. Enrique de Aguinaga Decano del Instituto de Estudios Madrileño, Decano de los Cronistas de la Villa, que hizo la presentación del libro con la publicación de las conferencias del Ciclo “IV Centenario de la Plaza Mayor”

3.2. Ciclos de conferencias.

Dentro de las tradicionales relaciones que el Instituto viene manteniendo, desde sus orígenes, con el Ayuntamiento de Madrid, a través de los Museos de Historia de Madrid y de San Isidro, así como fruto de acuerdo de colaboración alcanzado con la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno, con la que viene colaborando desde el año 2016, el Instituto ha desarrollado en el año 2017 un ambicioso programa de conferencias, estructurado en tres ciclos, que han comprendido un total de 28 conferencias.

3.2.1. Madrid y la Ciencia I. Un paseo a través de la historia. Siglos XVI-XVIII.

Impartido en la sala de conferencias del Museo de San Isidro, Plaza de San Andrés, 2, entre los días 27 de septiembre y 20 de diciembre de 2018.

27/09/2018

Una descripción humanista inédita de Alcalá de Henares en el siglo XVI.

José María Sanz Hermida

04/10/2018

Botánica mágica y el jardín medicinal.

Coro Millares Escobio

11/01/2018

El Colegio Imperial de Madrid: un centro de estudios para la Corte.

Aurora Miguel Alonso

18/10/2018

Ciencia para gobernar el Imperio: La Academia Real Matemática de Madrid.

Juan Antonio Yeves Andrés

25/10/2018

Bajo el manto del Rey. Ciencia en las academias ilustradas madrileñas.
Rosa Basante Pol

15/11/2018

Instituciones científicas para el estudio de la Historia Natural en el Madrid de la Ilustración.
Concepción Lopezosa Aparicio

22/11/2018

Física y Matemáticas bajo una nueva perspectiva: La labor de Jorge Juan y Antonio de Ulloa en el Madrid ilustrado.
Francisco González de Posada

29/11/2018 *La ciencia y el reformismo borbónico:*

La Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.
José Miguel Muñoz de la Nava Chacón

13/12/2018

La letra impresa: Libros de Ciencia en el Madrid ilustrado.
Francisco José Marín Perellón

20/12/2018

Madrid contenedor de las Américas: los estudios sobre la diversidad de la Naturaleza.
Antonio Isacio González Bueno

3.2.2 La creación del Gran Madrid. Anexión de municipios limítrofes.

En el mes de octubre de 2018 se inició en el Museo de Historia de Madrid un ciclo de 12 conferencias referido a la Creación del Gran Madrid y la anexión de municipios limítrofes a la capital que concluyó en el mes de diciembre. Las conferencias pronunciadas fueron las siguientes:

09/10/2018

El proceso de anexión de los pueblos limítrofes.
María Teresa Fernández Talaya

16/10/2018

Vallecas, de municipio rural a suburbio inmigratorio.

Manuel Valenzuela Rubio

28/10/2018

Los Carabancheles, evolución urbana.

José María Sánchez Molledo

30/10/2018

Villaverde, periferia industrial de Madrid.

José Nicolás Ferrando Sandoval

06/11/2018

Aravaca y Fuencarral en el entorno de El Pardo.

Carlos González Esteban

13/11/2018

Vicálvaro

Valentín González Gálvez

20/11/2018

Barajas.

Cristóbal Marín Tovar

27/11/2018

Hortaleza, Canillas y Canillejas a la sombra de la Ciudad Lineal.

Fernando Velasco Medina

04/12/2018

Chamartín de la Rosa.

Rafael Gili Ruiz

11/12/2018

Aproximación a una interpretación sobre las causas y los efectos sociopolíticos de la anexión de municipios a Madrid.

Rafael Fraguas de Pablo

18/12/2018

Madrid, Región Capital

Enrique de Aguinaga

3.2.3. Naturaleza, paisaje y arte en torno a Madrid.

En virtud del convenio suscrito por el Instituto con la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno, el 20 de abril de 2016 y bajo la coordinación de Mónica Luengo Añón, se desarrolló entre los meses de abril y mayo de 2018, en la sede de dicha Fundación, el ciclo de conferencias “Naturaleza, paisaje y arte en torno a Madrid”, impartándose las 6 siguientes:

11/04/2018

Aranjuez, los secretos de un paisaje universal.

Ana Luengo Añón

18/04/2018

El Palacio del Infante Don Luis en Boadilla del Monte.

Paloma Olmedo del Rosal.

Lucía Serredi (visita)

25/04/2018

Manzanares el Real, la construcción de un paisaje.

Rosario Gómez Osuna

16/04/2018

El entorno natural del Real Monasterio de El Escorial.

Raquel Fernández-Burgos Presa y Carlos Agudo Garrido

23/05/2018 *La Moraleja, un Real Sitio olvidado.*

María Teresa Fernández Talaya

30/05/2018

La Dehesa de la Villa y su vocación como paisaje cultural.

Isabel González González

Cada semana, tras la conferencia, fueron visitándose los diferentes espacios objeto de conferencia.

3.3. Publicaciones.

3.3.1 Acto de Presentación de publicaciones.

El 22 de mayo se celebró en el salón de actos del Museo de San Isidro el acto de presentación de las publicaciones llevadas a efecto en el marco de la colaboración mantenida con el Ayuntamiento de Madrid y con cargo a la subvención concedida para el año 2017. Las publicaciones presentadas fueron las siguientes:

Volumen LVI de los Anales.

Ciclo de conferencias *“La Huella de Santa Teresa de Jesús en Madrid”*. Impartido en 2015.

Ciclo de conferencias *“Miguel de Cervantes Saavedra y Madrid. IV Centenario de su muerte”*. Impartido de octubre de 2016 a enero 2017.

Ciclo de conferencias *“III Centenario del nacimiento de Carlos III”*. Impartido desde diciembre de 2016 a mayo 2017.

Ciclo de conferencias *“El Cardenal Cisneros en Madrid”*. Impartido durante los meses de octubre y noviembre de 2017.

Actualización de la recopilación bibliográfica del Instituto de Estudios Madrileños 1951-2017.

4.- CONCESIÓN DE SUBVENCIONES Y ACUERDOS DE COLABORACIÓN CON EL AYUNTAMIENTO DE MADRID

4.1 Subvención para el apoyo a la investigación de la historia de Madrid.

El Ayuntamiento de Madrid renovó para el año 2018 la subvención nominativa, por importe de 15.000 euros, concedida al Instituto de Estudios Madrileños para el “apoyo a la investigación de la historia de Madrid”, con cargo a la aplicación presupuestaria 2018/G/001/098/333.01/489.01.

La memoria de actividades presentada por el Instituto, a la que hace referencia el acuerdo de concesión contemplaba las siguientes:

- Edición del volumen anual de la revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* correspondiente al año 2017, así como mantenimiento de los soportes digitales del IEM para colgar la documentación digital.

- Ciclo de conferencias “*Madrid y la Ciencia. Un paseo a través de la historia (I): siglos XVI-XVIII*”.

- Ciclo de conferencias “*La Creación del Gran Madrid*”.

5.- OTRAS ACTIVIDADES

5.1. Asistencia a la Asamblea Anual de la CECEL

Los días 21 a 23 del mes de septiembre, la CECEL celebró su LXV Asamblea Anual. La reunión tuvo lugar en Segovia, auspiciada por la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. A la misma asistieron la Presidenta y la Vicesecretaria del IEM.

5.2 Participación en el Consejo de Cultura de la Comunidad de Madrid.

Con fecha 20 de diciembre de 2016, la Subdirección General de Gestión y Promoción Cultural nos comunicó. Dicho acuerdo fue posteriormente refrendado, Mediante acuerdo de 28 de febrero de 2017, el Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid refrendó el acuerdo de fecha 16 de diciembre de 2016 para la incorporación del Instituto de Estudios Madrileños como miembro del Pleno del Consejo de Cultura, adscrito a Consejería de Presidencia, Justicia y Portavocía del Gobierno.

Asimismo, el Instituto, como miembro del Pleno, participa en las comisiones sectoriales de Archivos, Bibliotecas y del Libro y de Entidades Locales y Entidades sin ánimo de lucro.

5.3 Convenio de vinculación con el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Con fecha 15 de junio de 2016 se firmó el convenio de vinculación con el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en virtud del cual el Consejo autoriza al Instituto fijar su sede en las dependencia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales,

disponiendo de un despacho a tal efecto y del uso de las salas de reuniones que precise, obligándose el Instituto a incorporar el anagrama del CCHS-CSIC en sus documentos, publicaciones y soportes divulgativos.

Este convenio, que tendrá una duración de tres años, es una renovación del firmado entre ambas partes con fecha 9 de abril de 2008.

En Madrid, a 17 de mayo de 2019

Carlos González Esteban
*Secretario General del
Instituto de Estudios Madrileños*

**SESIÓN INAUGURAL DEL CURSO ACADÉMICO 2018-2019
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
3 DE OCTUBRE DE 2018**

La Sesión de apertura del Curso Académico 2018-2019 tuvo lugar el 3 de octubre en el Salón Real de la Casa de la Panadería (Plaza Mayor). La Mesa presidencial estuvo compuesta por:

Doña María Sol Mena Rubio, Directora General de Intervención en el Paisaje Urbano y Patrimonio Cultural del Área de Gobierno de Cultura y Deportes del Ayuntamiento de Madrid, que presidió el acto. Doña M^a Teresa Fernández Talaya Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños. D. Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, Presidente de la Confederación Española de Centro de Estudios Locales CECEL-CSIC. Don Carlos González Esteban, Secretario General del Instituto de Estudios Madrileños y D. Enrique de Aguinaga Decano del Instituto de Estudios Madrileño, Decano de los Cronistas de la Villa, que hizo la presentación del libro con la publicación de las conferencias del Ciclo “IV Centenario de la Plaza Mayor”.

Agradecemos a Doña María Sol Mena Rubio que accediera a presidir la sesión en nombre de la Alcaldesa de Madrid, Doña Manuela Carmena, y le transmitimos el agradecimiento del Instituto por habernos permitido realizar el acto de apertura de curso en el Salón Real de la Casa de la Panadería, lugar muy vinculado a nuestra institución ya que en él se fundó en 1951.

INTERVENCIÓN DE D. ERNESTO FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, PRESIDENTE DE LA CECEL

Directora General, Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños, Secretario General del mismo, querido Enrique de Aguinaga.

Señoras y Señores, buenas tardes.

Solo unas breves palabras para agradecer al Instituto de Estudios Madrileños, al que me honro en pertenecer, que me haya invitado a sentarme en esta presidencia el día de la inauguración del Curso académico 2018-2019 del Instituto. Y hacerlo en mi actual y reciente calidad de Presidente de la CECEL, de la Confederación Española de Centros de Estudios Locales, en la que el Instituto se encuentra confederado desde hace ya muchos años.

La CECEL, no es una asociación; y no es, tampoco, un órgano dependiente de un organismo oficial, sujeto a los avatares políticos y administrativos generales; la CECEL, nació en 1980, sustituyendo al antiguo Patronato “José María Quadrado” que era, él sí, una parte del CSIC, un órgano entre los diversos patronatos que conformaban entonces al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Y en aras de la permanencia en el tiempo y de la independencia de actuación, el propio CSIC, junto con los centros de estudios locales pervivientes de aquel antiguo patronato, quisieron conformar la CECEL como una simple entidad de investigación no propia del CSIC sino encuadrada en él, como órgano a través del cual los centros de estudios locales se vinculasen al propio Consejo; es decir: la CECEL no es del CSIC, porque es CSIC.

Y la CECEL, que es la suma de las actividades propias de la Confederación con las correspondiente a todos y cada uno de sus centros, puede enorgullecerse de ser, prácticamente, la mayor editorial científica española, paseando su nombre y el del CSIC, junto con el de cada uno de sus centros, por toda España y fuera de ella; y sus actividades, de todo tipo y absolutamente multidisciplinarias, son reconocidas en todas partes.

Y así, vemos cómo entre nosotros hay Reales Academias, algunas centenarias, y la mayoría asociadas al Instituto de España; longevas pero

potentes asociaciones civiles; órganos administrativos y organismos autónomos; y hasta asociaciones privadas; centros que, a veces, no sabemos de qué y cómo viven; pero la mayoría de ellos reconocidos, no solo por su gente, sino, incluso, por sus propias administraciones; y no es raro ver cómo airean orgullosos sus sedes, antiguas iglesias, enhiestos palacetes, establecimientos administrativos, etc.

Excepto, he de decirlo, en nuestro Madrid; en donde este prestigioso Instituto, cuya competencia oficial administrativa es del Ayuntamiento de la Villa y Corte; y la única Academia oficial de la Comunidad, siguen, ¿al cabo de los años!, sin una sede propia, sin un espacio exento o semiexento, dependientes del albur del momento y de las circunstancias de cada día. Esperemos que pronto cambies estas cosas.

Por mi parte, sólo me queda señalar a todos, que el Instituto cuenta con la CECEL para lo que necesite; siempre, claro, que esté en nuestras manos resolver la situación; porque la CECEL no es, como alguno puede creer, su junta de Gobierno, que hace y deshace; no; la CECEL, es la suma de voluntades, de actividades y de realidades de todos sus centros; la Junta directiva sólo gestiona lo que la CECEL debe hacer; y, siendo así, la CECEL, será lo que sus centros confederados quieran que sea; hará lo que sus centros deseen hacer; y alcanzará el prestigio al que la suma de todos los prestigios de sus centros y del buen hacer de su Junta directiva le lleven.

Muchas gracias.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO
"IV CENTENARIO DE LA PLAZA MAYOR"

Enrique de Aguinaga

Decano del Instituto de Estudios Madrileños.

Conferencia pronunciada en el Salón Real de la Casa de la Panadería
el 3 de octubre de 2018

Con la venia de la Señora Alcaldesa, representada por la Directora de Intervención en el Paisaje Urbano y Patrimonio Cultural (María Sol Mena Rubio)

Señora Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños, mi Presidenta

Miembros y amigos del **Instituto de Estudios Madrileños**,
Señoras, señores

A requerimiento cordial de la Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños, doctora **Fernández Talaya**, aquí estoy, como el predicador invitado a las fiestas del pueblo, para que exponga a título personal mis propias ocurrencias, con la única y neutra recomendación de dos temas: el libro "IV centenario de la Plaza Mayor" y la Plaza Mayor misma.

Queda claro que predico a título personal, que no predico en representación del Instituto, que está digna y reglamentariamente representado, y que me expongo, como el mal predicador, a que el pueblo me tire al río. O, dicho con chulería madrileña, a que este acto sea para mí, presentación, homenaje y despedida en una sola noche teatral.

"Hace sesenta y siete años (¡Dios mío, sesenta y siete años!), yo estaba aquí mismo, aquí mismo, asistente a la fundación del **Instituto de Estudios Madrileños**, el 24 de noviembre de 1951.

Desde los bajos de esta casa, donde radicaba el Archivo Municipal, habían subido el *Fuero de Madrid* (1202), puesto como símbolo sobre la mesa que presidía el Ministro de Educación, **Joaquín Ruiz-Jiménez**, con el Alcalde de Madrid, **José Moreno Torres**, y los fundadores:

Agustín González de Amezua, Enrique Lafuente Ferrari, Joaquín de Entrambasaguas, Luis Moya, Cayetano Alcázar, Ernesto Giménez Caballero, Luis Araujo Costa y José Simón Díaz, ocho doctos varones, naturales y vecinos de Madrid, según se decía en el prospecto.

Uno de ellos, **Entrambasaguas**, lo declaró:

El Instituto de Estudios Madrileños se crea para defender el alma de Madrid.

Manteniendo su carácter de asociación privada, enseguida, en 1952, el **Instituto** se incorpora al Patronato *José María Quadrado*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, patronato que ha sido relevado por la Confederación Española de Centros Locales, CECEL.

El Instituto de Estudios Madrileños se podría clasificar como *orden mendicante*, en cuanto que, desde el principio, ha vivido precariamente y, por si fuera poco, sin techo propio, en variable y no siempre cómodo hospedaje.

En orden al alojamiento, el **Instituto de Estudios Madrileños**, por el momento (en el horizonte, el Palacio Cañete), no puede competir con la cincuentena de Centros de Estudios Locales debidamente dotados por sus respectivas sedes.

La inhibición de mecenas naturales y la sustantiva pobreza del **Instituto** lo han puesto, por dos veces, en 1962 y 1998, al borde de la disolución. Ahí está el archivo para más detalles.

Orden mendicante, heroica y amorosa, porque, de otro modo, no se explica la magnitud y la calidad de la obra del **Instituto de Estudios Madrileños**, que telegráficamente resumiré en sus acreditadas colecciones: *Anales* (58 volúmenes) , ciclos de conferencias, series de publicaciones, publicaciones sueltas y la obra colectiva *Madrid, Espasa-Calpe* (seis volúmenes) que componen una bibliografía impar, como se compiló con la celebración del cincuentenario, en el año 2001, honrado el **Instituto** con la *Medalla de Oro* por el Ayuntamiento que antes, en 1966, le había otorgado la condición de *Cronista de la Villa* a título corporativo.

Obras y trabajos, atribuibles a la generosidad, al talento y la dedicación de tantos miembros del **Instituto**, que represento en la figura patriarcal de nuestro gran bibliógrafo, **José Simón Díaz** (1920-2012), permanente no solo en la memoria, sino también en la presencia de su hija **Carmen**, del mismo modo que el gran **Antonio Aparisi** (1908-1991) permanece en la presencia de su hijo **Luis Miguel**, signos de estirpe y continuidad.

No me olvido de los abnegados presidentes (**Agustín González de Amezua, Joaquín de Entrambasaguas, Cayetano Alcázar, Rafael Balbín, Tomás Borrás, José Álvarez Sierra, José Simón Díaz, Carmen Pescador del Hoyo, Martín Almagro, José Fradejas, Francisco Portela, Alfredo Alvar y Teresa Fernández Talaya, felizmente reinante**) Y no insisto en el encomio, porque yo también he sido presidente, entre 1998 y 2002.

En el acto de fundación del **Instituto**, **Giménez Caballero** invocó *el genio copulativo y conciliador de Madrid*.

Sesenta y siete años después, con la venia de la Señora Alcaldesa, con la venia de todos ustedes, invoco nuevamente el genio integrador de la cultura matritense”.

[Pausa, que el predicador aprovecha para tomar agua]

Por si alguien no se hubiera dado cuenta, declaro que esta primera lectura repite literalmente la que hice en la apertura de curso de 2015, hace tres años. Ustedes no lo ven; pero les doy mi palabra de honor que, tanto al principio como al final, lucen las comillas de rigor, porque me aterra la idea de ser acusado de *autoplagio*, en la picota pública.

Dicho lo cual, dos palabras más, debidas al único encargo recibido. Palabra de presentación del nuevo libro del Instituto y palabra encomiástica de la Plaza Mayor, en su IV centenario.

Los dos emblemas del Instituto (la conferencia y el libro) se funden en la presentación de “IV Centenario de la Plaza Mayor” que, según el uso tradicional del Instituto, recoge el texto de un ciclo de conferencias, en este caso,

el que se celebró el pasado año, con el mismo título, ciclo incluido en el programa oficial de los actos conmemorativos.

Componen el ciclo doce conferencias que, con su complemento de ilustraciones, más que una guía, valen por todo un tratado de la Plaza, desde sus orígenes hasta las últimas disposiciones legales sobre el polémico y central monumento. Monumento que el año pasado fue declarado Bien de Interés Cultural por la Comunidad Autónoma, *de modo que cualquier actuación que se pretenda llevar a cabo sobre el mismo debe ser autorizada previamente por la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad*. Dicho en román paladino: que el Ayuntamiento ya no manda en la estatua de la Plaza Mayor, porque ahora manda la Comunidad.

Reconocidos especialistas, expertos y divulgadores componen este mosaico impreso que aquí (¿en qué mejor lugar?) queda presentado sobre la mesa.

En este empeño, tengo a gala haber colaborado en un equipo de autoridades como **Antonio Bonet, Beatriz Blasco, Isidoro Otero, Carmen Cayetano, José Manuel Barbeito, Javier Ortega, Francisco José Marín Perellón, José Miguel Muñoz de la Nava, Luis Miguel Aparisi, Alfonso Mora, Carmen Simón** y ¿cómo no? **María Teresa Fernández Talaya**.

La segunda y última palabra: la Plaza Mayor en su IV centenario, copioso centenario que tiene tantas lecturas como corresponde a un lugar que ha tenido 47 nombres 47, contados por **Aparisi**, maestro de toponimia. A saber: 23 nombres con sus respectivos acuerdos municipales, a partir de 1811 y 24 nombres tradicionales o fiscales, desde su consideración como espacio inicial hasta el siglo XIX.

Esta lectura deja en suspenso mi pertinaz querrela particular contra **Mesonero Romanos, Isabel II, Felipe III** y su monumento, querrela que el curioso lector puede encontrar en las páginas 278 a 281 del libro que acabo de presentar.

Así liberado, me fijo en el signo de capitalidad de la Plaza.

En sus postrimerías, **Mariano Rodríguez de Rivas** (1913-1963), egregio Cronista de la Villa, que fue mi maestro y al que sucedí en la columna

matritense del diario “Arriba”, escribía semanalmente bajo la rúbrica “Plaza Mayor o el placer de recordar”.

Recordemos, pues, con **Barbeito**, también en el libro presentado, que la Plaza Mayor es, desde el principio, *escenario de la Corte*, Corte de los reyes de España, que devendría en Capital de la República (Constitución de 1931), Capital del Reino (Ley Especial de 1963) y Capital del Estado (Constitución de 1978).

Esta es para mí la importancia esencial de la Plaza Mayor, a la que eutrápélicamente dedico un retruécano: *Ahí está, ahí está la Puerta de Alcalá. Aquí está, mejor, la Plaza Mayor”*

Signo geométrico de voluntad soberana, aire inteligente, espíritu de todas las hispánicas plazas de armas de las Indias, declarada *monumento histórico artístico de carácter nacional* (1985), Plaza Mayor Capital, resiste impertérrita *la descapitalización de Madrid*. A saber : una Comunidad, uniprovincial y residual, la única constituida al amparo del artículo 144 de la Constitución (*motivos de interés nacional*) ya que según su ley constitutiva esta Comunidad carece de *entidad regional histórica* y, en cambio, ostenta como principal motivo de interés nacional *el hecho de albergar la capital de la nación española*.

Es decir, la Comunidad toma la razón de ser de la Villa de Madrid y la convierte en su propia razón de ser, como el vampiro que toma la sangre de su víctima. Así la Comunidad se apropia de la gesta del Dos de Mayo y la convierte en fiesta autonómica. Así la Comunidad, en vez de instalarse en Alcalá de Henares, se instala en la Puerta del Sol.

Estoy sintetizando un muy complicado proceso. La complicación empieza cuando el Congreso rechaza todas las enmiendas al artículo quinto de la Constitución, enmiendas que proponen para Madrid un estatuto de capitalidad semejante a los que rigen las grandes capitales de nuestro mundo. Tal rechazo convierte el artículo quinto, según se dijo, en *artículo a la deriva*, que reconoce a la Villa de Madrid la capitalidad del Estado (en vez de la capitalidad de España), sin declarar derivadamente en que consiste ni cuáles son sus funciones ni cuales los recursos para cumplirlas; es decir lo que debería ser el contenido del Estatuto negado.

La trasfusión es tan exhaustiva que el presidente de la Comunidad, en 1996, pone en circulación un término políticamente peregrino. Según este descubrimiento, al margen de la Constitución, por arte de birlibirloque, Madrid se convierte en una alucinante *Región Capital*.

La Ley de Estatuto de la Autonomía de la Comunidad de Madrid (25 de febrero de 1983) reconoce a la villa de Madrid como *capital de la nación española* y simultáneamente la declara capital de la Comunidad, sin dejar de ser uno más de los 179 municipios que comprende la provincia.

Eso, sí. Por su condición de capital del Estado se dota a la Villa de *un régimen especial regulado por ley votada en Cortes*, que acabó llamándose *Ley de Capitalidad y de Régimen Especial de Madrid*, promulgada en 2006. Para que tengamos la fiesta en paz, no entro en calificaciones. La discrepancia con las leyes no exime de su cumplimiento; pero tampoco, digo yo, estamos obligados a enamorarnos perdidamente de todas las leyes.

Me limito a decir que esta *Ley de Capitalidad y de Régimen Especial de Madrid*, que tiene 55 artículos, dedica a la capitalidad cuatro, que en realidad son dos, porque los otros dos se han quedado en el limbo del *Boletín Oficial del Estado*: los relativos a la nonata *Comisión Interadministrativa de Capitalidad*.

Si yo les digo que, a causa del sistema autonómico, la Alcaldesa de Madrid no puede disponer la localización de una parada de autobús. pueden pensar que estoy manipulando la realidad; pero si alguien demuestra mi error, me comprometo a rectificarlo a bombo y platillo.

En lo que no cabe error posible es en el aserto objetivo de que, entre el compromiso de la ley de capitalidad (1983) y su promulgación en 2006, transcurren 23 años. He dicho 23 años. Veintitrés años de balones fuera, veintitrés años de dimes y diretes, veintitrés años de discusiones bizantinas entre Ayuntamiento y Comunidad para llegar al parto de los montes.

En 1998, transcurridos quince de los veintitrés años, el acreditado comentarista *Cándido* (**Carlos Luis Álvarez**) escribe en ABC (29 de junio): *Confieso que puede resultar impertinente luchar por Madrid a*

partir del convencimiento de que la organización regional que le atañe es una equivocación.

La situación es tan apremiante que, ya en 2001 (26 de septiembre), el Instituto de Estudios Madrileños hace una declaración pública, aprobada por unanimidad en Junta Directiva, que transcribo íntegramente:

Declaración pública, cuarta de las efectuadas, en este caso sobre la Ley de Capitalidad.

El Instituto de Estudios Madrileños ve con natural preocupación que los dieciocho años transcurridos desde que se aprobó el mandato legal de un régimen especial para la Villa de Madrid (artículo 6º del Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Madrid, de 25 de febrero de 1983) no hayan sido suficientes para la promulgación de lo que, por adecuación a su espíritu, se conoce como Ley de Capitalidad.

El Instituto de Estudios Madrileños se pregunta cuantos años más habrá que seguir esperando el cumplimiento de aquel solemne compromiso.

El Instituto de Estudios Madrileños no aprecia como ejemplar el comportamiento dilatorio que se deduce de la confrontación de Comunidad y Ayuntamiento, enfrascados en un premioso regateo de lo que, en definitiva, corresponde a la decisión de las Cortes Españolas, en cuanto que el Estatuto de Capitalidad, por encima de Comunidad y Ayuntamiento, concierne a todos los españoles, según el artículo quinto de la Constitución.

El Instituto de Estudios Madrileños, por medio de su Presidencia, en escrito de 3 de mayo de 2000, ya ha presentado al Gobierno, la cuestión que ahora manifiesta públicamente, como deber de conciencia histórica, documentada de continuo en los trabajos de esta corporación de estudiosos que no tienen otra dependencia que el servicio a la cultura matritense.

Hasta aquí, la declaración pública del Instituto.

Todo lo cual, desde la Plaza Mayor Capital y ante la realidad de los hechos consumados, queda expuesto por el predicador con el debido respe-

to para para la realidad, para las personas y para las instituciones, en el seno de la libertad personal (por supuesto, libertad responsable) con una última advertencia:

En los Estatutos del Instituto de Estudios Madrileños no hay un artículo que establezca: *Los actos de apertura de curso serán siempre puramente ceremoniosos.*

Señoras, señores: muchas gracias por su atención.

ARTÍCULOS

NOTICIAS DE LOS BIENES ADQUIRIDOS Y DE ALGUNAS OBRAS DEL PINTOR GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE (1727-1800) DURANTE SU ETAPA MADRILEÑA

NEWS OF THE ACQUIRED GOODS AND OF SOME WORKS EXECUTED
BY THE PAINTER GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE (1727-1800)
DURING HIS MADRID STAGE

Jesús LÓPEZ ORTEGA
Doctor en Historia del Arte por la Universidad
Complutense de Madrid

Resumen

El hallazgo del inventario de bienes que poseyó el pintor Ginés Andrés de Aguirre antes de su marcha definitiva a México permite conocer algunos aspectos ignorados hasta el momento de su figura. Cobra especial interés las entradas en las que se registran pinturas, al dar nuevas noticias de su merma producción.

Abstract

The discovery of the inventory of goods owned by the painter Ginés Andrés de Aguirre before his definitive departure to Mexico, allows to know some aspects ignored until the moment of his figure. There is special interest in the entries in which paintings are recorded, by giving new news of their depleted production.

Palabras clave: *Ginés Andrés de Aguirre - Biografía - Inventario - Catálogo - Pinturas - Dibujos - Siglo XVIII.*

Keywords: *Ginés Andrés de Aguirre - Biography - Inventory - Catalogue - Paintings - Drawings - Eighteenth century.*

A finales de abril de 1786, con motivo de evitar pleitos y disturbios entre sus hijas y herederos, y viendo próxima su salida de Madrid con destino a México, al haber sido nombrado primer director de la sección de Pintura

de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos¹, el pintor yeclano Ginés Andrés de Aguirre y su mujer, María Antonia Prieto, otorgaban ante el escribano José Pérez de Aya, y los testigos Felipe de Miguel y Monasterio, Francisco Meléndez y Agustín Ricote, el pago y recibo de dote y la carta del capital de los bienes trasladados a su matrimonio al no haberse podido presentar en su día -dada la rapidez con la que se celebró el enlace-, a pesar de haberse ejecutado las debidas listas y tasaciones².

EL INVENTARIO DE LOS BIENES TRASLADADOS AL MATRIMONIO

Según los documentos, María Antonia había aportado al matrimonio 6.020 reales entre ropa blanca, ropa de color y alhajas. La partida más alta de ropa blanca es una colcha de cotonía valorada en 140 reales. Se registran cuatro mudas completas a 55 reales cada una, o varios pañuelos de china, seda o hilo, y tres de muselina bordados a 100 reales; alcanzando una elevada cuantía dos mantillas de muselina (140 reales). También se incluyen una camisa, enaguas, ajustadores, varios delantales, una toalla, seis pares de calcetas, cuatro deshábills, dos manteletas, un par de faltriqueras, un par de guantes y tres zagalejos.

La ropa de color consta de varios deshábills, zagalejos y basquiñas de varios materiales: camelote, cotanza o china, guarnecidos de guipur o tafetán, y adornos con cintas y motivos. Una bata de color de san Antonio de camelote de pelo está valorada en 400 reales, incluyendo del mismo modo, un jubón de terciopelo, un manto de tafetán de lustre con punta, dos delantales -uno de ellos de gasa-, dos pañuelos, dos cotillas -una de cotí- y tres abanicos.

Finalmente, entre las alhajas, se registran dos sortijas de oro-una engarzada en granetes y la otra con siete diamantes-, varias hebillas valoradas en 90 reales, un aderezo de piedras de Francia, unos pendientes de oro de botoncitos, una gargantilla y un rosario engarzado de plata con medalla sobredorada,

(1) Angulo Iñíguez, Diego, «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas», *Arte en América y Filipinas* (Sevilla), I (1935), pp. 1-75 (reed. en MATEO GÓMEZ, Isabel (coord.), *Diego Angulo Iñíguez, historiador del arte*, Madrid, C.S.I.C., 2002, pp. 153-192).

(2) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [AHPM], prot. 19.722, fols. 186-195. 29-4-1786. Ambos documentos se han transcrito al final de este estudio en un apéndice documental.

y un crucificado de plata. Aparte, consta en su haber, un cofre nuevo, valorado en 50 reales, y un almirez, en 35 reales.

A todo ello se debe de sumar en concepto de arras 3.000 reales, «en atención a su estado de doncella, honestidad y demás prendas», ascendiendo todo a 9.020 reales. Bienes que el pintor se obligaba a tener en su poder y a devolverlos en caso de muerte, divorcio u otra circunstancia que previera la ley, además de no disminuirlos, comprometiéndose a su restitución o sufragar su importe en caso contrario.

La cuantía que llevó Ginés Andrés de Aguirre a su matrimonio es muy superior. Los bienes ascendían a 48.504 reales y 20 maravedís. En cuanto a la ropa blanca, una importante cantidad de partidas se registran como menaje del hogar: dos docenas de sábanas, una de servilletas, manteles, toallas, tres colchas de cotonía, una tallada, tapetes para sitios, paños de afeitarse, tres medias docenas de cortinas de damasco de lana, algodón y bayeta encarnada, además de dos de cotanza y otras tres de balcón, o almohadas con sus fundas de lana.

El vestuario de Aguirre no era ni mucho menos austero. Se debe de destacar: cinco camisas nuevas y cuatro usadas, tres pares de calzoncillos, ajustadores, varios pañuelos, cuatro pares de calcetas nuevas y tres usadas, siete camisolas -una de ellas nueva-, diez pares de medias -dos de ellas de estambre-, seis corbatines de muselina, seis vestidos de paño de diversos colores -negro, blanco y anaranjado-, -tres chupas- una de ellas con su calzón de ante con puntilla de plata, una capa blanca y otra de color, cuatro vestidos -dos de ellos de verano- y dos pares de calzones.

Tampoco falta el mobiliario entre sus pertenencias, pues se registran seis sitios grandes y seis pequeños, sillas de diversos tamaños: grandes de porcelana, medianas pintadas y pequeñas; una mesa de nogal forrada de paño verde, otras dos pintadas de azul, dos de pino y una de hierro, dos arquitas -una de pino y otra de nogal-, un armario de madera de pino, arcas, diferentes cajas y cofres, una cama grande de matrimonio con tres colchones, dos pequeñas y sus tableros -una con dos colchones y otra con un colchón y un jergón-, y dos jergones y su tablero verde, además de cuatro cornucopias medianas con cristales.

A continuación, se señalan las pinturas conservadas en su haber y los objetos destinados a la realización de su ejercicio. Se inscriben varios modelos de relieves, bustos, «niños» y cabezas -posiblemente de yeso para la enseñanza-, varias brochas de León, pinceles, paletas, colores «así molidos como en polvo» para pintar al fresco y al óleo, varias estampas de diversos autores, algunos dibujos, una pizarra para dibujar, cuchillos, botellas y aceite de linaza para pintar, y una losa pequeña y tres muelas para los pigmentos; varios bastidores de madera, algunos con lienzo imprimado y otros desmarcados, 85 reales en lienzo para pintar, tres caballetes -uno de gran tamaño y los otros dos medianos-, una escalera de mano y un velador, no se sabe si para colocarse sobre un sombrero o como pieza suelta.

Poseía varios objetos de cobre, entre los que se citan: una copa grande, un cazo de azófar, velones, chocolateros, un jarro, candeleros, sartenes, una cuchara, una bacía de hierro, un almirez, una cubertería, dos varillas de hierro para el fogón, cuchillos de cocina, un fregadero con dos artesones, fuelles o un candil. Además, presentan entradas, un frasco de vidrio ensogado, una tinaja para el agua y otra con tres arrobas y media de aceite, incluyendo varias legumbres, vasos de cristal, platos de Alcora fina, una cafetera, cuatro jícaras de china y doce comunes, y varias fuentes, platos, ollas, cazuelas y vasos de cerámica de Talavera y Alcorcón, o esteras, ruedos y carbón. Con importantes cantidades de dinero se tasa un juego de hebillas, ocho cubiertos y un cabo de cuchillo (todo de plata). Partidas que comparten entrada con un reloj tasado en 120 reales. Entre estos objetos, figura una afición hasta ahora desconocida del pintor, su interés por el ejercicio cinegético, pues consta entre sus pertenencias una escopeta de llave y «trastos de caza».

Finalmente, Aguirre tenía 9.000 reales en efectivo, señalándose además el dinero que se le adeudaba: el escultor murciano José Martínez Reina, según vale, 22.000 reales, y José Val, residente en Madrid, 4.000 reales.

LAS PINTURAS

Las entradas que presentan mayor interés para este estudio son las que contienen pinturas. Todas ellas parecen ser de su mano, al no constatarse lo contrario en el documento, y tratarse de pinturas de pequeño tamaño, dadas

las cantidades que se tasan por ellas. Antes de entrar en materia, se debe de tener presente la parquedad en las descripciones del inventario, lo que dificulta poder identificar las entradas con la obra de Ginés Andrés de Aguirre, dada la escasez de noticias documentales y lo mermada que se encuentra hoy en día su producción. Por todas estas circunstancias, se va a preferir el análisis a partir de los asuntos señalados, a fin de ponerlos en relación con algunas pinturas documentadas o atribuidas por el que esto escribe.

Se comenzará su incursión por tres copias de *Batallas* de Luca Giordano, valoradas en 1.000 reales. Podrían referirse a reproducciones realizadas durante su etapa como pensionado en la Corte por la Academia de San Fernando (1758-1763). Se tienen noticias de que en 1759 la Academia encargó a su consiliario Nicolás de Francia, marqués de San Nicolás, las gestiones necesarias para que Aguirre pudiese copiar en la casa del marqués de la Ensenada una pintura de Diego Velázquez que había pertenecido a su colección³. El marqués poseyó dos casas en Madrid: aquella que fue propiedad de la reina Isabel Farnesio, a la que se accedía por la calle de la Buenavista de los Reyes a través de la calle Real del Barquillo, y la que había sido de Diego Luis de Silva, conde de Francavilla, Salinas y Ribadeo, que era donde él vivió, situada enfrente de la anterior con vistas a la plazuela de Chamberí⁴. De entre las 238 pinturas que el marqués tenía inventariadas en 1754, se encontraban erróneamente identificadas dos «batallas de San Quintín» del pintor napolitano Luca Giordano -vara y media de alto por dos de ancho (125,5 x 167,4 cm)-, que se custodiaban en la casa «que tenía arrendada S.E. y ocupaba parte de su familia»⁵. Pérez Sánchez, con buen criterio, llegó a identificar las dos pinturas señaladas con la *Derrota y anuncio de la muerte de Sísara* y *La profetisa Débora*, hoy en día conservadas en el Museo Nacional del Prado⁶. Viene a avalar esta identificación el hecho de que

(3) LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Ginés Andrés de Aguirre y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando* (Madrid), 119-120 (2017-2018), p. 36.

(4) En la actualidad se erige en su lugar el Cuartel General del Ejército y parte del palacio de Buenavista. El marqués de San Nicolás fue el encargado de tramitar la licencia para que Aguirre copiase la obra, ya que habitaba en el inmueble contiguo a la casa del marqués de la Ensenada.

(5) RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Don Cenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, ensayo biográfico, formado con documentos en su mayor parte originales, inéditos y desconocidos*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1878, p. 451; ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, «Una colección de pinturas en el Madrid del siglo XVIII: el marqués de la Ensenada», en ARIAS ANGLÉS, Enrique (dir.), *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, III Jornadas de Arte, Madrid, CSIC, Alpuerto, 1991, nota 11, p. 171.

(6) P0160, óleo sobre lienzo, 102 x 130 cm y P0161, óleo sobre lienzo, 102 x 154 cm respectivamente (PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (ed.), *Luca Giordano y España*, cat. exp. Madrid, Palacio real, del 7 de marzo al 2 de junio de 2002, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002, núms. 35 y 36, pp. 178-181). Fueron adquiridas por el rey Carlos III

Aguirre presentase a la Junta académica -entre algunas reproducciones de cuadros de Velázquez- una copia de la citada *Derrota y anuncio de la muerte de Sísara* (núm. inv. 212, óleo sobre lienzo, 103 x 128 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: identificada como la *Batalla de Senaquerib*). Puede que las obras que hace mención el inventario del pintor sean estudios parciales para la señalada copia, que incluso se trate de copias de las dos obras del marqués, o que en realidad sean otras pinturas sobre modelos del napolitano conservadas en el real sito del Buen Retiro o del Escorial⁷.

Según noticias recogidas por Ossorio y Bernard, Aguirre habría pintado a lo largo de su carrera numerosos retratos de Carlos III para diferentes capitales y pueblos de España, aportando una carta en verso, de autor desconocido y bastante explícita en su contenido, que le había facilitado un amigo suyo muy aficionado a las letras y las artes:

Sigo pobre y me consuelo,
pues por la gracia de Aguirre,
no veo al Rey en monedas
y en retratos me persigue⁸.

Aunque exagerado en sus términos, no tiene visos de ser una invención del levantino, y la entrada en el inventario que registra cinco borrones de retratos de Carlos III y sus hijos los infantes, -por la reducida cantidad con la que eran valorados (100 reales)-, parece corroborar lo expuesto.

por mediación del pintor Anton Raphael Mengs en 1768 (4 pies de alto por cinco de ancho: 111, 6 x 139,5 cm) y enviadas al Palacio real de Madrid donde figuraban en 1772, para posteriormente engrosar las colecciones del Museo Nacional del Prado (LEÓN TELLO, Francisco José y SANZ SANZ, María Mercedes Virginia, *Tratados Neoclásicos españoles de Pintura y Escultura*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1980, p. 466; ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, «Una colección de pinturas...», 1991, nota 21, p. 174; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado, catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017, núms. 22 y 23, pp. 146-150).

- (7) Antes de que la Junta de la Academia acordase que Aguirre pasase a la casa del marqués de la Ensenada a realzar la copia velazqueña, se habían iniciado los trámites necesarios con Ricardo Wall, protector de la Academia, para que se le permitiese el acceso al Buen Retiro, donde ejecutaría la reproducción de la pintura de Velázquez que fuese de su agrado. Sin embargo, la solicitud no salió adelante en ese momento porque Wall no dio la orden por escrito al encargado de facilitarle la entrada en el real sitio. Del mismo modo, en las instrucciones que le dio la Junta como pensionado, se estableció que acabada la señalada copia, se le enviase en los tres meses de vacaciones al Escorial para que comenzase otras (LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Ginés Andrés de Aguirre...», 2017) p. 36.
- (8) OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta a cargo de don Ramón Moreno, 1868, t. I, p. 10.

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.

Hace algunos años, Pérez Sánchez catalogó una serie de retratos de la colección del Banco de España en Madrid como obras de Ginés Andrés de Aguirre, en función del contenido de una carta -fecha el 21 de enero de 1783-, por la cual se sabe que un discípulo del pintor Mariano Salvador Maella (1739-1819) había ejecutado, bajo su dirección y modelos, los retratos del Rey, los príncipes y otros miembros de la familia real para la sala de dirección del Banco Nacional de San Carlos en Madrid. Según su opinión -que comparto y avalo por el análisis de las obras-, el pintor habría ejecutado las réplicas de *Carlos III vestido de armadura*, según modelo de Anton Raphael Mengs, y una pareja de los príncipes de Asturias, por los de Maella, con una importante intervención del valenciano⁹. A partir de de estos modelos, se puede incluir en su catálogo la copia de un retrato de *Carlos III* (óleo sobre lienzo, 243 x 208 cm, colección particular)¹⁰ según el modelo que Maella había pintado para el citado Banco Nacional de San Carlos (153 x 105 cm), del que existe una réplica documentada en 1787 con ligeras variantes en la Biblioteca Nacional de España en Madrid (núm. inv. 520, óleo sobre lienzo, 131 x 96 cm). En comparación con el primero, el lienzo denota un dibujo menos marcado y el modelado más suelto, su cromatismo es más apagado, desechando los brillantes tonos con los que está construido aquél, y manteniendo el característico claroscuro de Aguirre, que lo aleja de las tintas cambiantes y los efectos brillantes de la obra del valenciano [ILUSTRACIÓN 1]. A los que se podrían sumar los retratos de los príncipes de Asturias de la Academia de San Fernando, depositados en su día en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (núms. inv. 1492 y 1493, óleo sobre lienzo, 152,5 x 109,5/110,5 cm)¹¹. Todos ellos pueden fecharse durante los últimos años de su etapa cortesana (1784/1786).

Cierto interés guarda la entrada en la que se inscriben varios borroneos «de figuras alusivas y campañas para tapices y niños», valorados en 120 reales. En 2011, aparecieron en la sala de subastas Fernando Durán de Madrid dos bocetos atribuidos a Mariano Salvador Maella que recogían los estudios preparatorios para los modelos de tapiz *Mercado de caballos* y *Una cabaña de*

(9) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y GÁLLEGO, Julián, *Banco de España, colección de pintura*, Madrid, Banco de España, 1985, p. 16; MANO, José de la, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2011, p. 216.

(10) Sotheby's Madrid, 18-5-1993, lote núm. 1. Se presentó en subasta como obra de Ginés Andrés de Aguirre con un precio de salida de 950.000 pesetas (6.438 euros), rematando su venta en 1.750.000 pesetas (11.861 euros). Quiero agradecer desde aquí la ayuda recibida de Marta Olinde, encargada del departamento de Pintura Antigua de la sala de subastas Sotheby's Madrid.

(11) MANO, José Manuel de la, *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen...* 2011, VI. 8.C. y 9.B., pp. 512, 513 y 515, con bibliografía precedente.



[ILUSTRACIÓN 1] Ginés Andrés de Aguirre, Carlos III, 1784/1786, 243 x 208 cm. Colección particular.

pastores y dos peregrinos (óleo sobre lienzo, ambos de 67,3 x 47,7 cm), ejecutados por Ginés Andrés de Aguirre, bajo la dirección y modelos del valenciano, con destino a la decoración de la pieza de vestir -finalmente situados en la pieza de los relojes- del cuarto del príncipe de Asturias en el palacio del Pardo en Madrid¹². Volverían a aparecer en la misma casa en fechas más recientes, ya atribuidos acertadamente a Ginés Andrés de Aguirre¹³.

(12) Para un estudio de la serie, véase SANCHO GASPAS, José Luis, *El palacio de Carlos III en el Pardo, Madrid*, Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, Sala 15, pp. 162 y 163.

(13) Salieron a puja sucesivamente en la citada sala de subastas: 30-11-2011, lote núm. 255 (como obras de Maella); 11-7-2012, lote núm. 861; 3-7-2013, lote núm. 240; y 16-7-2014, lote núm. 189 (en todas ellas como obras de Aguirre).

Posteriormente fueron adquiridos por la Galería Caylus de Madrid, antes de pasar recientemente a una colección particular (información reservada). Los pequeños lienzos presentan un enorme interés en cuanto al sistema de trabajo llevado a cabo por Maella en la dirección de estos modelos para tapices. Este procedimiento, lejos de ser lineal, se desarrollaba a través de varias fases antes de su conclusión. En este caso, ambos partieron de sendos dibujos previos realizados por el valenciano, de los que únicamente se tiene noticia de *Una cabaña de pastores y dos peregrinos*, formando parte de los álbumes de dibujos de Fernando VII custodiados en la real Biblioteca del Palacio real de Madrid (*Colección de dibujos de Fernando VII*, RBIX/M/88, núm. 93, lápiz negro sobre papel verjurado, 294 x 190 mm)¹⁴. A partir de estos diseños, Aguirre ejecutó los borrones que al presente nos ocupan, sobre los que se aplicarían los ajustes necesarios y elementos de su propia cosecha para su perfecto acabado.

Es más que probable que las dos pinturas preparatorias se realizaran a la vez: en 1777. Aguirre trabajaría primero con *Mercado de caballos*, realizando las modificaciones necesarias para su formato final, y después con *Una cabaña de pastores y dos peregrinos*, que tuvo que interrumpir de forma momentánea por tener que ejecutar la decoración al fresco de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Brea de Tajo en Madrid, para después retomarlo, y tenerlo concluido en los primeros meses del año siguiente.

De un *Mercado de caballos* [ILUSTRACIÓN 2], destaca su formato: el boceto tiende a la vertical, mientras que la obra final es cuadrada, que si bien no modifica la composición en anchura, sí que lo hace en altura, al estilizar más el árbol que encuadra la escena y ampliar la representación del celaje. Se supone que cuando a Maella se le encargó este modelo, no se le habían facilitado por parte del arquitecto mayor, Francesco Sabatini, las medidas exactas de la tela, habiéndosele despachado en aquel momento con el tipo de paño y asunto que se debía de realizar. La figura de la mujer con el cántaro mantiene una posición más enjuta y su cabeza cambia de sentido, al igual que el vestido. La superficie yerma del terreno del boceto se desarrollará con

(14) DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Los álbumes de dibujos de Fernando VII*, Madrid, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990, t. I, núm. 187, pp. 247 y 248 (como obra de Antonio del Castillo); MANO, José Manuel de la, *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Botín, 2011, t. 1, V.69, pp. 488-491.



[ILUSTRACIÓN 2] Ginés Andrés de Aguirre, Mercado de caballos, 1777, 67,3 x 47,7 cm. Colección particular.

maleza y roca viva en el cuadro final. El mariscal y el dueño que miran la boca al equino, poseen un canon más alargado, que después mejorará al acortar la estatura del personaje vestido de carmín; también mejoraría la posición del ojo del caballo, muy bajo en el boceto y correctamente situado en su reproducción final, abriendo la posición de sus cuartos delanteros, lo que le aporta una mayor estabilidad. Modificaciones que también presentan la figura central, de mayor tamaño en la pintura preparatoria, y el caballo, con variaciones en la cabeza, las patas y la cola, que, en este caso, se prefieren a la obra final. También cambiaría la postura de los dos caballeros situados en

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.

el extremo derecho que pretenden comprar el animal, más reposada y mejor situados en el cuadro definitivo. Retocaría también los detalles secundarios, añadiendo un caballo más en el tercer término, la representación de la población y la introducción por la parte derecha del ramaje de un árbol que se corta por el marco¹⁵.

Más información se puede sustraer de *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* [ILUSTRACIÓN 3], ya que, como se ha comentado, se conserva su dibujo preparatorio. En cuanto al diseño, mantiene el formato hacia la vertical -estructurando de forma definitiva la cabaña de los pastores-, el deshojado



[ILUSTRACIÓN 3] Ginés Andrés de Aguirre, *Una cabaña de pastores y dos peregrinos*, 1777, 67,3 x 47,7 cm. Colección particular.

(15) El lienzo definitivo está en el Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado (P6052, óleo sobre lienzo, 257 x 233 cm). Véase ORIHUELA, Mercedes (dir.), *Museo del Prado, Inventario general de pinturas, III, Nuevas adquisiciones, Museo iconográfico, Tapices*, Museo del Prado, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 602.

árbol y la cortina, así como las figuras de la choza, variando muy poco sus posturas y la escala de algún elemento. No representa al segundo niño que está de pie, que después aparecerá en el cuadro definitivo, como así lo indicaría Aguirre en la descripción de su cuenta. Otro tanto se puede decir del jinete, que en esencia guarda su semblante, variando la postura de la cabeza del equino - en el dibujo más baja-; o eliminando la representación de las gallinas y los comederos, que después recogerá y mantendrá en el lienzo final.

Las diferencias son mayores respecto a su versión definitiva¹⁶. En ésta, el formato -como en el caso de *Mercado de caballos*- tiende a un cuadrado; el árbol tiene el ramaje más poblado y hay una mayor cantidad de maleza -que surge del muro- y de paja -que cubre la cabaña-; los personajes de dentro de la cabaña dirigen ahora su mirada hacia el jinete, y el peregrino sentado, se ha levantado. También ha cambiado la posición de los niños y el plegado de la falda de la madre: ha introducido una bolsa y lo que parecen los pañales del niño que sostiene a sus pies. El jinete ha bajado la cabeza, y ha cambiado la postura de ambas manos: con la derecha señala a las figuras y con la izquierda hace que repose la vara sobre el cuello del caballo, que gira más la cabeza hacia el espectador. De igual forma, en la obra final, el pastor tiene el bastón sobre su hombro, el perro ha cambiado de posición, se ha aumentado el número de gallinas y se han introducido pollos; la maltrecha verja se ha sustituido por una caseta, aumentando la maleza y surgiendo por el costado derecho del lienzo un árbol, que enmarca la escena. Otro tanto se puede decir del cromatismo de la obra, pues al igual que en *Mercado de caballos*, la paleta del borrón está en consonancia con los modos del valenciano, mientras que la obra final se adscribe a los de Ginés Andrés de Aguirre.

«Siete pichinas [sic] en borrón como de a tres quartas [62,7 cm], de los doctores y Evangelistas», tasadas en 180 reales, se pueden identificar con varias obras de Aguirre¹⁷. No obstante, por la descripción de las representaciones, tiene todos los visos de tratarse de los modelos preparatorios destinados

(16) P6054, óleo sobre lienzo, 255 x 232 cm. Al igual que el anterior, es propiedad del Prado y está depositado en el Tribunal Superior de Justicia de Madrid (ORIHUELA, Mercedes (dir.), *Museo del Prado, Inventario general de pinturas, III, Nuevas adquisiciones, Museo iconográfico, Tapices*, Museo del Prado, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 607).

(17) Sabemos que el yeclano pintó en Madrid dos pechinas en la cabecera de la iglesia de Santa Cruz y las cuatro de la bóveda de la sacristía de la iglesia del convento de los Trinitarios calzados (ponz, Antonio, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Imprenta de don Joaquín Ibarra, 1776, t. V, pp. 72 y 83; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, t. I, p. 287).

a la decoración de las cuatro pechinas de la bóveda del crucero de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Brea de Tajo en Madrid; conservadas in situ. A través de dos campañas a lo largo de 1777 -mayo y septiembre-, Aguirre realizó la decoración al fresco de los tres recuadros de la bóveda del cuerpo de la iglesia y del cóncavo del altar mayor en forma de tabernáculo, además de las citadas pechinas. En ellas, plasmó las representaciones de los cuatro padres de la Iglesia occidental como doctores y los cuatro Evangelistas con sus símbolos tetramorfos: *San Agustín y san Juan*, *San Ambrosio y san Lucas*, *San Gregorio y san Mateo* y *San Jerónimo y san Marcos*¹⁸. Para los cuales estuvo asistido por un ayudante, posiblemente su discípulo Francisco Carrafa.

Más problemas plantean para su identificación el resto de entradas que contienen pinturas de asuntos religiosos: una cruz mediana con un *Cristo* pintado, varios borrones de figuras de *Cristo*, la *Virgen y San José*, una *Santa Cena* de una vara de alto (83,59 cm), dos escenas de la vida de san Francisco de Borja de tamaño mediano, otro sobre un obispo y la *Virgen*, dos cuadros de un tercio de vara (27,9 cm) sobre cobre -seguramente para oratorios portátiles- con las imágenes de la *Virgen*, *san José y san Juan*, una figura de medio cuerpo de *Cristo con la cruz auestas*, una *Nuestra Señora de la Contemplación*, otra de la *Virgen con el Niño*, otra de la *Virgen con el Niño*, *san José y san Juan*; en formato de óvalo se registra un «Jesús y María», que bien se puede identificar con la *Virgen con el Niño* o una *Piedad*, y tres cuadros de la *Virgen* y varios santos. A todas ellas, se debe de añadir «Un floreo medio acabado», motivo de un lienzo de mayor tamaño o lienzo preparatorio de un género del que se desconoce que tratase alguna vez. Además de varias pinturas «a medio hacer» de cabezas y santos.

Se puede poner en relación con las partidas un *Cristo crucificado sobre una cruz* (óleo sobre tabla de madera, 69 x 44 cm, colección particular), que conozco mediante una reproducción fotográfica. Conservado en muy mal

(18) RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, Carmen, «Ginés Andrés de Aguirre, pintor de frescos», *Cuadernos de Arte Colonial* (Madrid), 1 (1986), pp. 85-96; BALLESTER PÉREZ, Mónica, CONCHEIRO, Sabela, HOZ, Juan de Dios de la, LESCURE EZCURRA, Susana, SERRANO HERRERO, Elena, SORIA HERNÁNZ, Elsa y TORRA PÉREZ, Mar (coords.), *Neoclasicismo al sur de la Comunidad de Madrid. Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo*, Madrid, Monografías de Patrimonio Histórico, Doce Calles, 2006, pp. 161-169; DÍAZ MORENO, Félix, «Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo», en CARDERO LOSADA, Rosa, GARCÍA FRESNADA, Carmen y MANZARBEITIA VALLE, Santiago (coords.), *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2015, pp. 398-401.

estado, en su parte superior figura un pergamino con una inscripción: «*IESUS/ NAZARENVS/ REX/ IVDEORUM*»; y en la inferior, bajo el mástil de la cruz, la representación de la calavera con las dos tibias, en referencia a la antigua sepultura de Adán. Tanto las facciones del rostro como el modelado del cuerpo, así como la transcripción del pergamino y del paño -resueltos con una gran cantidad de pigmento-, y el fuerte contraste de claroscuro, permiten ponerlo en relación con los modos de Aguirre. No obstante, no se puede hacer un juicio concluyente sobre la pieza sin su oportuno estudio directo, por lo que, de momento, se va a preferir sólo citarla.

Una figura de un *Cristovivo en la cruz* (óleo sobre lienzo, 64x 43 cm, colección particular) apareció hace algunos años en la sala Castellana Subhastes Barcelona¹⁹. Es una pintura que fue atribuida en su día a Mariano Salvador Maella en función de las similitudes estilísticas que encierra con la obra del pintor valenciano. Sin embargo, el seco modelaje anatómico y las deficiencias que muestra en la construcción de las manos y los pies, así como en la textura del paño de pureza, permiten señalar a Ginés Andrés de Aguirre como autor del lienzo. Refuerza esta idea, la interpretación de los edificios del fondo, la transcripción de las nubes y su fuerte claroscuro. La representación del Crucificado en una cruz de tau sugiere que el encargo pudo estar destinado a un comitente relacionado con la orden franciscana.

En varias de las entradas se inscriben representaciones de san José y la Virgen. En este sentido, se puede señalar un dibujo conservado con la Biblioteca Nacional de España en Madrid: *San José y el niño Jesús* (DIB/13/5/114, lápiz negro sobre papel verjurado amarillento con filigrana en margen izquierdo consistente en un círculo cortado, 168 x 118 mm, enmarcado en hoja de 196 x 30 mm). Barcia lo consideró un dibujo anónimo del siglo XVIII²⁰, mientras que Morales y Marín lo incluyó dentro del corpus gráfico del pintor valenciano Mariano Salvador Maella²¹; atribución que fue ignorada por José Manuel de la Mano, al no llegar a incluirlo dentro de su catálogo de dibujos. Es obra atribuible al yeclano por los tipos esquemáticos, las vestimentas quebradizas, el arabesco impreciso de trazos en zigzag y la

(19) Castellana Subhastes S.A., Barcelona, 26-3-2001, lote núm. 402. Estimado en 1.051 euros, quedó finalmente sin remate.

(20) BARCIA, Ángel María, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, núm. 1352, p. 216.

(21) MORALES Y MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella*, Madrid, Alpuerto, 1996, núm. 120, p. 212.

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.

aplicación del sombreado a partir de líneas paralelas ejecutadas de forma rápida y continua. Posiblemente fue realizado en un momento de transición entre sus arraigadas maneras heredadas de Antonio González Velázquez y la adaptación de los nuevos preceptos asimilados de Mariano Salvador Maella (hacia 1770). Se trata de un primer estudio destinado a su estampación.

Procedente del mercado anticuario, el 23 de mayo de 2015 fue vendido online por la casa de antigüedades Els Encants Terrenals de Sabadell (Barcelona) otro *San José y el niño Jesús* sobre plancha de cobre, que se debe de poner en relación con los pinceles de Aguirre²². Sus similitudes con los frescos de Aguirre destinados a la iglesia parroquial de la Asunción de Brea de Tajo en Madrid así permiten considerarlo y fecharlo en años próximos a éstos (1777/1779). Debió de encajar en uno de los laterales de un oratorio portátil privado, flanqueando una escena central rectangular, en cuyo extremo opuesto se situaría una *Santa Teresa*, con la que formó *pendant* y fue vendida en el mismo lote²³.

En cuanto a las imágenes de la Virgen, no se puede dejar de citar dos obras: una *Sagrada familia con san Juanito* y una *Coronación de la Virgen* (modelos preparatorios para composiciones de las que no se tiene noticias). La primera (óleo sobre tabla, 36 x 26,5 cm, colección particular), salió a subasta en la sala Sotheby's de Madrid en 1997 como obra de Maella²⁴ [ILUSTRACIÓN 4]. Basada en un dibujo que con el mismo asunto está atribuido a al valenciano en los álbumes de Fernando VII de la Biblioteca del Palacio real de Madrid (*Colección de dibujos de Fernando VII*, RBIX/M/89, núm. 132, lápiz negro sobre papel verjurado, 188 x 128 mm sobre hoja de 630 x 485 mm)²⁵, y en la *Sagrada Familia* que del propio Maella se conserva en la capilla

(22) Óleo sobre cobre, 31 x 26 cm. Lleva una inscripción en el dorso sobre una etiqueta con el número «139». Fue considerada obra del círculo de Maella.

(23) *Santa Teresa de Jesús*, óleo sobre cobre, 31 x 26 cm, con una etiqueta al dorso y el número «140». El modelo está recogido con variantes de la estampa grabada por Guillaume Vallet para la edición romana de la *Vita effigiata et essercizi affettivi di S. Teresa di Giesù, Maestra di Celeste Dottrina per ilgiornodella Sacra Comunione* [...] con rime del' Signor abbate Orazio Quaranta, de 1670, que el pintor debía de conocer.

(24) Sotheby's, Madrid, 11-11-1997, lote núm. 11. Su estimación mínima se fijó en 1.000.000 pesetas (6.052 euros), consiguiendo un precio de remate de 1.200.000 pesetas (7.263 euros).

(25) DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Los álbumes de dibujos...*, 1990, t. II, núm. 322, pp. 433 y 434; MANO, José Manuel de la, *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos...*, 2011, t. 2, IX.8, pp. 814 y 815. En la sala de subastas Durán de Madrid apareció en 2002 (22 de octubre, lote núm. 53) una pintura (óleo sobre cobre, 53 x 39 cm) que, basada en el dibujo de la biblioteca del Palacio real de Madrid, se adscribía también a Maella. Es obra de muy escasa calidad, en modo alguno atribuible al pintor valenciano, aunque es más que probable que el anónimo artista tuviese presente el citado diseño.



[ILUSTRACIÓN 4] Ginés Andrés de Aguirre, Sagrada familia con san Juanito, h. 1777, 36 x 26,5 cm. Colección particular.

de Santa Bárbara de la catedral de Segovia (1777, óleo sobre lienzo, 102 x 73 cm), es obra que se suma al catálogo del pintor murciano.

La *Coronación de la Virgen* (óleo sobre lienzo 61,5 x 45 cm), pertenece a las colecciones de la Galería Caylus de Madrid, habiendo sido subastado en la sala Alcalá de Madrid en 2016, sin conseguir un precio de remate [ILUSTRACIÓN 5]²⁶. Fue considerada obra de Mariano Salvador Maella, siendo descartada con buen criterio por José Manuel de la Mano. Se debe de tener por lienzo de Aguirre. Los débitos con la producción del valenciano son muy fuertes, pudiéndose señalar la influencia que sobre la pieza ejerce la *Asunción de la Virgen* del altar mayor de la iglesia colegial de Santa María

(26) Alcalá Subastas, Madrid, 1-12-2016, lote núm. 2.012. Su precio de salida se fijó en 4.500 euros.

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.



[ILUSTRACIÓN 5] Ginés Andrés de Aguirre,
Coronación de la Virgen, 1783/1784,
65,5 x 45 cm. Colección particular.

de Talavera de la Reina en Toledo, cuya réplica se conserva en la Embajada de España en Lima por depósito del Museo Nacional del Prado (P0872, óleo sobre lienzo, 134 x 73 cm), o la *Inmaculada Concepción* que pintó para una de las capillas radiales de la basílica de San Francisco el Grande de Madrid (óleo sobre lienzo, 742 x 370 cm), ambas realizadas entre 1783 y 1784; fechas en las que también se debe de situar la obra. Hay que señalar que en las representaciones de la Coronación de la Virgen es común que al lado de Dios padre y del Espíritu santo, se sitúe la figura de Cristo triunfante -portando o no la cruz-, sujetando entre ambos la corona. Aquí, sin embargo, Cristo se representa como Niño en el regazo de la Virgen.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

Carta de dote de María Antonia Prieto otorgada por su marido Ginés Andrés de Aguirre. 29-4-1786 (AHPM, prot. 19.722, fols. 186-189).

Carta de Dote de D.^a Maria Antonia Prieto; otorg.^{da} por d.ⁿ Ginès de Andres y Aguirre
En 29 de Abril su Marido} de 1786.

En la Villa de Madrid à veinte y nueve dias del mes de Abril de mil setecientos ochenta y seis; ante mi el ess.^{no} del Num.^{ro} y tgos. D.ⁿ Ginès de Andrès y Aguirre, vecino de ella, Pintor de Camara de S.M. [sic], viudo de D.^a Maria theresa Morlans hijo legitimo, de legitimo Matrimonio de d.ⁿ Salvador Andrès, y de d.^a Maria Aguirre, Difuntos, Dixo: q.^e en el mes de Junio del año pasado de mil setez.^s ochenta y tres, contraxo segundo matrimonio con d.^a Maria Antonia Prieto, nral de la villa de Colmenar viejo, hija legitima de legitimo matrim.^o de Pedro Prieto, q.^e lo fuède Colmenarejo, Difunto, y de Andrea Nogales q.^e lo es de dho. Colmenar; y atento de la prontitud con q.^e se celebrò, no se efectuò, ni formalizò el Capital Otorg.^{te} ni tampoco la Carta de Pago y recivo de Dote, de los bienes q.^edha su Muger llevò al enunciado matrimonio, sin embargo de q.^e en aquel acto se hicieron y formaron, las devidas listas y tasaz.ⁿ de todo ello y p.^aq.^e no falte esta circunstancia, y q.^e entre sus hijos y herederos haya la devidarazon, y evitar por este medio Pleitos, y disturbios, y à estar proxima à ausentarse à los Reynos de las Yndias a donde se le ha empleado; declara y siendo necesario juara en deuda forma, q.^e la enunciada su muger llevò, y entrò en el acto de contraher su Matrim.^o, y recibì el otorg.^{te} como bienes Dotales, suyos propios los siguientes

Ropa blanca

Quatro mudas completas.....	8220
Una Camisa y enaguas nuevo.....	8048
Otra Camisa moxada en veinte.....	8020
Dos Ajustadores de Cotonia veinte.....	8020
Cinco Delantales blancos andados.....	8040
Dos Mantillas de Mosulina.....	8140
Una toalla cinco.....	8005
Una Colcha blanca de Cotonia.....	8140
Tres Pañuelos nuev. ^s de China.....	8060
Uno de seda usado uno.....	8001
Dos de Ylo uno.....	8001
Seis Pares de Calcetas sesenta.....	8060
Un Desabillè suelto de Cotanza guarnecido de Cintas quarenta y cinco.....	8045
Otro dicho quarenta y cinco.....	8045
Otro de Cotanza guarnecido de mosulina veinte.....	8020
tres Delantales de truè noventa.....	8090
Otra de mosulina rayada guarnecido de lo mismo cinquenta.....	8050

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.

Otro de mosulina usado v. ^{ic}	8020
Quatro medios Pañuelos de mosulina rayada, y bordados ciento.....	8100
Otro de mosulina, bordado cinq. ^{ta}	8050
Otro de mosulina rayada, guarnecida de encaxe treinta.....	8030
Otro de mosulina usado quince.....	8015
Quatro medios pañuelos de mosulinacinquenta.....	8050
Una mantilla de mosulina ses. ^{ta}	8060
Una manteleta de mosulina rayada usada quince.....	8015
Otra de Cotanza guarnecida de Mosulina doce.....	8012
Un Par de Faltriqueras de Coti, seis.....	8006
tres Pañuelos de Seda sesenta.....	8060
tres Pañuelos de China quar. ^{ta} y ocho.....	8048
Un Par de Guantes de seda nuevos.....	8020
tres Zagalejos de Coton andados ses. ^{ta}	8060
Un Cofre nuevo cinq. ^{ta}	8050

Ropa de Color

Un Desabillè con su Zagalejo de Grisetilla matizado dos z. ^{tos} quar. ^{ta}	8240
Una Bata Color de S. ^{na} Ant. ^o Camelote de Pelo nueva quatro cientos.....	8400
Un Desabille, Camelote de Ynglaterra, Color Carne, guarnecido.....	8220
Otro con su Zagalejo de media china, guarnecido de lo mismo.....	8180
Otro Desabillè con zagalejo guarnecido con cintas pintadas de Fideos.....	8130
Un Zagalejo de Camelote de Ynglaterra azul, guarnecido de tafetan.....	8090
Otro de tafetanCarmesi mui usado veinte y quatro.....	8024
Otro de Cotanza guarnecido de lo mismo quarenta y cinco.....	8045
Otro de media China, con listas azules nuevo setenta y cinco.....	8075
Una Basquiña de Groditud de Flores doscientos sesenta.....	8260
Otra de tercianela sesenta.....	8060
Otra de Groditud liso usada, treinta.....	8030
Un Jubon de terciopelo usado quar. ^{ta}	8040
Un manto de tafetan de Lustre con punta nuevo, ciento y cinquenta.....	8150
Un Delantal de tafetan con su Blonda quince.....	8015
Un Desabillè con su Zagalejo de Durois ochenta.....	8080
Otro de Calamandria cinto quar. ^{ta}	8140
Dos Pañuelos y Delantal de Gasa quar. ^{ta}	8040
Una Cotilla nueva forrada en coti noventa.....	8090
Otra usada veinte r. ^s	8020
tres Abanico en setenta.....	8070
Un Almirez nuevo treinta y cinco r. ^s	8035

Alhajas

Evillas de Plata en noventa r. ^s	8090
Un aderezo de Piedras de Francia ses. ^{ta}	8060

Una sortija de oro engarrada en granetes en treinta.....	8030
Unos Arillos de oro de Botoncitos.....	8030
Una sortixa de oro con siete Diamantes tablas, ciento veinte.....	8120
Una Pieza de Garganta con sus partes correspondientes mil y quinientos.....	18500
Un Rosario engarzado en Plata con una medalla sobre dorada, y una Cruz con su Christo de Plata.....	8080
	<u>68020</u>

Todos los quales dhos bienes y Alhajas importan seis mil y veinte r.^s de v.ⁿ, los quales en aquella sazón fueron tasados, y valuados por Personas inteligentes, nombradas de conformidad de los dos, según por menor consta de la Lista y razón q.^e de ellos se formò, y por la q.^aora se estiende este Ynstrum.^o, y su entrega y recivo por el otorgante fuè cierta y verdadera, y aun en el día subsiste lo mas de ello, no obstante por no parecer de presente, renuncia las leyes de ella; y en su consecuencia dà, y otorga à favor de la explicada su Muger, la Carta de Pago, y recivo de Dote, q.^e à su derecho y satisfaccion convenga; y en atencion à su estado de Doncella, honestidad y demas prendas, la ofreciò por via de Arras, Donacion propter nupcias, ò como mejor hubiese lugar en derecho tres mil r.^s de v.ⁿ q.^e cabian en la Decima parte de sus bienes, y en este acto reitera, y hace la propia manda, y Donacion, por confesar caber en la actualidad, y en los q.^e en adelante adquiriese, q.^e una y otra Partida de Dote, y Arras asciende à nueve mil y veinte r.^s de v.ⁿ, los quales se obliga ha tenerlos en su Poder, y restituirlos à dicha su muger, ò quien su derecho represente, siempre y quando el matrimonio fuere disuelto por muerte, divorcio, u otro de los casos q.^e el derecho previene, y à no disminuirlos, y en su defecto lo pagará en las mismas especies, ò su importe, à lo que se le pueda apremiar por todo rigor de derecho, à lo que se obliga con su persona y bienes, presentes y futuros, vaxo el poderio y sumision de Justicias competentes, fuerza de sentencia, renunciacion de Leyes y la Gral. en forma, y asi lo dixo, otorgò, y firmò, à quien doy feè conozco siendo testigos; Phelipe de Miguel y monasterio; D.ⁿFran.^{co} melendez, y D.ⁿ Agustin Ricote; residentes en esta corte=

Gines de Andres Y Aguirre [rubricado]. Ante mi
Joseph Perez de Aya [rubricado].

Relación del capital de los bienes que llevó al matrimonio Ginés Andrés de Aguirre otorgado por su mujer María Antonia Prieto. 29-4-1786 (AHPM, prot. 19.722, fols. 190-195).

Capital de d.ⁿ Gines de Andrès y Aguirre otorgado por d.^a Maria Antonia Prieto En 29 de Abril su Muger} de 1786.

En la Villa de Madrid à veinte y nueve días del mes de Abril de mil setecientos ochenta y seis; ante mi el Ess.^{no} del Num.^{no} y testigos D.ⁿ Maria Antonia Prieto, natural de la villa de Colmenar viejo hija legitima de Pedro Prieto, q.^e lo fuè de Colmenarejo, Difunto, y de Andrea Nogales q.^e lo es de dho Colmenar; y Dixo, que en el año pasado de mil setecientos ochenta y tres, por el mes de Junio, contraxo Matrimonio, con D.ⁿ Gines de Andrès y Aguirre, Pintor de camara de S.M. hijo legitimo, de legitimo Matrim.^o de D.ⁿ Salvador Andrès y de

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.

d.^a Maria Aguirre, Difuntos, y a causa de la aceleracion y prontitud, con q.^e se efectuò, no se formalizopor los otorgantes el devido Capital ni Carta de Dote, de lo q.^e cada uno respectivamente à dhomatrimonio, para la devida cuenta y razon, p.^a en el caso de disolverse el matrimonio, por alguno de los prevenidos por dro por lo q.^e, y estando proximosha ausentarse á los Reynos de las Yndias, adonde se le ha empleado al referido su Marido, p.^aq.^e no falte esta circunstancia, y q.^eentre sus hijos, y demas haya la devidarazonp.^a evitar por este medio Pleitos, y disturbios, declara, y siendo necesario jura, q.^e el precitado su Marido, llevò, y entrò en el acto de q.^econtraxeron su matrimonio, por Capital los bienes suyos propios siguientes

Ropa blanca

Sabanas nuevas, doce trescient. ^s sesenta r. ^s	8360
Savanas usadas doce ciento nov. ^{ta} y dos.....	8192
Servilletas usadas doce, quarenta r. ^s	8040
tablas de Manteles andados tres veinte.....	8020
toallas usadas quatro doce.....	8012
Almoadas doce diez y ocho.....	8018
Fundas p. ^a las Almoadas con su Lana nueve ochenta.....	8080
Camisas nuevas cinco ciento treinta.....	8130
Camisas usadas quatro sesenta y q. ^{tro}	8064
tres Pares de Calzonzillos veinte y seis.....	8026
Ajustadores usados, dos ocho.....	8008
Pañuelos nuevos de Color, tres ses. ^{ta}	8060
Pañuelos usados siete treinta.....	8030
Pañuelos Blancos, tres quince.....	8015
Paños de afeitar dos diez y seis.....	8016
toallas de randa, dos veinte y q. ^{tro}	8024
Dos colchas de Cotonia andadas, treinta.....	8030
Mantas de Lana blancas una grande y dos chicas ciento veinte.....	8120
Una Colcha de cotonia tayada, ochenta.....	8080
tapetas de Sitiales grandes y chicas de coton andadas treinta y seis r. ^s	8036
tres de dho p. ^a mesa quince.....	8015
Calcetas nuevas quatro pares quar. ^{ta} y cinco.....	8045
calcetas usadas, tres pares diez.....	8010
Una Camisola nueva cinquenta.....	8050
Seis Camisolas usadas ciento cinq. ^{ta}	8150
tres Pares de medias de seda nuevas.....	8120
Cinco Pares usadas sesenta.....	8060
Seis Corbatines de mosulina usados.....	8012
Dos Pares de medias de estambre, nuev. ^s	8040

ropa de Color verano è Ymb.^{no}

Un Bestido de Paño color naranjado, quasi nuevo dos z. ^s quarenta.....	8240
Otro mas claro, yà usado cien r. ^s	8100
Otro tambien de Paño blanquizco bastante usado quar. ^{ta}	8040

Otro negro Paño fino con sus Calzon. ^s	8240
Otro negro bastante usado con sus Calzones quar. ^{ta}	8040
Chupa y calzon de ante con su puntilla de Plata diez.....	8010
Una Chupa de ratina de Caza usada.....	8020
Una Capa de Paño blanco quasi nueva.....	8150
Otra de Color, yà usada cinq. ^{ta}	8050
Un Redingoyà bastante usado.....	8025
Una Bata de Paño p. ^a Pintar bastante usada veinte y cinco.....	8025
Otro saco p. ^a lo mismo bastante usado.....	8010
Un Bestido de verano, Color carne quasi nuevo doscientos cinq. ^{ta}	8250
Otro de Color de naranja, chupa y Calzon nuevo trescientos.....	8300
Otro Principela algo usado ciento.....	8100
Otro de verano mui usado treinta.....	8030
Una Chupa de coton moteada nov. ^{ta} y cinco.....	8095
Un Par de Calzon. ^s negros delgados q. ^{ce}	8015
Otros de Paño usados ocho.....	8008
Una escopeta de Llave, y trastos de caza trescientos.....	8300

Cortinas

Seis Cortinas de Damasco de lana bien tratadas dos z. ^s quarenta.....	8240
Siete cortinas de Algodon usadas cien.....	8100
Seis Cortinas de Bayeta encarnada quasi nuevas ciento ochenta.....	8180
Dos de Cotanza usadas veinte.....	8020
Tres de Balcon una nueva, y dos usadas.....	8025

Muebles

Seis Sitiales grandes, y seis chicos forrados à.....	8150
Sillas grandes dadas de porcelana doce.....	8060
Sillas medianas dadas de Color, cinco trei. ^{ta}	8030
Sillas regulares y chicas seis v. ^{te} y q. ^{tro}	8024
Una mesa de Nogal forrada en Paño verde, usada quarenta.....	8040
Otras dos dadas de Azul cinq. ^{ta}	8050
Dos de Pino, en su propio Color treinta.....	8030
Otra con sus hierros de tornillo d. ^z y seis.....	8016
Un Almario de Pino grande p. ^a guardar ropa cien r. ^s	8100
Una Arquita de Pino p. ^a guardar ropa v. ^{te}	8020
Otra chica de Nogal veinte.....	8020
tres Arcas Chicas p. ^a guardar Colores y Pinzeles quarenta.....	8040
Otras, y diferentes Caxas p. ^a guardar varios muebles diez.....	8010
Dos cofres de Camino forrados en piel.....	8080
Otro grande en lo mismo, y un tumbon forrado en Baqueta usado nov. ^{ta}	8090
Una Cama grande de Matrim. ^o , con tres colchones de Coti, dos Gergones, y su tablado verde, todo bien tratado en.....	8260
Dos camas chicas, una con dos Colchones, y otra con uno y un gergon bien tratadas, con sus tablados verdes.....	8150
Quatro cornucopias, medianas con sus cristales ciento.....	8100

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 41-65.

Pinturas

Una Cruz mediana con un ss. ^{mo} Christo pintado treinta r. ^s	8030
tres Batallas Copias de Jordan mil.....	18000
Cinco retratos de varios Personajes como del Rey è Ynfant. ^s ; en cien r. ^s	8100
Varios Borrones asi de Christo, como de su madre, y s. ⁿ Joseph ciento ochenta.....	8180
Otros de Figuras alusivas, y Campanas p. ^a tapices y niños ciento veinte.....	8120
Uno de la Cena de Christo como de una vara sesenta.....	8060
Otros dos de la vida de s. ⁿ Fran. ^{co} de Borja medianos ciento.....	8100
otro de un Obispo y una Virgen medianos ochenta.....	8080
Siete Pichinas en borron como de à tres quartas, de los Doctores y Evangelist. ^s	8180
Dos Quadros como de à tercia pintados en Cobre	
de la Virgen, s. ⁿ Joseph, y s. ⁿ Juan ciento.....	8100
Un Christo como de medio cuerpo con la cruz à cuestras treinta.....	8030
Otra de Nra S. ^{ra} de la Contemplacion.....	8030
Otra de N. ^a S. ^a con el Niño en las Pajas.....	8040
Otra de Nra S. ^{ra} con el Niño, s. ⁿ Juan y s. ⁿ Joseph ciento veinte.....	8120
Otra de Jesus y Maria en ovalo cien.....	8100
Otras tres de Nra S. ^{ra} y barios S. ^{tos} ochoz. ^{tos}	8800
Un Florero medio acabado veinte.....	8020
Otras varias Pinturas à medio hacer como Cabezas y otros S. ^{tos} ciento.....	8100
Varios modelos asi de relieves, Bustos, niños, y Cabezas trescientos.....	8300
Brochas de Leon, Pinzeles, Paletas, y otros muebles	
precisos como Colores asi molidos, como en polvo, asi	
del fresco como del olio quatro cient. ^s	8400
estampas de varios autores, y algunos dibujos trescientos.....	8300
Una Pizarra p. ^a dibujar treinta.....	8030
Cuchillos, Botellas, y aceite p. ^a pintar.....	8030
Una Losa chica y tres molelas v. ^{lc}	8020

Muebles p.^a pintar

Varios Vastidores en madera y desarmados cien r. ^s	8100
Algunos en Lienzo imprimado: quar. ^{ta}	8040
Lienzo para pintar ochenta y cinco.....	8085
tres cavalletes uno grande y dos medianos cinq. ^{ta}	
Una escalera de mano doce.....	8012
Un Velador seis.....	8006

Cobre

Una Copa grande de pies con su mano, todo de azofar sesenta.....	8060
Un Cazo grande de Azofar y dos Cucharetas chicas catorce.....	8014
Dos Belones de metal uno grande y otro mediano treinta y cinco.....	8035
tres Chocolateros de cobre uno grande y dos medianos treinta y ocho.....	8038
Un Jarro p. ^a el agua de cobre doce.....	8012

tres Candeleros de metal diez y ocho.....	8018
tres Sartenes de hierro dos medianas y una chica quince.....	8015
Una Cuchara de hierro chica tres.....	8003
Una Bacia de hierro con su pie de Pino y su mano de metal veinte y ocho.....	8028
Un Frasco de vidrio grande ensogado diez y seis.....	8016
treinta y cinco Botellas, y un Frasco mediano de Vidrio ochenta.....	8080
Un Almirez con su mano veinte.....	8020
Una Cobertera de hierro quatro.....	8004
Dos vadilas de hierro p. ^a el fogon tres.....	8003
Una tinaja p. ^a agua con su tapa de Pino quince.....	8015
Un tajo con su cuchilla, y Cuchillo de cocina diez y seis.....	8016
Un Fregadero con dos Artesones doce.....	8012
Una tinaja, y en ella como tres arrobas y media de aceite doscientos.....	8200
Garbanzos y otras legumbres treinta.....	8030
Un Caldero de Cobre quarenta.....	8040
Un candil de hierro dos.....	8002
Unos Fuelles de inglaterra.p. ^a coz. ^a	8008
Vasos de Cristal ocho.....	8008
Platos de Alcora fina, y una Cafetera.....	8038
QuatroXicaras de Chinas, y doce Comunes diez r. ^s	8010

Vidriado de talav.^a y Alcorcon

Varias Fuentes y Platos, ollas, Cazuelas y otros vasos precisos, p. ^a el uso comun, todo en seisientos.....	8600
esteras, ruedos, y Carbon, ochocientos.....	8800

Plata y Dinero

Un Juego de evillas de Plata nov. ^{ta}	8090
Ocho cubiertos de Plata, q. ^e pesan treinta y siete onzas y quarta de Plata de veinte r. ^s q. ^e con dos r. ^s q. ^e se aumentan por la hechura, ochocientos r. ^s y v. ^{ta} m. ^s	8800 -20
Un Cabo de Cuchillo de Plata de à veinte.....	8060
Un reloj yà usado ciento veinte.....	8120
en Dinero efectivo nueve mil r. ^s	98000
Yd. le està deviendo D. ⁿ Joseph martinez Reyna, escultor de esta Corte veinte y dos mil r. ^s segun vale.....	228000
Yd. quatro mil r. ^s q. ^e le deve Joseph val resid. ^{co} en esta Corte.....	48000
	<u>488504-20</u>

Todos los quales dhos bienes ascienden à quarenta y ocho mil, quinientos quator:º y veinte m.ºv.º los quales en aquella misma sazón fueron tasados y valuados por personas practicas è inteligentes, nombradas por ambos, y de q.º se pusieron las devidas razones, por las q.º aora se estiende este Ynstrum.º y su entrega fuè cierta, existente, y verdadera lo q.º asi asegura, y siendo necesario jura y por no parecer de presente no obstante q.º lo mas se halla existente, renuncia leyes de ella, dando à favor de su marido la conducente carta de Pago, y Capital que a su derecho convenga para que quando llegue el caso de disolverse el matrimonio por qualquiera de los que el derecho previene, tengan y gocen el Privilegio, y antelacion correspondiente; y estando presente el dicho D.º Ginès, declara, asegura, y siendo necesario tambien jura, que todos los bienes, Alhajas, y efectos aqui contenidos, son los mismos q.º entrò, y llevò al dicho Matrimonio, y que son suyos propios, y como tal ha usado y usa de ellos, sin tenerlos hipotecados, ni sugetos a deuda alguna; y à la validacion y firmeza de lo contenido en este Ynstrumento, cada uno de los Otorgantes, por lo q.º à si toca, se obligan, con sus bienes, y rentas, presentes y futuros, vaxo el poderio y sumision de Justicias competentes, fuerza de sentencia, renunciacion de leyes y la Gral en forma; y asi lo dixeron, y otorgaron, à quienes doy feè conozco, lo firmò el q.º su yo, y por la q.º no un tgo à su ruego q.º lo fueron; Phelipe de Miguel y monasterio; D.º Fran.º Melendez, y D.º Agustin Ricote; residentes en esta Corte

Gines de Andres Y Aguirre [rubricado]. Testigo à ruego de la
otorgante Phelipe de Miguel
y monasterio [rubricado].

Ante mi
Joseph Perez del Aya [rubricado].

Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación I+D: El artista en el ámbito académico madrileño (1759 -1833): su formación, producción artística y clientela del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref. PGC2018-094432-B-I00); y El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1808). Su formación, producción artística y clientela del Banco Santander y la Universidad Complutense de Madrid (ref. PR75/18-2163).

CONTRIBUCIONES A LAS PINTURAS DEL X ALMIRANTE DE CASTILLA

Contributions to the paintings of the X Admiral of Castile

Juan M^a CRUZ YÁBAR
Museo Arqueológico Nacional

Resumen:

Muchos historiadores han estudiado las pinturas del X Almirante de Castilla (1625-1691), conocidas por el inventario de sus bienes, y han identificado varias que se han conservado. Aportamos bastantes más identificaciones, la mayoría en el Kunsthistorisches Museum de Viena, donde recalaron al comprarlas el archiduque Carlos del fallecido XI Almirante, exiliado en Portugal durante la Guerra de Sucesión. De estos y otros cuadros desaparecidos desvelamos sus autores, asuntos, procedencias y trayectorias posteriores.

Abstract:

Many historians have studied the paintings of the 10th Admiral of Castile (1625-1691), known by his inventory of goods, and have identified some preserved. We provide several more, most of them in the Kunsthistorisches Museum of Vienna, where they arrived when the Archduke Charles bought them from the XI Admiral, deceased in Portugal during the Succession War. About these paintings and others which have disappeared we reveal their authors, themes, origins and later trajectories.

Palabras clave: *Coleccionismo, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Rubens, Van Dyck.*

Key words: *Collecting, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Rubens, Van Dyck.*

El X Almirante de Castilla, don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera (1625-1691), miembro del consejo real desde 1669 y caballero mayor entre 1675 y 1683, fue, como su padre, fallecido en 1647¹, un gran aficionado a la pintura, y sus colecciones despertaron la admiración de tratadistas españoles y embajadores extranjeros durante los siglos XVII y XVIII.

(1) CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones a las pinturas del IX Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), 57 (2017) (en prensa).

CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 67-102.

Los elogios comienzan al menos en 1659. Palomino narra que el duque de Gramont, en su visita diplomática a Madrid, fue apadrinado por don Juan Gaspar durante su visita a Palacio y que “...tuvo mucho que admirar en el adorno de las casas que visitó, y singularmente en la del Almirante de Castilla”². El conde Ferdinand Bonaventura I von Harrach, embajador imperial en Madrid, fue la tarde del 16 de mayo de 1674 al palacio y jardín del Almirante en el Prado para ver sus preciosas pinturas, de los mejores maestros y en gran cantidad, tanta que la galería del Emperador (formada en gran parte por la colección del archiduque Leopoldo Guillermo) no la igualaba³. En julio de 1674 llegó a Madrid la intrigante dama francesa Maria Mancini, que fue acogida por su pariente el Almirante (“che muore per la pittura”⁴) durante dos meses en el Prado, y elogió grandemente su colección: “Todos juntos me llevaron a una casa de recreo del dicho Almirante [...] ricamente alhajada, y adornada de tan grandísimo número de las mas exquisitas y ricas pinturas de Europa, que puede preciarse de ser el más célebre depósito de las insignes fatigas de quantos se singularizaron en aquella divina émula de la naturaleza”⁵.

Los ecos de su fama no se apagaron tras su muerte y, ya en el siglo XVIII, dedicó Palomino muchas líneas al Almirante. Destacó su relación con Carreño en una conocida anécdota cuando fue nombrado pintor de cámara en 1671⁶, y la cambiante actitud que tuvo con su pintor y restaurador Juan de Alfaro, muchas veces comentada, y dijo de las pinturas de don Juan Gaspar

-
- (2) PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 [ed. Aguilar, Madrid 1947], pp. 928-929.
- (3) HARRACH, Ferdinand Bonaventura von, *Tagebuch...*, Madrid, 1673-74 (Viena, ed. F. Mencik, 1913, p. 91). Citado por BURKE, Marcus B., CHERRY, Peter, y GILBERT, Maria L. (ed.), *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 407.
- (4) FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Una madama francesa a la fuga: María Mancini y la corte de Madrid entre Austrias y Borbones (1674-1700)», en QUIRÓS ROSADO, Roberto, y BRAVO LOZANO, Cristina (coords.), *Los hilos de Penélope. Lealtad y fidelidades en la Monarquía de España, 1659-1714*, Valencia, Albatros, 2015, pp. 241-256, espec. 246.
- (5) MANCINI, Maria, *La verdad en su luz o la verdadera o las verdaderas memorias de Madama Maria Manchini, condestablesa Colona*, Zaragoza, Pedro Pablo Billet, 1677. Citado por SOBALER SECO, M^a Ángeles, «Las Memorias de María Mancini: estrategias y alianzas de una mujer en la corte de Carlos II», *Tiempos Modernos* (Madrid), 33 (2016/2), pp. 1-34. espec. 16.
- (6) El Almirante, asistiendo a la escena en que Carlos II niño preguntaba a Carreño sobre su hábito, que aún no tenía concedido, le regaló una venera de Santiago diciéndole que esperaba que fuera caballero del que él lucía (PALOMINO, Antonio, *Museo...*, p. 1029). En 1675 se vio en casa del Almirante, con presencia de Carreño, un Correggio enviado por Lorenzo Onofrio Colonna y se aclaró que el original lo tenía Carpio (SALORT PONS, Salvador, «Coleccionismo y patronazgo de los marqueses de Castel Rodrigo, Livio Odescalchi y Savo Mellini: el mercado artístico madrileño hacia 1680», en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 541-555, espec. 548).

que eran “todas originales, buscados, á costa de grandes expensas, de los primeros artífices de Europa, antiguos, y modernos” y “en la casa célebre de la huerta de los Recoletos Agustinos, que fué el erario de las mejores pinturas del mundo”⁷. Ponz admiró las pinturas del convento de franciscanas descalzas de la Concepción y San Pascual que había fundado don Juan Gaspar en 1683 “cuyo gusto, y afición á las bellas artes se conoce por las excelentes pinturas que dexó de diversos Autores para adorno de esta Iglesia [...] Se conoce que el Almirante tuvo exquisito gusto en esta arte, y se le debe estimar que dexase aquí este depósito, de que todo el mundo puede gozar, y aprovecharse los Profesores”⁸. Álvarez Baena se sumó a las alabanzas: “Tuvo particular gusto en la Pintura y Escultura, de que dexó muchos monumentos en el referido Convento y en su casa”⁹.

En las cuatro últimas décadas son muchos los historiadores que han estudiado al Almirante como coleccionista, especialmente Burke y Cherry, que dieron a conocer el inventario de 1691 de sus cuadros y otras fuentes de la época¹⁰. En esta publicación aportamos propuestas novedosas relativas a una posible identificación de numerosas pinturas que debieron ser del X Almirante¹¹, así como noticias o datos que se refieren o pueden referirse a ellas.

El estudio se estructura en dos partes. Una primera, en que se analizan diversas pinturas agrupadas por la forma en que llegaron a la colección del Almirante o se dispersaron, cuestiones sobre las que añadimos noticias o hipótesis novedosas. En la segunda parte se analizan las pinturas desde la perspectiva de sus autores y su colocación en las diferentes estancias de los palacios y casas del X Almirante. Nuestras propuestas o hipótesis irán acompañadas de la correspondiente cita de la pintura o pinturas en el inventario del Almirante de 1691.

(7) PALOMINO, Antonio, *Museo...*, pp. 1002-1004. 1008, 1029.

(8) PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Ibarra, 1776, t. V, p. 42. No pudo ver las pinturas del resto del cenobio por ser de clausura.

(9) ÁLVAREZ BAENA, José Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en Santidad, dignidades, armas, ciencias y artes...*, Madrid, B. Cano, 1789, vol. III, pp. 263-265.

(10) BURKE, Marcus B., *Private Collection of Italia Art in Seventeenth-Century Spain*, Nueva York, Universidad, 1984, vol. I, pp. 92-94, y, en especial, BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 155. Será citado en adelante como 1691. Seguimos la numeración dada por Burke y Cherry para las referencias de las pinturas del Almirante en este inventario.

(11) Las propuestas de identificación se acompañarán de la cita de la fuente histórica correspondiente donde se contiene la descripción de la pintura.

1. ESTUDIO DEL ORIGEN DE LAS PINTURAS Y SU DISPERSIÓN

1.1 Posibles regalos

Desde el punto de vista de la procedencia, merece un puesto destacado un grupo de pinturas que el Almirante obtuvo en razón de su amistad con don Luis de Haro, marqués de Eliche, que quedó certificada, ya muerto el noble, con la boda en 1671 de su hijo don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, con doña Teresa, hija del Almirante, un parentesco que debió de dar lugar a nuevas llegadas.

Don Luis le procuraría importantes pinturas venecianas provenientes de Inglaterra, aunque solo hay certeza documental¹² de una *Venus y Adonis* de Tiziano, que identificamos en el inventario hecho a su muerte en 1691¹³ y desvelamos que, tras diversas vicisitudes iguales a las que sufrieron otras muchas pinturas del Almirante¹⁴, llegó al Kunsthistorisches Museum de Viena (KHM) donde fue destruido en 1945¹⁵. Había sido del conde de Arundel, en cuyo inventario de 1631 hacía pareja con un *Marte, Venus y Cupido* de Tiziano, que consideramos que también debió de pasar a Haro y de éste a don Juan Gaspar¹⁶; contrariamente a su compañera, tuvo la fortuna de sobrevivir a los bombardeos y hoy se halla en el KHM (nº inv. 13; 97 x 109 cm).

El marqués del Carpio anotó en una memoria de pinturas que fueron de Carlos I y que el embajador en Londres Alonso de Cárdenas consiguió para don Luis su padre, que un *Adán y Eva* de Tintoretto estaba en el jardín del Almirante¹⁷. Y en otra lista de cuadros de la misma procedencia adquiridos por el conde de Fuensaldaña -el otro agente de don Luis en la almoneda inglesa-

(12) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 155.

(13) CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones...».

(14) Se explica en cuanto a estas pinturas del KHM en el apartado dedicado a la dispersión de la colección. No incluimos fotografías de esta institución por ser fácilmente accesibles a través de su página web.

(15) CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones...».

(16) 1691, 24: "Otra pintura en lienzo que tiene de alto vara y seis dedos, y de ancho Vara y media en que se ve a Benus y Marte ella desnuda y Martte abrazándola, los rostros Juntos, y un cupidillo en el Ayre en quatromill ducados 44000".

(17) MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, «Las compras de pintura italiana en la almoneda de Carlos I de Inglaterra por Alonso de Cárdenas», en BÉRCHÉZ, Joaquín, GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes y SERRA DESFILIS, Amadeo, *El Mediterráneo y el Arte Español: Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996, pp. 198-201, espec. 200. Menciona un grabado de Pietro Monaco de esta pintura desaparecida. FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Tintoretto en las colecciones del VII marqués del Carpio y del Almirante de Castilla», en FALOMIR, Miguel (ed.), *Jacopo Tintoretto. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 209-219, espec. 212, la identificó en el inventario de 1691.

apuntó lo mismo junto a un *San Sebastián* del Pordenone¹⁸. En esta memoria había también una alegoría de Tiziano que se ha dado por desaparecida¹⁹. Pensamos que Carpio la dio o vendió al Almirante, pues parece la inventariada en 1691²⁰, luego registrada en las colecciones imperiales de Viena en 1770, de las que salió para la colección Corsini de Roma y que hoy se halla en el castillo de Praga depositada por una colección particular con el título *Alegoría del Amor* aunque nos parece preferible el de *Venus, Cupido, hombre con espejo y mujer con vihuela* (96 x 108 cm) [ILUSTRACIÓN 1].



ILUSTRACIÓN 1. Tiziano, *Alegoría del Amor* (Venus, Cupido, hombre con espejo y mujer con vihuela). Castillo de Praga (depositado por colección particular).

- (18) VERGARA, W. Alexander, «The Count of Fuensaldaña and David Teniers: Their Purchases in London after the Civil War», *The Burlington Magazine* (Londres), 1031 (1989), pp. 127-132, espec. 132: “38. En el Jardín del Almirante Mas otra muy linda pieça de san sebastian tan grande como el natural de mano de Pordonon”. Podría ser por su tamaño del natural y alto precio, 1691, 166: “Otra Pintura en ttabla que tiene de alto una vara y de ancho media vara en que se ve un medio cuerpo de san Sevastian con una ropa colorada el brazo Yzquierdo desnudo y una saetta en las manos en dos mil y ducientos Reales 2.200”.
- (19) VERGARA, W. Alexander, «The Count...», p. 129: “5. Mas otra pieza de un hombre y dos mugeres y un cupido de mano de Ticiano”.
- (20) 1691, 133: “Otra Pintura en lienzo de vara y ocho dedos de alto y vara y quarta de ancho en que ay una venus con una flecha en la mano derecha mirandose a Un espejo que le tiene un hombre y un cupidillo Junto a ella y una muxer tocando una vigüela en mill ducados 11.000”.

Otros cuadros del soberano inglés que tuvo el Almirante tienen que proceder también de Eliche o de su hijo, pues fue don Luis de Haro quien gestionó las compras para Felipe IV de la famosa almoneda real, quedándose parte de los cuadros. El marqués del Carpio pudo hacer al Almirante alguna donación pero también alguna venta, pues escribió a Villagarcía sobre su suegro y rival artístico que estaba dispuesto a venderle algunos cuadros con la condición de que no conociera su procedencia: “en las pinturas no pretendo disputa, pues me doy por benzido”²¹. En concreto, nos referimos al *Papa Alejandro VI presentando a Jacopo Pesaro a san Pedro*, de Tiziano, que don Juan Gaspar donaría más tarde a San Pascual y que hoy está en Amberes, o a *Eneas llevando a Anquises* de Andrea Schiavone que estuvo después en las colecciones imperiales de Viena y luego en el Johanneum de Graz, de donde desapareció en el siglo XIX²². También habían sido adquiridos en la almoneda de Carlos I dos cuadros que se hallan en el KHM y que hemos identificado con los que estuvieron en la pieza del Ayo del palacio del Prado, dedicada a Tiziano según explicaremos y que alcanzaron altísimas valoraciones en 1691. Uno es en realidad de Lorenzo Lotto, el famoso *Retrato triple del Platero*²³, y el otro un retrato tizianesco del *Sultán Solimán II*²⁴ (nº inv. 2949; 99 x 85 cm) que compró el difunto monarca inglés en la colección Gonzaga en Mantua.

También se puede suponer que fueron donación sendos retratos de los dos hermanos marqueses de Lanzo y Borgomanero, de Van Dyck²⁵.

(21) FRUTOS SASTRE, Leticia de, *El templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2009, pp. 347-354.

(22) AGÜERO CARNERERO, Cristina Isabel, «Carreño de Miranda, asesor artístico del X almirante de Castilla», en HOLGUERA CABRERA, Antonio, PRIETO USTIO, Ester, y URIONDO LOZANO, María (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, Universidad, 2017, pp. 1-16, espec. 6.

(23) Sobre esta pintura y su pareja de Van Dyck, CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones...». Vid. también sobre el Lotto, aunque pensando que lo obtuvo Felipe IV de la almoneda de Carlos I y lo regaló al Almirante, FALOMIR, Miguel, «Triple retrato de platero (¿Bartolomeo Carpan?)», en DAL POZZOLO, Enrico Maria, y FALOMIR, Miguel, *Lorenzo Lotto. Retratos*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, p. 292.

(24) 1691, 132: “Otra Pintura en lienzo de Vara y tterzia de alto y una vara de ancho en que ay un rretrato de mas de medio cuerpo que es Vayazetto turco con turbante blanco y grande y en la mano dra una varilla y en el dedo minique unos anillos en mill ducados 11.000”.

(25) En 1674 nombró Mariana de Austria gobernador del Franco Condado al milanés marqués de Borgomanero, seguramente por intercesión del Almirante y su hijo don Juan Tomás Enríquez de Cabrera, conde de Melgar y futuro XI Almirante (SOBALER SECO, María Ángeles, «Las *Memorias...*», p. 14), y pensamos que en agradecimiento pudo dar su retrato y el de su hermano marqués de Lanzo, niños, pintados por Van Dyck, hoy en el KHM (Identificados en el inventario de 1691 y en este Museo por AGÜERO CARNERERO, Cristina Isabel, «Carreño...», pp. 6-7).

1.2 Empeños.

El X Almirante disfrutó también de cuadros en virtud de empeños que garantizaban préstamos, como el de 10.000 ducados que hizo antes de 1658 al marqués de las Navas, que entregó en esta ocasión una *Judit grande*²⁶; el disfrute fue en este caso temporal, pues este noble o sus herederos recuperarían la pintura tras abonar su deuda, porque no figura en el inventario de 1691.

Por esta misma vía de los empeños llegaron cuadros al Almirante procedentes del marqués de Leganés, según desveló Pérez Preciado. Las noticias proceden de las manifestaciones documentadas de algunos testigos en la testamentaría del hijo del marqués. Algunos de estos cuadros empeñados se han identificado en el inventario de 1691, lo que significa que, en este caso, la adquisición fue definitiva. Así, una copia de la *Madonna dell'Impannata* de Rafael (Museo del Prado)²⁷ que Leganés había empeñado en mil doblones, el *Elector Juan Federico de Sajonia* de Tiziano que fue primero de María de Hungría²⁸ y el *Niño, san Juanito y dos ángeles* de Rubens, ambos en el KHM²⁹. Por nuestra parte, identificamos en el inventario de 1691 una *Magdalena* de este autor también aludida por los testigos³⁰, más difícil es reconocer una *Magdalena* italiana y no encontramos el *San Sebastián* de Van Dyck de la National Gallery de Edimburgo³¹, por lo que suponemos que no llegó a la colección del Almirante.

1.3 Compras en almonedas madrileñas.

El X Almirante engrosó su colección por medio de costosísimas compras, bien en el extranjero o en almonedas madrileñas. Entre estas últimas se cuenta la del marqués de Caracena. Se hizo inventario de los bienes del marqués

(26) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 45.

(27) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 962.

(28) PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués de Leganés y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, catálogo pp. 7-9, 22, 135-136, 183-184, 219-220, 259-260. En el inventario real de 1636 figura como regalado por Felipe IV al marqués.

(29) VERGARA, Alejandro, «The Room of Rubens in the Collection of the X Almirante of Castilla», *Apollo* (Londres), 396 (1995), pp. 34-39, espec. 35.

(30) La identificamos en 1691, 196: "Dos pinturas en lienzo Yguales de dos varas y quarta de alto y vara y terzia de ancho... Y la otra de otra Magdalena desnuda senttada sobre una peña cubriendo un muslo con un ropaxe encarnado y devaxo del pie yzquierdo tiene una calavera y una culebra enroscada a ella en dos mill Reales 2.000".

(31) Así lo afirma Pérez Preciado, pero no se halla entre las pinturas del Almirante.

y partición entre sus cuatro hijas en 1668³², y, aunque no se conoce la almoneda, no cabe duda de que tuvo lugar antes de 1671, como resulta de la carta que dirige ese año don Manuel Francisco de Lira, embajador español en La Haya, al Almirante donde menciona la tabla que don Juan Gaspar había comprado en esa almoneda, de un muchacho con luz en la mano y que cubría con la otra, que él consideraba de Gerrit Dou³³. En efecto, hemos podido identificar varias pinturas de Caracena en el inventario del Almirante: el citado cuadro de Dou³⁴, el *Jesús llevado al sepulcro* de Tintoretto de la National Gallery de Edimburgo³⁵, la *Magdalena* de Luca Cambiaso que se halla en el KHM³⁶ y seguramente la pareja de pinturas de Rubens *Paisaje de Het Steen* (National Gallery de Londres) y *Paisaje con arco iris* (Wallace Collection)³⁷.

Idéntica procedencia puede tener una lámina de los Brueghel³⁸ y otros lienzos de Rubens como una escena báquica³⁹ o dos retratos de éste y su

-
- (32) MORENO GARCÍA, M^a Ángeles, «El marqués de Caracena, mecenas de David Teniers el Joven», *Goya* (Madrid), 204 (1988), pp. 330-336. VANNUGLI, Antonio, «Collezionismo spagnolo nello Stato di Milano: la quadreria del marchese di Caracena», *Arte Lombarda* (Milán), 117 (1996), pp. 5-36.
- (33) CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana, «Manuel de Lira, Spanish Ambassador to The Hague (1671-1678). The home of the Ambassador and his role as agent of artists and art collectors», en CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.), *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, Madrid, UNED, 2016, pp. 205-236, espec. 230-234.
- (34) 1668, 52: “Mas otra pintura de una muger con un belon en la mano que le da la luz en la cara de una quarta de largo con su moldura negra tasada en seiscientos reales”; 1691, 552: “Mas una muxer con una luz en la mano y es la misma hechura que la del cardenal de una quarta de alto y ocho dedos de ancho en mill y quinientos Reales 1.500”. En ambos inventarios se dice que era una mujer, por lo que Lira sufriría un lapsus; hacía pareja con un cardenal (1691, 545). Se subastó el 8 de julio de 2004 un cuadro (19,3 x 14 cm) que se corresponde en medidas y descripción con este del Almirante (http://www.artnet.com/artists/gerrit-dou/interior-with-a-woman-holding-a-candle-Kvy82cg6wtgT_-ce0e-fhA2).
- (35) 1668, 84: “Otra pintura del Descendimiento de Cristo nuestro Señor teniéndole su Madre con moldura grande tallada y dorada tasada en mil quinientos y cinquenta reales”. Identificada en el inventario de 1691 por FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Tintoretto...», p. 213.
- (36) 1668, 80: “Una pintura de la Magdalena del mismo tamaño de la otra con su moldura tallada y dorada de mano de Luqueto Canyasso en dos mil reales”. Identificada en el inventario de 1691 por DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 252.
- (37) 1668, 88: “Dos países de mano de Pedro Pablo Rubens con sus molduras talladas y doradas tasadas en seis mil y seiscientos reales”. Identificados en el inventario de 1691 por VERGARA, Alejandro, «The Room...», pp. 34-39.
- (38) 1668, 14: “Otra lamina del Convite de los Dioses con su moldura negra tasada en quatro mil reales”. 1691, 270: “Otra en ttabla de vara y ocho dedos de largo y dos tterzias de alto en que se ve el combitte de los Dioses y muchas figuras en el mar en cinco mil Reales 5.000”.
- (39) 1668, 85: “Una pintura de Vaco y unos Satiros una muger y otras figuras de niños de mano de Pedro Paulo Rubens tasada en quinze mil reales de vellón”. 1691, 53: “Otra Pintura en lienzo de dos varas y media menos un dedo de alto y dos varas y dos tercias de ancho en que se ve el Dios Vaco desnudo sobre un Jumento que esta caydo y abiertta la voca, y una muxer esta teniendo por detrás a vaco y un chiquillo arreando el vorrico con un palo y al pie de un Arbol se ven dos chiquillos y el uno esta vaziano en una herrada una Jarra de vino, y en el otro lado se ve otros dos chiquillos haziendo lo mismo que estos y un chiquillo sátiro Veviendo vino en mill Reales 1.000”. No se conoce ninguna composición de Rubens así, pero hay rasgos que remiten a él.

mujer⁴⁰. En el inventario de 1691 figura una pintura cuya descripción⁴¹ coincide en todo con el *Autorretrato* de Rubens del KHM (nº inv. 1379; 110 x 85,5 cm), y la de su pareja recuerda a los retratos de Helena Fourment⁴²; solo extraña que el de hombre fuera una tabla y el de la mujer un lienzo, por lo que quizá hubo error en el primero; el bajo precio de 150 reales para cada uno indica que su identificación fue dudosa y muestra de ello es la inclusión de la columna con la inscripción “P. P. RUBINS”. Caracena tenía además cuadros de caza y de montería⁴³ cuyos animales coinciden en algunos casos con los del Almirante⁴⁴, de los que se reconocen en algunos a Paul de Vos y Jan Wildens⁴⁵, Frans Snyders [ILUSTRACIÓN 2]⁴⁶ y su alumno Jan Fyt como sus autores.

Es posible que el Almirante consiguiera pinturas que pertenecieron al montero don Pedro de Arce, seguramente en la almoneda que se haría poco después de 1670, año de su muerte. En ambas colecciones encontramos cuadros de Orrente coincidentes en sus asuntos. Además, el pintor don Juan de Alfaro estuvo bien relacionado con ambos personajes y pudo tener que ver en la elección de ejemplares de Arce que fueron colocados en una estancia dedicada a Orrente en el palacio del Prado. De la comparación de los inventarios de Arce de 1664⁴⁷ y del Almirante de 1691 resulta que coinciden en ambos a nombre de este pintor la *Curación del paralítico*⁴⁸ hoy en el KHM

(40) 1668, 86: “Mas dos retratos de Rubens y su muger tasada en tres mil reales de vellón”.

(41) 1691, 326: “Otra pintura en ttabla de Vara y tterzia de alto y algo menos de vara de ancho de un retrato de un hombre de mas de medio cuerpo con bestidura capa y gorra negra cuello alechugado la mano Yzquierda sobre la espada y en la derecha unos guantes en ciento y cinquenta Reales 150”.

(42) 1691, 327: “Otra pintura en lienzo del mismo ttamaño que la antezedente de otro rretrato de muxer de mas de medio cuerpo con vestidura antigua negra acuchillada y bordada y por las cuchilladas se ve blanco el tocado antiguo y crespos cuello y puños alechugados con puntas en ciento y cinquenta Reales 150”.

(43) 1668: 123 y 124: “Mas seis quadros de caças...la otra perros y liebre la otra perros y çorros la otra un corço huyendo de perros...y la otra de garças volando tasados todos en seis mil reales”.

1668, 125: “Mas otras tres caças grandes...otra de un ciervo rendido de perros y otra de dos ciervos huyendo de perros tasadas todas tres en tres mil reales”.

1668, 126: “Otros cinco quadros de caças una de un oso otra de unos çorros otra de unas perdices otra de un jabalí y otra de un ciervo tasadas todas en dos mil y quinientos reales”.

(44) 691: 11-12, 368 y 375, 611, 613, 615, 618 y 620-621.

(45) El nº 611 de 1691 debe ser el ejemplar del Ermitage (205 x 345 cm) (“Otra pintura en lienzo de una monterria de ossos en que ay dos el uno abrazado con un perro y el otro enarbolado a que cayga otro perro, de dos varas y media de alto y quatro varas de largo en Dos mill y Duzientos Reales 2.200”).

(46) El nº 613 debe ser el cuadro de la Rockox Huis de Amberes (194 x 340 cm) (“Otra pintura en lienzo de una monterria de un Javali entre dos arboles y nueve perros que le ladran y algunos heridos que ttiene de dos varas y media de alto y quatro Varas de largo en Duzienttos ducados 2.200”).

(47) CATURLA, Mª Luisa, «El coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó Las Hilanderas de Velázquez», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 84 (1948), pp. 292-304.

(48) 1664, 3: “Otra pintura original de pedro orrente de la ystoria de la piscina de bara y media de largo y bara y quarta de Cayda Con su marco negro tassose de la suma de la Buelta en doçientos ducados 2.200”. 1691, 337: “Otra pintura en lienzo de dos Varas en quadro en que ay diferentes figuras desnudas como enfermos, y uno



ILUSTRACIÓN 2. Frans Snyder, Montería con un jabalí.
Amberes, Rockox Huis.

(nº inv. 1647; 83 x 116 cm)⁴⁹, *Moisés y el milagro de la serpiente*⁵⁰, *Jacob en el pozo con su sueño al fondo*⁵¹ que hemos hallado en el KHM (nº inv. 1575; 108 x 167 cm) y posiblemente su pareja de similar asunto⁵², los *Discípulos de Emaús*⁵³, que será el del Museo de Bilbao o el de Budapest, y el *Éxtasis*

en una cama y los demas en el suelo, y entre dos se ve un perro hechado, y por una puertta sale nuestro señor en mill y quinientos Reales 1.500”.

(49) DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 254. Señaló el menor tamaño del lienzo vienés en relación con el inventario de 1691, problema que paliamos con la referencia de 1664.

(50) 1664, 10: “Otra de orrente, del milagro de las culebras de mas de dos varas de largo y vara y media de cayda en dos mill y quinientos rreales 2500”. 1691, 333: “Otras dos pinturas en lienzo que ttiene de alto cada una dos varas, y quattro dedos, y de ancho dos varas y seis dedos, en la una se ve el pueblo de Israel quando les castigo Dios con las serpientes y se ve a Moyses señalando a una serpiente...en mill y quinientos Reales cada una 3000”.

(51) 1664, 13: “Otra de orrente quando Jacob descubre el poço de bara y media de largo y dos terçias de caída con su marco negro en quatrocientos Reales 400”. 1691, 334: “Otra pintura en lienzo de vara de alto y vara y tres quartas de ancho en que se ve alrededor de un pozo un rrevaño de ovexas, tres figuras de hombre una cabra, un perro, y un borrico, y a lo lexos una poblacion, y por entre unos arboles se be la escala de Jacob, en mill Rs 1.000”.

(52) 1664, 16: “Otro del mesmo orrente compañero del de el poço de orrente del mesmo largo de bara y media y dos terçias de caída en quatroçientos reales 400”. 1691, 336: “Otra en lienzo de dos varas de alto y lo mismo de ancho en que ay un pozo con tres hombres agarrados de una piedra que tiene enzima como forcejeando para quitarla y alrededor un Revaño de obexas y cabras a un lado una muxer entre el ganado en mill y quinientos Reales 1.500”. Es algo mayor el de 1691 que el de 1664, pero lo justificamos por la inusual reiteración de la escena de Jacob en ambos inventarios.

(53) 1664, 15: “Otra del Castillo de maus del mesmo orrente de bara y quarta en quadro con su marco de Color y una lista de oro en noveçientos reales 900”. 1691, 335: “Otra pintura en lienzo del mismo alto que la anteze-dente, y cinco quarttas de ancho del castillo de Maus en que esta nuestro señor y los apostoles senttados a la mesa, y nuestro señor esta hechando la vendizion al pan, en mill Rs 1.000”.

de san Francisco⁵⁴; de Luca Cambiaso existen en ambos dos *Cupidos dormidos*, el segundo de ellos en el Museo del Prado (64 x 72 cm)⁵⁵.

Otras almonedas en las que adquirió pinturas el Almirante fueron las del escultor Giambattista Morelli, en la que compró en 1670 dos perspectivas de Viviano Codazzi por 1.600 reales⁵⁶, y la del duque de Montalto⁵⁷, en la que consiguió en 1672 y 1673 dos retratos del *Duque de Calabria*, fábulas de *Adonis y Cupido*, *Apolo y Marsias y Pan y Siringa*, cuatro países, una alegoría de la muerte, un *San Simón* y otros cuadros que hemos identificado en el inventario del Almirante de 1691: un *Filósofo* de Ribera⁵⁸, un *San Sebastián*⁵⁹, una *Santa Teresa sacando a una mujer del río*⁶⁰ y la *Virgen y san José imponiendo el collar a santa Teresa*, pintura esta última que ha de ser la que se conserva en la Academia de San Fernando (198 x 253 cm)⁶¹. De la

(54) 1664, 18: “Un san francisco de orrente de bara y quarta de largo y bara y media de cayda con marco negro y una lista de oro en treinta ducados 330”. 1691, 338: “Otra pintura en lienzo doblada que haze rincón, del m^oalto que la antezedente, con añadidos de tabla, en que esta al pie de una montña san francisco en orazion abiertos los brazos elevado el rostro mirando a nuestro señor que esta en el ayre, en mill Reales 1.000”.

(55) 1664, 30: “Un niño dormido de luqueto de dos terçias en quadro con su marco negro y dorado tasado en treçientos reales 300”. 1691, 44: “Otra Pintura en lienzo que tiene de alto dos terzias menos quatro dedos y de ancho dos terzias y dos dedos en que se ve un cupidillo que ttiene la Alxava y Arco abrazada con pies y manos y esta durmiendo en quatrocientos Rs 400”.

1664, 31: “Otro niño dormido de luqueto de dos terçias en quadro con su marco negro y dorado tasado en treçientos reales 300”. 1691, 48: “Otra Pintura en lienzo que tiene de alto tres quarttas y tres dedos y de ancho vara y ocho dedos en que se ve un cupidillo dormido y la una pierna sobre la rodilla y una Alxava Junto a el en trescientos y treinta Reales 330”.

(56) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 173.

(57) HALCÓN, Fátima, y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, «Entre Sicilia y España: nuevas aportaciones a la colección artística de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1614-1672)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 28 (2016), pp. 113-149, espec. p. 137-138.

(58) 1672: “Otro quadro de un filosofho con un compas en la mano sobre un globo de numero quarenta y nueve en duzientos y cinquenta reales. O250”. 1691, 285: “Otra pintura en lienzo de dos varas y media de alto y dos varas de ancho de un filosofho senttado con un vestido rotto y sobre un bufete ay diferentes libros y una esfera que esta con la mano derecha como midiendo con un compas y en la Yzquierda un papel escrito en mill y quinientos Rs 1.500”. Se refleja en un grabado del British Museum que lo muestra en la Galerie del Palais Royal de París en 1786, donde debía de estar entonces.

(59) 1672: “Otro quadro de San Sebastián de tres palmos de ancho con marco dorado en trezientos reales de vellón. 0300”. 1691, 275: “Una pintura en ttabla de media vara de alto y una terzia de ancho de un san sebastian attado al tronco y una saetta clavada en el pecho derecho el pie derecho senttado en el suelo y el yzquierdo levantado en quinientos Reales 500”.

(60) 1672: “Otro quadro de Santa Theresa sacando una muger de un río con marco negro y perfil dorado en mil y ochocientos reales de vellón. 10800”. 1691, 20: “Otra Pintura en lienzo que tiene de alto dos Varas y dos terzias menos un dedo y de largo quatro varas y media y quatro dedos en que se Ve en medio de un pais un Río y santta Theresa en el sacando una mujer del y en el ayre unas nubes respandezientes y diferentes angeles y dos de ellos sobre un Arbol entre las nubes en mill Reales 1.000”.

(61) 1672: “Un quadro grande de Santa Theresa del Bacaro con moldura grande en dos mil reales de vellón. 2000”. 1691, 342: “Otras dos pinturas en lienzo Yguales que ttiene cada una tres varas de alto y tres y media de ancho...y la otra es de santa Theresa que esta yncada una Rodilla sobre una nube y al lado derecho de

almoneda de don Alonso Ramírez de Prado de 1674⁶², identificamos en el inventario de 1691 un retrato valorado en 66 reales, otro de *Don Álvaro de Luna* en 55 reales y un *Heráclito* y un *Demócrito* de Ribera cada uno en 150 reales⁶³. Un año más tarde tuvo lugar la almoneda del conde de Molina y allí debió de adquirir dos paisajes supuestamente de Paris Bordone, otros dos de Jacques d'Artois, pagados cada uno a 1.100 reales. El mismo origen debía tener un retrato femenino de Frans Floris que hemos hallado en el inventario de 1691⁶⁴, *Perseo y Andrómeda*, *Perseo con la cabeza de Medusa* y otros dos asuntos no identificados de Tiziano⁶⁵ y cuatro cuadritos de Veronés⁶⁶, de los que uno, el *San Pablo*, se halla en el KHM (nº inv. 1943; 37 x 24 cm).

1.4 Compras en el extranjero

Hubo también adquisiciones en el extranjero. Por la carta ya citada de don Manuel de Lira al Almirante en 1671, sabemos que el diplomático había recibido encargo de comprarle pinturas en Holanda, que Lira buscaba en Leiden, Ámsterdam y La Haya, sin que sepamos el resultado de sus gestiones. Por otra parte, el pintor flamenco Remigius van Leemput, fallecido en Londres en 1675, tenía entre sus bienes el *Matrimonio místico de santa*

nuestra Sra sentada sobre otra nube, cercada de Anxeles que va su Magestad, a hecharla al cuello un zintillo de piedras, y al otro lado esta san Joseph en quatrocientos ducados cada una 8.800”.

(62) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 173.

(63) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 173. 1674, 364: “En el señor Almirante de castilla dos filósofos de medio cuerpo de eraclito y democrito en ciento y cinquenta rs cada uno es el numero trecientos y sesenta y quatro. O300”. 1691, 287: “Otras dos pinturas Yguales en lienzo de vara y media menos dos dedos de alto y una bara de ancho cada una que la una es un retratto de mas de medio cuerpo de un filosofo con bestidura amusca un libro en la mano derecha y la Yzquierda cerca del Rostro que esta como llorosso y el otro es otro Retratto de mas de medio cuerpo de otro filosofo con vestidura amusca y una manga blanca un libro en las manos y el rrostro risueño en mill Reales cada una 2.000”.

(64) 1675, 22: “Una Caveza de una muger en tabla tocada a lo antiguo pequeña con mco negro ordinario de mano de flores tasada en quinientos Rs 500”. 1691, 238: “Otras seis pinturas en tabla de media vara de alto, y media vara menos seis dedos de ancho todas seis Yguales, que la una es una caveza de una muxer con cuello alechugado, con pendientes y perlas al cuello, y tocada a lo antiguo”.

(65) 1675, 94: “quatro quadritos iguales de mano del tiçiano de fabulas Con sus marcos dorados que el Uno representa a Andromeda el otro la caveça de medusa y Perseo otro dos hombres cada uno Con Un Jarro en la mano y en el otro esta pintado Un nabichuelo que se va a pique los tasaron todos quatro en seiscientos ducados 6.600”. 1691, 130: “Otras dos pinturas pequeñas en una ttabla de una quarta y un dedo de alto y media Vara de ancho cada una que en la una se ve al pie de una montaña Andromeda al pie de unos troncos de arboles y el dragón Junto a ella y en el ayre Perseo, y en la otra se ve Una fábrica arruynada y Un hombre Junto a ella en pie y otros dos Juntos con dos cantaros en las manos cada uno el suyo y detrás una baca hechada y a los lados unos arboles las dos cada una en dos mill y trezientos Reales 4.600”. 1691, 131: “Otras dos pinturas pequenas en tabla que tienen una quarta en quadro en la una se ve a perseo con la caveza de medusa en la mano y el caballo pegado a un lado, y en la otra se ve a un lado dos navios padeciendo tormenta y un hombre en las aguas como que le hechan a tierra y una muxer abiertos los Brazos a la orilla en dos mill y trezientos Reales Cada una 4.600”.

Catalina de Correggio que había comprado en la almoneda de Carlos I, que procedía a su vez de la colección Gonzaga de Mantua, hoy en el Detroit Institute of Arts (136,2 x 123,2 cm). Nada se sabía de esta pintura hasta que reaparece en Viena en 1783 en la colección del príncipe de Kaunitz como posible regalo del Papa. Afirmamos que el Almirante tuvo que haberla adquirido porque figura en el inventario de 1691⁶⁷, si bien se tenía por un Rafael por estar en la pieza dedicada a este pintor en el palacio del Prado. Consideramos muy probable que lo adquiriera el archiduque Carlos en Lisboa y que él o la emperatriz María Teresa se lo regalaran a Kaunitz.

Se conocen noticias entre 1678 y 1682 de los encargos de compras de pintura veneciana que hizo don Juan Gaspar al embajador ante la Signoria, marqués de Villagarcía. En 1678 le consiguió un *Rapto de Elena* de Schiavone, un *Salvador* de Bellini y una *Adoración de los Reyes* de Bassano, que, según Carreño, era una copia. En 1680 adquirió el marqués para el Almirante seis retratos de Tintoretto, aunque dos de pequeño tamaño no convencieron del todo a Carreño, al contrario que el retrato de una familia de once miembros⁶⁸. A fines de año quería el Almirante cuatro cabezas y dos medios cuerpos más aunque solo debieron de llegar las primeras. En 1681 fue el turno del *Tránsito* y el *Entierro de la Virgen* de Leandro Bassano, que identificamos en 1691⁶⁹, así como una lámina de Carlo Veronés de un país con ocho figuras, animales, arquitecturas, estatuas y pinturas que significaba

(66) 1675, 2: “cuatro quadritos de Pablo Berones Con marcos tallados y dorados que el Uno es de San Pablo, el otro de San Pedro el otro santa lucia y el otro sta Polonia los tasaron a Cien ducados cada Uno q montan 4.400”. 1691, 170: “Quattro pinturas Yguals en ttabla de tterzia de alto y onze dedos de ancho y se ve en una a San Pablo con el monttante y un libro abierto en las manos y en la otra se ve a san Pedro con un libro abierto y sobre el las llaves: La otra es santta Agueda con unas ttenazas y una palma en las manos: y la otra es santta Luzia con una palma y una salvilla con dos oxos ttassada cada una en cien ducados 4.400”.

(67) 1691, 232: “Otra Pintura en ttabla de vara y dos terzias de alto y vara y media de ancho en que esta nuestra señora con vestidura encarnada con una Ropa verde devaxo y nuestro señor desnudo en los brazos el qual esta poniendo un anillo a santta Catthalina, y la santta tiene la ropa colorada puesta la mano yzquierda sobre la Rueda de su Martirio, y junto a la Rueda una espada, y detras de nuestra señora esta san Joseph, con barva larga y calvo y un libro en la mano derecha y santta Ana y San Juan Baptista al otro lado que san Juan esta señalando con el dedo, y a lo lexos ay una poblazón en quarenta y ocho mill reales 48.000”.

(68) Publicadas por BOUZA, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 206-210. Vid. también FRUTOS SASTRE, Leticia de, *El templo...*, pp. 347-354; FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Tintoretto... », p. 212, y AGÜERO CARNERERO, Cristina Isabel, «Carreño... », pp. 1-16.

(69) 1691, 381: “Otras dos pinturas Yguals en lienzo que tienen cada una de alto media vara menos un dedo y de largo una bara menos ocho dedos que en la una se ve ser el entierro de nuestra señora en que van los apostoles llevando a su Magestad y dos delante con dos achas y angeles en el ayre y la otra se ve sacar a su Magestad del attaud para metterla en el sepulcro y los apostoles arrodillados llorando y Angeles en el ayre en mill Reales cada una 2.000”.

la virtud premiada y el vicio desterrado, también reconocible⁷⁰, y en vez de un retrato de Giorgione, adquirió un gran *San Jerónimo* de Veronés.

1.5 Dispersión de la colección

Independientemente de lo expuesto en los anteriores puntos, el Almirante había conseguido la mayor parte de sus pinturas de la herencia de su padre. Donó algunas de ellas y otras de las que él mismo había adquirido, y así empezó la dispersión de la colección. Dio a Carlos II varias con destino a El Escorial, de las que pudimos identificar el *San Antonio* de Ribera en la Academia de San Fernando⁷¹, otras al convento de su patronazgo de San Francisco de Valdescopezo en Medina de Rioseco⁷², y sobre todo al convento de San Pascual y la Concepción de Madrid⁷³. Adyacente al palacio del Prado, no ha merecido la misma consideración que ha tenido este de templo del Arte, pese a que Ponz calificó la iglesia y la sacristía como “una galería de preciosidades en materia de pintura”⁷⁴.

Este erudito dio un autor a muchos de los cuadros de San Pascual, principalmente los grandes maestros venecianos del XVI y algunos romanos y napolitanos del XVII. Entre las obras conservadas están el Tiziano de Amberes ya citado, el *Bautismo* de Ribera de Nancy⁷⁵, y varios Van Dyck: el *Martirio de san Esteban* de Cheshire⁷⁶, un *Prendimiento* de Minneapolis⁷⁷, y

(70) Posiblemente 1691, 428: “Otro país pequeño en lamina en que se ven tres fabricas diferentes y distantes, ganados y personaxes de una terzia menos dos dedos de alto y media vara menos seis dedos de ancho en quinientos y cinquenta Reales 550”.

(71) CRUZ Y ÁBAR, Juan María, «Contribuciones...».

(72) BARRIO MOYA, José Luis, «Los dos últimos almirantes de Castilla y sus donaciones al desaparecido monasterio de Valdescopezo en Medina de Rioseco», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58 (1992), pp. 437-446.

(73) En 1647 figuraron cuatro Riberas, un Van Dyck, dos Guercinos, un Bassano y un Cambiaso, la mayoría conservados. Aunque Burke y Cherry identificaron en la tasación de 1691 algunas pinturas de las enumeradas por Ponz, lo cierto es que no coincide ninguna, y la ausencia de los cuadros del convento en la tasación indica que el Almirante los dio en los siguientes años a la fundación. Uno de los Guercinos, el *San Gregorio Magno con san Ignacio y san Francisco Javier* lo regaló el cardenal Ludovisi en Bolonia al IX Almirante en 1646 (GARCÍA CUETO, David, “Seicento” boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2006, p. 210; este autor añade las noticias de que recibió regalos del Papa ese año y de que don Juan Alfonso pidió al cardenal Girolamo Colonna una pintura de Guido Reni en 1641).

(74) PONZ, Antonio, *Viage...*, pp. 37-44.

(75) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Ribera y España», en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., y SPINOSA, Nicola (eds.), *Ribera. 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, pp. 79-105, espec. 83.

(76) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 172.

(77) DÍAZ PADRÓN, Matías, «Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII», *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 20 (2010), pp. 125-144, espec. 130.

los *Santos Juanes* que, como es sabido, está en la Academia de San Fernando⁷⁸. Citó medio centenar de pinturas, parte de las cuales salió del convento durante la Guerra de la Independencia y en la Desamortización se llevaron 11 cuadros al Museo de la Trinidad y 114 fueron desechados⁷⁹. Cuatro han llegado al Museo del Prado y, aunque no se haya dicho, fueron sin duda de los donados por el Almirante: el *Salvador* de Bellini que identificamos con el adquirido a través del marqués de Villagarcía, una *Adoración de los Reyes* atribuida a Tintoretto que será la descrita por Ponz en la pared colateral de la capilla mayor con atribución a Veronés, la *Concepción* de Ribera del retablo mayor y un *Prendimiento* adjudicado por el erudito a Antonio Arias. En total son 175 pinturas, y es bastante excepcional que un patrón costeara no solo la construcción de un convento, sino que también lo alhajara por completo.

El resto de la colección, aún enorme, pasó a su hijo, el XI Almirante. Delaforce explicó como éste, al tomar partido por el archiduque Carlos de Austria en la Guerra de Sucesión, marchó en 1702 de Madrid hacia Lisboa con parte de sus bienes⁸⁰. Regaló algunas de las pinturas al rey Pedro II y a altos personajes portugueses antes de fallecer en campaña en 1705⁸¹. Se hizo un inventario, que incluía 200 pinturas, pero no se ha podido hallar el documento. El historiador jesuita António Franco las vio aún en las primeras décadas del siglo XVIII⁸² pero dio cuenta solamente de los autores de los cuadros. El archiduque Carlos las compró, y se mantuvieron durante diez años en Lisboa hasta que finalizó la guerra, tras lo que las llevó a Viena. Hasta ahora solo se había podido identificar en el KHM una docena.

(78) Había un lienzo de escuela napolitana de asunto similar al de Vaccaro del duque de Montalto, pero con Cristo en vez de San José.

(79) Los identificó ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 85-86, 114 y 205.

(80) Felipe V extinguió el título de Almirante de Castilla y confiscó los bienes que quedaron en Madrid, aunque los devolvió a los herederos al ser rehabilitada la familia. En la colección de Isabel Farnesio -hoy en el Museo del Prado- estuvieron el *Paraiso terrenal* y la *Última Cena* de Bassano que fueron del IX Almirante y la *Muerte de Abel* de Coxcie. Éste se identifica en ATERIDO, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan, y PÉREZ PRECIADO José Juan, *Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, t. I, p. 147. Suponen que fue del IX Almirante, pero no lo hemos encontrado en su inventario.

(81) Es posible que así llegaran a la colección del duque de Orleans dos cuadros del X Almirante: el citado *Jesús llevado al sepulcro* de Tintoretto y *Venus, Marte y Cupido* de Rubens (Dulwich Picture Gallery).

(82) FRANCO, António, *Imagem da Virtude, História do Noviciado da Companhia de Jesus*, Lisboa, manuscrito inédito, comienzos del siglo XVIII. Citado por DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 249.

2. LAS PINTURAS DEL INVENTARIO DE 1691

Don Juan Gaspar falleció el 25 de septiembre de 1691, y entre ese día y el 21 de octubre se hizo el inventario de sus bienes. Claudio Coello y Gil Francisco de Soil tasaron las pinturas el 19 de noviembre. En el palacio del Prado no especificaron cómo eran los marcos, aunque nos lo transmite Harrach: negros con listas doradas o totalmente dorados; en San Joaquín había algunas estancias donde los marcos eran negros con arquitrabes dorados. Los precios de las pinturas aumentan excepcionalmente respecto a los del inventario paterno de 1647, lo que es muestra tanto de la elevación de los precios como de la mayor consideración que había alcanzado la pintura. Destacaron varias pinturas de Correggio, Rafael y Tiziano a las que se asignaron valores entre 120.000 y 15.000 reales, y desde esta última cifra hasta 4.000 reales se hallan un cuadro de Tintoretto, otro de Bassano, un supuesto Miguel Ángel, un Parmigianino, y varios Rubens y Van Dyck.

Como se ha destacado por algunos autores⁸³, la colección aparecía clasificada en el inventario de 1691 con criterios preferentemente iconográficos, pero este hecho no responde a otro motivo que a haber seguido los redactores del inventario la propia situación de las pinturas dentro del palacio del Prado, donde se había organizado la decoración pictórica de las salas por asuntos. Las piezas recibían a veces un nombre según las pinturas que contenían: cazas, países (con su alcoba), bodegones y perspectivas. En otras en que no sucede tal, se advierte que, aunque no reciban nombre expreso, también se reunían las pinturas según géneros, como las marinas en la pieza de los aparadores y en la de la chimenea, desnudos en la pieza delante del camón, floreros en la alcoba, retratos en la pieza alta de las columnas, y religiosos en el oratorio y la capilla.

Aunque los tasadores no indicaron autorías en este palacio -sí algunas en San Joaquín-, por fortuna, las detalladas descripciones permiten identificar bastantes pinturas, aunque no ayuden tanto las medidas, con frecuencia

(83) CHECA CREMADES, Fernando, y MORÁN TURINA, José Miguel, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 298-301; PORTÚS PÉREZ, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española 1554-1838*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 138-140; PORTÚS PÉREZ, Javier, «El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII» en GARCÍA GARCÍA, Bernardo José, y MORÁN TURINA, José Miguel (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII, vol. I*, Madrid, Ayuntamiento y Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 183-198.

CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 67-102.

inexactas. También contribuye a ello el hecho ya mencionado del nombre de la habitación, pues además de los relacionados con los géneros pictóricos, las había que recibían el nombre del pintor cuyas obras albergaba con preferencia: piezas de Rubens, españoles, Bassano, Tintoretto, Rafael, Ribera y Orrente⁸⁴. Estas salas han sido objeto de gran interés por parte de los historiadores y, sin embargo, apenas han prestado atención a otra serie de piezas que, según observaciones de Harrach, puede deducirse que estaban dedicadas a Tiziano, Van Dyck, Brueghel, Veronés o Palma, asunto en el que entramos a continuación.

La que Harrach menciona como “eines mitlauer Stuken vonTitian”, la identificamos con la denominada en el inventario “pieza del Ayo”, ya que 15 de los 18 cuadros eran del veneciano o de su estilo. Incluso tendrían esta consideración el *Platero* de Lotto y su pareja de *Tres judíos ante la vara de Aarón* de Van Dyck que fue del IX Almirante -interpretamos que se trata de los personajes bíblicos llamados Coré, Datán y Abirón⁸⁵- ambos en el KHM⁸⁶, y solamente un Correggio quedaría fuera de este contexto uniforme; todos fueron valorados en altísimos precios. Podemos situar la habitación de Veronés y tal vez de Palma en la glorieta, donde casi todos los cuadros son italianos salvo dos flamencos. Como sala de Van Dyck debemos señalar la denominada pieza Alta de las Columnas, con más de 15 retratos suyos, otros también flamencos y de composición, y solamente tres italianos entre los reconocibles. La pieza de Brueghel sería, por los pequeños tamaños y en algunos casos altos precios, la de la Faltriquera, adornada con cuadros flamencos, aunque no hemos podido identificar ninguno con seguridad⁸⁷.

Examinamos a continuación una serie de pinturas sobre las que podemos aportar novedades. En la colección del X Almirante, a su muerte, hay menor presencia de pintores italianos del paso del siglo XV al XVI que en la de su padre⁸⁸. De Leonardo estaba la copia de la *Virgen y el Niño con Santa Ana*

(84) Se han hecho incluso estudios particulares de estas estancias, como las de Tintoretto, Rubens y los españoles.

(85) *Antiguo Testamento* (Números. 16,1-35), Se rebelaron, junto con 250 hombres, contra Moisés y su hermano porque se encumbraban sobre la asamblea del pueblo judío, y estos últimos fueron castigados con el fuego que descendió de Yaveh.

(86) Sobre esta pareja de pinturas, CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones... ».

(87) En esta decisión tuvieron sin duda mucho que ver Carreño y Alfaro, quienes a modo de conservadores modernos dispusieron las pinturas en el Prado por autores y géneros. De este modo, se puede decir perfectamente que este, junto con el convento, fue el primer Museo del Prado, antecedente del actual, aunque obviamente coincidan pocos cuadros.

(88) CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones... ».

del Louvre, presente ya en 1647, y de su discípulo Bernardino Luini era una *Virgen con Niño*⁸⁹, que es adquisición posterior y que hemos localizado en el KHM (nº inv. 7001; 67,5 x 55,5 cm). Harrach ponderó especialmente una pintura que atribuyó a Miguel Ángel⁹⁰, pero, en nuestra opinión, se trata de la *Madonna del Silencio*⁹¹, de su discípulo Marcello Venusti sobre dibujo suyo, que se halla ahora en el KHM (nº inv. 185; 45 x 29,5 cm). Lo afirmamos así porque coinciden sus dimensiones y por tener tabla como soporte y no el cobre de otras versiones; sería una de las dos pinturas de Miguel Ángel que citó Antonio Franco en la colección.

El portugués da cuenta de tres pinturas originales de Rafael y otra de su maestro Perugino que el Almirante llevó a Lisboa. Una de las tres primeras fue la antes citada *Madonna dell'Impannata*, que estaba en la sala del palacio del Prado dedicada a Rafael. La segunda sería -lo que no se ha señalado hasta ahora- una copia o versión de la *Madonna Canigiani* de Múnich, considerada entonces original del maestro por su alto precio⁹². También estaba en la pieza de Rafael a él atribuida una pala de altar con un *Descendimiento* en el cuerpo principal y cuatro *Historias de la vida de San Torpes de Pisa* en el banco, valorada en 30.000 reales, pero no se conoce nada parecido suyo, y posiblemente no llegó a Lisboa. Para completar una hipótesis sobre la afirmación de Franco preferimos señalar a una *Sagrada Familia de la palmera*⁹³ que estaba en la glorieta del Prado, sin duda una versión del original de la National Gallery de Edimburgo, que es oval y de mayor tamaño⁹⁴ o bien su

(89) 1691, 164: "Otra pintura en ttabla que ttiene de alto una vara y de ancho vara menos siete dedos en que se ve a nuestra señora con el niño en los brazos desnudo y una rodilla puesta sobre una mesa que ttiene un paño blanco labrado al cantto en quattrocientos Reales digo en quattrocientos Ducados 4.400".

(90) "Was ich gar ab sonderlich beobachtetist, dass erein Stuck von MICHAEL ANGELO BUONAROTA hat, welcher sehrestimirt, in dem edieser Mahler das meistenur al fresco auf die Mauer gemahlt"

(91) 1691, 167: "Tres pinturas Yguals de media Vara de alto y una tterzia de ancho la una es en ttabla en que se ve a nuestra señora senttada en un banco de madera con un libro abierto en la mano derecha y nuestro señor desnudo rrecostado en las faldas de nuestra señora Durmiendo y a un lado esta san Joseph con la mano en la Varva y al otro lado san Juan con el dedo puesto en la voca ttassada en onzemill Reales 11.000".

(92) 1691, 231: "Otra Pintura en ttabla de vara y media de alto y vara de ancho en que esta nuestra señora senttada y nuestro señor desnudo en sus faldas, san Juan tambien desnudo junto a nuestro señor y nuestra señora los coxe a los dos con la mano derecha, y en la Yzquierda tiene unas horas y al lado derecho esta santa Ana, y al otro lado un viexo venerable que pareze ser San Joachin en quinze mill Reales 15.000". El marqués de Leganés tenía en su inventario una copia (PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, p. 654), acaso esta.

(93) 1691, 157: "Otra pintura en ttabla que tiene de alto una vara menos cinco dedos y tres quarttas de ancho en que se ve nuestra señora senttada con el niño en los brazos y san Joseph con una muleta en la mano Yzquierda y con la derecha pareze va a Jugar con el niño y nuestra Señora le desvía en dos mill y quinientos Reales 2.500".

(94) De 1647 había dos composiciones de su discípulo Polidoro da Caravaggio, en 1691 en la glorieta del Prado.

pareja en esa pieza, una *Sagrada Familia con santa Ana y san Juanito*⁹⁵, que reconocemos como la de Lorenzo Sabatini (97,9 x 75,6 cm) subastada en 1999,⁹⁶ derivada de la *Sagrada Familia del Roble* de Rafael.

Franco mencionó nueve correggios sin citar sus asuntos. Uno fue identificado por Delaforce -la copia de *Júpiter e Ío* del KHM encargada por Pompeo Leoni, quien tenía también el original⁹⁷- y hemos encontrado otros dos en el inventario de 1691: el *Matrimonio místico de santa Catalina* de Detroit, que se ha tratado anteriormente⁹⁸, y la *Magdalena*⁹⁹ que hoy se halla en la National Gallery de Londres (38,1 x 30,5 cm). Esta última pintura del parmense, aunque hoy tiene lienzo como soporte, originariamente estaría pintada sobre tabla; pudo ser de Carlos I de Inglaterra. Posiblemente dos más de los nueve correggios eran parmigianinos y sus descripciones coinciden con sendas pinturas del KHM, la *Conversión de san Pablo*¹⁰⁰ (nº inv. 2035; 177,5 x 128,5 cm) que también fue de Leoni¹⁰¹ y el *Retrato de un dignatario*¹⁰² (nº inv. 277; 117,5 x 97,7 cm)¹⁰³.

(95) 1691, 153: "Otra Pintura en ttabla que ttiene de alto una vara y de ancho tres quarttas en que se ve a nuestra señora senttada con el niño en los brazos que le da su Magestad un papel a san Juan y San Joseph y Santta Ana a los Lados en dos mill y quinientos Reales 2.500".

(96) Londres, Christie's, 17 de diciembre 1999, lote 40. Originalmente era una tabla pero se traspasó en algún momento a lienzo.

(97) DELAFORCE, Angela, «From Madrid to Lisbon and Vienna: the journey of the celebrated paintings of Juan Tomás Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla», *The Burlington Magazine* (Londres), 1249 (2007), pp. 246-255, espec. 251.

(98) En el apartado de compras en el extranjero.

(99) 1691, 162: "Otra pintura en ttabla que tiene de alto media vara y de ancho una tterzia en que se ve la Magdalena desnuda senttada en un peñasco cubiertta con un paño azul y en la mano Yzquierda el pomo y el brazo derecho sobre un libro que esta abiertto en ciento y veinte mill Reales 120.000".

(100) 1691, 519: "Una pintura en lienzo de dos varas y tterzia de Alto y vara y media de ancho en que se ve san Pablo el qual esta en el suelo con la mano derecha puesta en el y la Yzquierda levanttada y el rrostro elevado varva larga y crespa y por devajo de una pierna se ve la espada y el cavallo blanco en nueve mill Reales 9.000".

(101) Identificada en la colección de Leoni por FINALDI, Gabriele, «The 'Conversion of St Paul' and other Works by Parmigianino in Pompeo Leoni's collection», *The Burlington Magazine* (Londres), 1091 (1994), pp. 110-112.

(102) 1691, 242: "Diez y seis pinturas Yguales de Vara y media de alto y vara y diez dedos de ancho... Otro en tabla de un retratto de mas de medio cuerpo de un hombre con una rropa amusca aforrada en armiños las manos junttas y en la derecha un anillo en un dedo varva larga entrecana y después y detrás a los lados de una puertta arrimadas dos alabardas en trezientos ducados 3.300".

(103) Frente a esta pintura parmesana que cobra gran relevancia respecto a 1647, del manierismo florentino solo tiene la *Resurrección* de Salviati y la *Coronación de espinas* de Alessandro Allori de ese año (1647, 528: "ytten Vio una prespectiva y dentro una purificación de nuestro sr con marco dorado de mano de alexandro de mediçis = inventariada a nº 528 = esta prespectiva es de la coronacion de espinas = Tasola en quinientos y cinquenta reales 550". 1691, 207: "Otra prespectiva del alto que la antezedente y vara de ancho en que esta nuestro señor sentado y diferentes soldados Armados y dos de ellos coronandole de espinas en seiscientos Reales 600").

La pintura veneciana fue fundamental para don Juan Gaspar¹⁰⁴, principalmente Tiziano, pese a que de los muchos que tuvo el IX Almirante solo conservaba ya el *Martirio de san Lorenzo*. Antonio Franco señaló 30 ejemplares del pintor en Lisboa. En Madrid estaban concentrados, como hemos aclarado, en una sola habitación de su palacio del Prado. Uno era un *Ecce Homo* valorado en 5.500 reales¹⁰⁵ que podría ser es el que está ahora en el KHM (nº inv. 3529; 64 x 47 cm) si se midió con marco, aunque podría ser también el anónimo veneciano de su estilo del mismo Museo (nº inv. 1827; 82 x 62 cm) si se midió solo la pintura. Volviendo a Lisboa, mencionaremos un grupo de retratos que llegó allí, alguno citado ya como los mencionados del *Elector Juan Federico de Sajonia* y el del *Sultán Solimán II*, y Pérez Preciado consideró que sería suyo, por su alto precio, un retrato del *Duque de Alba*¹⁰⁶; podría serlo, porque la descripción en el inventario coincide con el aspecto del noble en el retrato de medio cuerpo que se conserva en la Fundación Casa de Alba; por nuestra parte, añadiremos que es un dato más a su favor que aparecía en la pieza dedicada a Tiziano en el palacio del Prado¹⁰⁷.

También había en este cuarto de Tiziano pinturas mitológicas. Además de los ya citados *Marte*, *Venus* y *Cupido* del KHM, su compañero destruido, *Venus* y *Adonis*, que fue de este mismo Museo, la *Alegoría del Amor* depositado en el castillo de Praga y los cuatro paisajitos procedentes del conde de Molina, estarían atribuidas a Tiziano otras dos tablas mitológicas mayores que fueron valoradas cada una en 33.000 reales, *Orfeo en los infiernos* y *Neptuno en su carro*, composiciones igualmente desconocidas en el catálogo del veneciano.

(104) Nos hemos referido ya a *Eneas* y *Anquises* de Schiavone, Pordenone, Paris Bordone y Veronés. Antonio Franco contó cinco obras de este autor, que serían las cuatro del conde de Molina y el *San Jerónimo* que compró el marqués de Villagarcía. De 1647 había una tabla noritaliana de *Apolo y las Musas* en el KHM, que tenía ahora una pareja: 1691, 159: “Otra pintura en ttabla que tiene de alto una Terzia menos un dedo y de ancho Una tterzia y cinco dedos en que se ve a Apolo desnudo y attadas las manos y piernas con unas cadenas y junto a el un violin y enfrente dos cupidillos abrazados en mill y cien Reales 1.100”.

(105) 1691, 172: “Dos pinturas Yguals en lienzo de vara de alto y dos tterzias de ancho que la una es de medio cuerpo de un Ecce Omo attadas las manos con una caña en la mano y coronado de espinas en quinientos ducados 5.500”. Es posible que el otro fuera una *Dolorosa* que haría juego.

(106) PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, pp. 22-23, 127 y 580.

(107) Había otros tres retratos de hombre que por sus altos precios y estar en esta estancia se tenían sin duda por tizianos. Harrach vio un pequeño retrato de un cardenal que se consideraba Tiziano, pero tenía una manera en la que no acostumbraba a pintar, lo que parece indicar que no era suyo. El único que encaja con el inventario de 1691 es un cardenal de barba blanca sentado con bonete y en cada mano un anillo, que costaba 3.300 reales, posiblemente de Van Dyck por estar junto a otros suyos.

Don Juan Gaspar poseía 43 tintoretos y, según Antonio Franco, se llevó 34 a Lisboa. Todos estaban en 1691 en el Prado en una pieza dedicada especialmente a este autor, como ya anotó Harrach y señala el inventario. Ocho eran cuadros de composición de muy altos precios, como la *Susana y los viejos* que venía de su padre y el *Adán y Eva y Jesús llevado al sepulcro* ya mencionados, la *Conversión de san Pablo* de la National Gallery de Washington y *Mucio Scevola ante Porsena* que, según Frutos, puede ser el del KHM, pero tiene proporciones muy estrechas (39 x 120 cm) y según el Museo está registrado en el castillo de Ambras en 1663¹⁰⁸.

El género predominante era el retratístico, con 30 personajes venecianos además del retrato colectivo de una familia: seis dogos y un almirante, senadores y procuradores, hombres y dos mujeres desconocidos. Cuatro dogos fueron del Almirante padre¹⁰⁹, dos de ellos copias de *Alvise I Mocenigo* y *Pietro Loredan* de la sala del Consejo en el Palacio Ducal de Venecia de Domenico Tintoretto¹¹⁰. Diez más fueron comprados para el X Almirante por el embajador marqués de Villagarcía en 1680, entre otros, la *Familia* ya citada. Tenemos algunas propuestas respecto a una docena de pinturas que se conservan en el KHM, incluido uno atribuido en el Museo a Leandro Bassano y algunos con dudas¹¹¹.

(108) FRUTOS SASTRE, Leticia de, «Tintoretto...», p. 212.

(109) 1647, 1611: “ytten Vio otro retrato en lienzo medio cuerpo de otro Dux Veneciano: De Mano del tintoreto: inventariado a nº 1611 = Tasole quinientos y cinqta Reales 550. 1612 ytten Vio otro retrato de otro Dux de Venecia de mano del tintoreto = inventariado a nº 1612 = Tasolo en quinientos y cinquenta Reales 550”. “1613 .ytten Vio otro Retrato Medio cuerpo Grande en lienzo con un papel Scrito en latin que tiene en las manos = inventariado a nº 1613 = Tasole en Docientos y Veinte Reales 220. 1614 ytten Vio otro Retrato de Medio cuerpo en lienzo Grande con otro letrero: inventariado a nº 1614 = Tasole en Docientos y Veinte Reales 220”.

(110) 1691, 183: “Quatro pinturas Yguals en lienzo que ttiene cada una de alto vara y tres quartas y de ancho una bara que se ve quatro Retratos de mas de medio cuerpo de hombre con vestidos y rropas largas y que el uno tiene en la capa unos bottones gordos y en las manos uno como pergamino escrito que empieza diciendo depulsafame = y el otro tiene la capa de Armiños y otros bottones gordos en ella y en las manos una ttabla escrita que empieza su escrito anona penuria y estos dos tienen Virrettes con diferentes perlas y piedras en ellos, y las otras dos tienen sobre la rropa que esta aforrada en marttas unas como muzetas de armiños con bottonadura gruesa en la capa con gorras labradas y uno con un papel en la mano Yzquierda y el otro tienen otro en la mano derecha en dos mill Reales cada una 2.000”.

(111) 1691, 175: “Quatro Pinturas yguals que tienen de alto vara y media y de ancho vara y quarta que en la una se ve un Retratto de un hombre viexo senttado en una silla con un tropon de marttas y en la mano derecha tiene un lienzo... y la otra es otro Retratto de mas de medio cuerpo senttado en una silla con vestidura negra cuello como Eclesiastico descubiertta la caveza y Barva Rubia...cada una en duzienttos ducados son 8.800”. *Hombre de barba blanca sentado* (KHM, nº inv. 44; 111 x 84 cm) coincide con la descripción aunque le falta el pañuelo. *Joven de barba pelirroja sentado* (nº inv. 1539; 105,5 x 86 cm).

1691, 177: “Seis Pinturas Yguals en lienzo que tienen de alto dos terzias y de ancho tres quartas que son seis cavezas de hombres las dos de hombres viexos con varva larga y blanca otra con cuello y rropa negra: otra con cuello y rropa aforrada en Marttas: y otra con valona cayda cada una en mill reales son 6.000”. Primero o segundo (Leandro Bassano), *Magistrado veneciano* (nº inv. 1949; 49 x 39 cm).

Los Bassanos tenían su propia estancia en el Prado según Harrach y la tasación de 1691 dio cuenta de 26 pinturas, justo las que contó Antonio Franco en Lisboa. Ocho habían sido de su padre. Es difícil la identificación de las demás, porque los asuntos son los habituales de esta familia de pintores y de ellos existen múltiples versiones y copias. Algunos de ellos podrían servirnos ejemplares que han estado recientemente en el mercado, pues tienen medidas que coinciden con las del inventario, la mayoría de Leandro: la *Expulsión de los mercaderes*¹¹² y las *Bodas de Caná*¹¹³ subastados en Londres (Christie's -131,2 x 165,4 cm [ILUSTRACIÓN 3]¹¹⁴ y Trafalgar Galleries -98,2 x 136,5 cm¹¹⁵, respectivamente), *Susana y los viejos*¹¹⁶ (104 x 156 cm) en Viena (Dorotheum)¹¹⁷, y cuatro pinturas de los *Elementos*¹¹⁸ de la que el

Primero o segundo *Procurador de barba blanca* (nº inv. 7; 38 x 28 cm). Tercero *Hombre barbado de ojos azules* (nº inv. 340; 50 x 38,5 cm). Cuarto *Procurador* (nº inv. 21; 47, 3 x 37,6 cm). El quinto tal vez *Hombre joven barbado* (nº inv. 103; 49 x 41 cm). Falta en la partida el sexto cuadro, que podría ser *Hombre barbado con gorra* (nº inv. 316; 47 x 37 cm).

1691, 178: “Quattro Pinturas Yguales en lienzo que tiene cada una de alto vara y tterzia menos un dedo y de ancho una vara que en cada una se ve un rretrato de mas de medio cuerpo de hombre el uno se ve senttado en una silla con una rropa como capa y en ella tiene unos bottones gordos en un Virrette labrado y el otro tiene la vestidura como el antezedente con virrette y Barva larga y blanca y los otros dos tienen una ropa colorada al modo de Toga forrada en armiños y tienen descubierttas las cavezas y Barvas largas y blancas en dos mill y quinientos Reales cada una 2.500”. Primero *Dux* (desaparecido). Segundo *Dux Girolamo Priuli* (nº inv. 1834; 109 x 87 cm). Tercero *Procurador veneciano* (nº inv. 1541; 111 x 85 cm). Cuarto *Senador Marco Grimani* (KHM, nº inv. 28; 96 x 60 cm).

- (112) 1691, 138: “Otras dos pinturas yguales de Vara y tterzia de alto y dos Varas de ancho que la una es quando nuestro señor hecho a los Judios del templo porque comerziavan y una figura de ellas va con un conexo en un palo al hombro y entre las figuras dos vacas y dos cabras y en lo alto de unas gradas se Ven unos sazerdotes mirando en tres mill Reales 3.000”.
- (113) 1691, 19: “Otra Pintura en lienzo que ttiene de alto Vara y terzia, y de ancho dos Varas que es las bodas de Cana asenttados a la messa y nuestro señor hechando la vendizion a las vasixas del agua y Junto a su Magestad esta un muchacho tocando un Archilaud y en el suelo ay dos Violines y diferentes ynstrumentos de música, un gatto Junto a ellos y un perro y diferentes figuras que sirven y estan a la messa en dos mill Reales 2.000”.
- (114) 26 de octubre de 1973, lote 56, de Francesco Bassano.
- (115) 1997. Citado en FALOMIR, Miguel, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 152-153.
- (116) 1691, 142: “Otra Pintura en Lienzo que ttiene de alto una vara y de ancho vara y media en que se ve un Jardin y Junto a una fuente una muxer senttada cubierta con una ropa colorada y los pies metidos en agua un perrillo y un espexo Junto a ella y dos viexos ablandola el uno que parece ser Susana y los viexos y junto a ellos se ven tres conexos en mill Reales 1.000”.
- (117) 21 de octubre de 2014, lote 11.
- (118) 1691, 137: “Quatro pinturas Yguales en lienzo de dos varas de alto cada una y dos varas y quartta de ancho que significan los quatro Elementtos que en la una se ven diferentes figuras un aparador a un lado con caza muertta un hombre con Un alcon en la mano y otro con Arcabuz apuntando a unos paxaros y en el aire la diosa y uno en un carro que le Tiran dos perros Reales, y a lo lejos se ve mucho pais: en otra se ve un Río de donde sacan diferentes pescados que estan en canastas sobre una mesa con diferentes figuras de hombres y muxeres y uno de ellos a la puerta de un Edifizio que tiene seis gradas para subir a el y en el ayre neptuno en un carro que le tiran dos cavallos blancos = otra en que ay diferentes figuras y muchos trasttos de cobre y Yerro y un cupidillo Junto a unas armas y un perrillo Junto a el, y Bulcano labrando en un yunque y otra figura caldeando en la fragua Y en el ayre una figura con un carro con un fuego de la mano y en la otra ay tres muchachos uno de ellos subido en una escalera coxiendo fruta de unos Arboles otro con un palo al hombro y en el un conexo colgando y otras dos figuras con canastos de fruttas una mesa puesta con bassos

Aire puede ser la de Zúrich (Koller) (143 x 188 cm) [ILUSTRACIÓN 4]¹¹⁹, y el *Agua* y el *Fuego* los del Museo de Sarasota (139,7 x 181,9 cm). Lo conservado con seguridad son dos retratos, el *Cambista Orazio Lago, su mujer y un cliente*¹²⁰ en el KHM, e identificamos el retrato de *Francesco Bassano* pintado por Gerolamo (nº inv. 58; 80 x 72 cm) en el mismo Museo¹²¹, del que había una copia en la casa de los Premonstratenses¹²².



ILUSTRACIÓN 3. Leandro Bassano, Expulsión de los mercaderes. Subastado en 1973 en Londres, Christie's.

pdos y viandas en ella, y al pie un mono y un perro y a un lado un venado y un gatto, y en el aire una Diosa en un carro que le tiran dos Leones ttassada cada una en dos mill Rs monttan 8.000”.

(119) 22 de marzo de 2010, lote 3026. De Francesco Bassano.

(120) DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 252.

(121) 1691, 135: “Una Pintura en lienzo de vara y dos dedos de alto y una vara y seis dedos de ancho en que ay un medio cuerpo de Basan con paletta y pinzeles en la mano y una rropa aforrada en marttas en trescientos ducados 3300”. PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El marqués...*, pp. 592 y 722-723, observó que la descripción es idéntica a la de KHM, pero no afirmó que fuera la del Almirante, y luego lo descartó por la versión del Museo del Prado.

(122) 1691, 982: “Otra pintura en lienzo de vara en quadro en que se ve un Retratto de medio cuerpo de françisco Vazan con pinzeles y paletta ttassada en trezientos y ochenta Reales 380”. Por otra parte, en 1691, 914: “Otra en lienzo que tiene de alto dos varas y dos y quartta de ancho en que se ve ser el Ybierno y diferentes figuras mattando cochinos con marco de vidros azogados pintados en quattro mill y Duzientos Rs 4.200”, es, por su descripción, el *Mes de noviembre*, desaparecido.



ILUSTRACIÓN 4. Francesco Bassano, El Aire. Subastado en 2010 en Zurich, Koller.

Había muchos menos cuadros boloñeses que en 1647, sólo el Carracci y el Guercino inventariados ese año, ambos en el KHM, y en la casa de los Premonstratenses cuatro láminas de los *Cuatro tiempos del amor* atribuidas a Francesco Albani¹²³, versiones pequeñas de los cuadros de la Galería Borghese [ILUSTRACIÓN 5]¹²⁴.

Entre los romanos hemos identificado dos láminas hechas sobre conocidas composiciones de Federico Barocci, la *Visitación* de la Chiesa Nuova de Roma y el *Nacimiento* del duque de Urbino (Museo del Prado)¹²⁵, cuyo paradero

(123) 1691, 564: “Mas quatro pinturas en obalo y en lamina la pintura de la Historia de Benus del Alvano de media vara en quadro en novecientos Reales cada una 3.600”.

(124) Puede ser la serie subastada en Londres, Christie’s, 21 de abril de 2004, lote 82 (52,1 x 52, 1 cm); el marqués del Carpio también tuvo una similar (FRUTOS SASTRE, Leticia de, *El templo...*, p. 596).

(125) 1691, 167: “Tres pinturas Yguales de media Vara de alto y una terzia de ancho...Y las otras dos están en lamina que la una es la Vesittazion en que se ve a nuestra señora y a santa Ysavel en unas gradas abrazandose ya un lado san Joseph con unas alforxas y un pichel que las alza del suelo a otro lado una muxer con dos Gallinas en un azafatte y en una puertta se ve una figura y a un lado la caveza de la Vorriquilla, y la otra es un naziimiento en que se ve a nuestro señor en el pesebre cubiertto con un paño azul y nuestra señora Yncada de ro-



ILUSTRACIÓN 5. Francesco Albani, *Los cuatro tiempos del amor*.
Subastado en 2004 en Londres, Christie's.

no se conoce. En 1647 se registraba un *Jesús atado a la columna* del Caballero de Arpino y la *Madonna de Loreto* de Caravaggio¹²⁶. Seguidor de éste es Nicolas Régnier, a quien se atribuye en el KHM (nº inv. 2458; 173 x 153 cm) un *Perseo y Andrómeda* que identificamos con el que estaba en los

dillas Junto al pesebre y san Joseph abriendo una puerta por donde se asoman dos pastores en quinientos ducados cada uno 11.000”.

(126) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 578, identificaron una pintura de este asunto en el inventario del IX Almirante de Castilla pero también otra en el de don Antonio de Oviedo (1663), y la relacionaron con el ejemplar del Museo Lázaro Galdiano sin decantarse por uno u otro personaje. Las medidas de los inventarios no permiten hacerlo (vid. CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones... »).

CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 67-102.

Premonstratenses¹²⁷. Del palacio del Prado proviene un *Ciro Ferri*, antes atribuido a Pietro da Cortona, ahora en el museo vienés (nº inv. 134, 52,5 x 53 cm) con el asunto de *Ananías devuelve la vista a san Pablo*¹²⁸. De Mattia Preti identificamos dos buenos lienzos en el palacio del Prado: *David ungido rey de Israel* hoy en colección particular [ILUSTRACIÓN 6]¹²⁹, y la *Vocación de san Mateo* que se halla en el KHM (nº inv. 310; 104 x 164 cm)¹³⁰.



ILUSTRACIÓN 6. Mattia Preti, *David ungido rey de Israel*. Colección particular.

- (127) 1691, 608: “Otra pintura en lienzo de andromeda desnuda y atada por los brazos y la ropa en el suelo perseo en el cavallo y el dragon abiertta la voca de dos varas de alto y lo mismo de ancho en seisçientos Reales 600”.
- (128) 1691, 527: “Una pintura en lienzo de tres quarttas de alto y cerca de dos tercias de ancho del Baptismo de san Pablo el qual esta yncado de Rodillas y un viejo venerable le tiene la mano puesta en la caveza y Junto a el un muchacho con una fuente y un Jarro con diferentes figuras y una tteniendo un cavallo blanco en nuevezientos Rs 900”.
- (129) 1691, 18: “Otra pintura en lienzo que tiene de alto dos varas y dos tercias y de ancho tres varas y dos tercias y cinco dedos en que se ve diferentes figuras y un pastor la mano puesta sobre un cordero y David Vestido de Pastor yncado de Rodillas delante de un profecta que le unxe por rey y una muxer con un niño desnudo Junto a si en dos mill Reales 2.000”.
- (130) 1691, 246: “Otra pintura en lienzo de dos varas de alto y dos varas y dos dedos de ancho de la combersión de san Mattheo el qual esta con una bolssa en la mano diferentes monedas de platta sobre una messa buelto el rostro a nuestro señor que le esta ablando, a un lado un soldado Armado y Junto a el otra figura, y al otro lado una sarta de perlas en la mano y Junto a ella un muchacho en dos mill y quatroçientos Rs 2.400”.

La pintura napolitana¹³¹ y la siciliana apenas experimentan aumento, pues, a diferencia de su padre, que fue virrey de ambos territorios, don Juan Gaspar no tuvo especial relación con ellos. La excepción la constituye Ribera, que aparece con nuevos ejemplares, aunque no tan excelentes como los del IX Almirante. Tenía una estancia dedicada a él como destacó Harrach y confirma el inventario, con 13 pinturas de pequeño tamaño y, quizá por ello, de bajo precio. Antonio Franco citó 33 pero incluía en ellos también a Reni, Guercino y Poussin. Destacan los tres *Filósofos* de Montalto y Ramírez de Prado, dos condenados *Ixión* y *Ticio*¹³² y proponemos que un *Buen Samaritano*¹³³ sea el del Museo de Arte de la ciudad de Rávena (144 x 197 cm) [ILUSTRACIÓN 7]. Tenía también otros ejemplares napolitanos



ILUSTRACIÓN 7. José de Ribera, El buen samaritano.
Ravena, Museo de Arte de la Ciudad.

(131) Del siglo XVI era el retrato de don Pedro de Toledo ya en 1647 y ahora en la glorieta.

(132) 1691, 284: “Otra pintura en lienzo de dos varas y dos tercias de alto y tres varas de ancho de un hombre de mas del natural atados los pies arriba, una cadena de yerro por los muslos y cintura las manos atadas con otra cadena en lo vaxo y el rostro furioso abierta la boca en mill Reales 1.000”.

1691, 291: “Otra pintura en lienzo del mismo alto y ancho que la antezedente de un hombre de mas del natural atado por las manos y por los pies con una cadena y una Aguilapuesta sobre el vientre y con el pico le tiene hecho un abugero en ochocientos Reales 800”.

(133) 1691, 290: “Otra pintura en lienzo de dos varas y dos tercias de alto y tres varas y media de ancho de un hombre desnudo tendido con un paño amusco por la cintura una herida en la caveza en el hombro derecho y un vixeo puesta la mano Junto a la herida y en la otra un pomo en mill y quinientos Reales 1.500”.

del IX Almirante, así algunas *Batallas* de Aniello Falcone y el *Martirio de santa Úrsula* de Scipione Compagno del KHM, y otros comprados por el X Almirante en almonedas como los dos Codazzi y el Vaccaro y su pareja ya citados. Se han identificado como de Agostino Beltrano el *Triunfo de David* y un *Homenaje de reyes indios a Alejandro Magno* en el KHM¹³⁴ y un *Triunfo romano* en el palacio real de Riofrío más un desaparecido *Moisés y el agua de la roca*¹³⁵. De Luca Giordano vio Antonio Franco tres cuadros de los que no tenemos noticia.

Entre los alemanes había en Lisboa, según Franco, un Durero, acaso la versión de la *Bruja* de Elsheimer sobre grabado de aquel, ya presente en 1647, así como un *Adán* y una *Eva* que sería de algún seguidor del maestro que tomó de forma casi literal el famoso grabado sobre *La expulsión del Paraíso*, utilizando los elementos en dos tablas separadas, con alguna licencia como la presencia del cartel en la figura de Eva y no en la de Adán¹³⁶.

De los flamencos del siglo XVI estaban la *Muerte de Abel* de Coxcie ya citado, y hemos identificado en el KHM un *Descanso en la huida a Egipto*¹³⁷ de Adriaen Isenbrandt (nº inv. 1008; 45,6 x 73,5 cm) y *Don Íñigo López de Mendoza y Zúñiga*¹³⁸ de Frans Pourbus el Viejo (nº inv. 1029; 102 x 73 cm). El último se localizaba en la pieza alta de las Columnas, junto a un conjunto de cuadros flamencos, entre ellos, posiblemente, la mujer de Floris ya citada o seis cabezas de Antonio Moro que compró el IX Almirante a Vicente

(134) DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 254.

(135) Identificación de Giuseppe Porzio según REDÍN MICHAUS, Gonzalo, *De Caravaggio a Bernini. Pintura y escultura del Seicento en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional-Fundación Banco Santander, 2016, pp. 13-45, espec. 37 y 45.

(136) 1647, 316: Yten vio dos quadros en tabla el uno de Adán y el otro de Eva, que están en cueros de mano de Alberto Duro sin marcos, inventariados a nº 316 = tasóles ambos en quinientos y cincuenta reales 550. 1691, 242: Dos pinturas en tabla yguales que tienen de alto dos varas y media menos un dedo y vara menos dos dedos de ancho que en la una se ve a Adán desnudo con un león a los pies y un ramo con una manzana en la mano yzquierda y un papagayo sobre un ramo a un lado en mill y quinientos reales 1.500. Y en la otra se ve a Eba desnuda tomando la manzana de la voca de la serpiente y a los pies está una perdiz y de una rama de un árbol está pendiente una tarxetta en mill y quinientos reales 1.500. Sobre estas pinturas y su identificación, CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones...».

(137) 1691, 173: “Dos pinturas Yguales que tienen de alto dos terzias y de ancho una vara que la una es en tabla y se ve a nuestra señora sentada en una peña con un manto blanco y el niño en los brazos dando el pecho y una escussavaraxa junto a su Magestad y san Joseph junto a la Vorriquitta y a lo lexos se ven dos poblaciones en quatrocientos ducados 4.400”.

(138) 1691, 242: “Diez y seis pinturas Yguales de Vara y media de alto y vara y diez dedos de ancho... Otra en tabla de un retrato de un hombre de mas de medio cuerpo vestido de negro descubierta la caveza con cuello alechugado y en la capa y en el pecho el avito de santiago en la mano derecha unos guantes y la Yzquierda sobre la espada en dos mill Reales 2.000”.

CRUZ YÁBAR, Juan María, «Contribuciones a las pinturas del X Almirante de Castilla», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 67-102.

Carducho en 1633¹³⁹. De los Brueghel había tres pinturas en San Joaquín, dos países y una lámina con flores; Antonio Franco señaló precisamente este número pero, por su poca relevancia, pensamos que no serían éstas, sino la que se hallaba en la pieza de la Faltriquera procedente de la almoneda de Caracena valorada en 5.000 reales, y quizá una lámina con una naturaleza muerta valorada en 5.500 reales y una tabla de un *País con Diana y Acteón*¹⁴⁰ tal vez la de Hendrick de Clerck y Denis van Alsloot del Museo del Prado (70 x 105 cm).

Rubens adquirió gran importancia respecto a 1647¹⁴¹, aunque solo se repiten el retrato ecuestre del *Duque de Lerma* (Prado) que figuró en 1635 en el palacio real de Valladolid, y *Venus, Marte y Cupido* de Potsdam, en realidad de Paul de Vos. El último figuraba en la sala de Rubens, donde Vergara identificó ésta y otras siete pinturas: la del mismo asunto de la Dulwich Picture Gallery de Londres, *Venus, Marte y Baco* del Palazzo Bianco de Génova, *Perseo y Andrómeda* de Berlín¹⁴², un *Triunfo de la Antigüedad* en la National Gallery de Londres y el paisaje de esta pinacoteca y su pareja de la Wallace procedentes del marqués de Caracena, que se valoraron en los más altos precios entre los de Rubens, 5.000 reales, y gustaron mucho a Harrach (“in welchem zwei Bauernstuck mit Landschaft und kleinen Figuren, so gar galant”), y en el KHM un *Niño, san Juan y dos ángeles*¹⁴³. Un *San Jerónimo vestido de cardenal* del museo vienés fue reconocido por Delaforce¹⁴⁴. Ya nos hemos referido a la *Magdalena* de Leganés, desaparecida, e identificamos asimismo un *Sileno ebrio*¹⁴⁵ con el del Martin von Wagner Museum de la Universidad de Wurzburg.

(139) Don Juan de Alfaro dejó por legado testamentario de 1680 una pintura al Almirante pero éste no la quiso aceptar (PALOMINO, Antonio, *Museo...*, p. 1004); era un retrato de mujer de Antonio Moro (VALVERDE MADRID, José, «El pintor Juan de Alfaro», en *Estudios de Arte Español*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría-CSIC, pp. 181-204, espec. 199).

(140) 1691, 271: “Otra en ttabla de vara y dos dedos de largo y tres quartas de ancho en que se ve mucho pais ninfas, y anteon ttassada en mill y quinientos Reales 1.500”.

(141) Había también dos Filósofos y un *Convite de los dioses* en el mar con Neptuno que sería del estilo de Frans Francken.

(142) En 1691 se debió de confundir el soporte, lienzo en vez de tabla.

(143) VERGARA, Alejandro, «The Room...», pp. 34-39.

(144) DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 253.

(145) 1691, 226: “Otra pintura en ttabla que tiene de alto dos varas y vara de ancho en que esta vaco desnudo con varva Larga y calvo con una guirnalda de Pampanos y ubas, y en las manos un paño colorado y en el ubas negras y blancas y un tigre Junto a el, abierta la voca y una mano puesta en el brazo y a un lado un hombre con un basso de platta en la mano yzquierda y en la derecha ubas esprimiendolas, y al otro lado una muxer tocando una castañuela ttassado en dos mill y quinientos Reales 2.500”.

Presentes en la habitación de Rubens había también retratos y estudios de cabezas. En el KHM hemos hallado cuatro: *Hombre con cuello doblado* (nº inv. 703; 35,7 x 28,3 cm)¹⁴⁶, *Hombre con cadena de oro* (nº inv. 535; 48,7 x 40 cm)¹⁴⁷, *Hombre con lechuguilla* (nº inv. 701; 35,5 x 28 cm) y *Hombre con martas y lechuguilla* (nº inv. 537; 50 x 45 cm)¹⁴⁸. Además, hacemos notar que el nº 79 del inventario¹⁴⁹, que identificó Delaforce con el *Estudio de cabeza de anciano* del museo vienés (nº inv. 522; 67 x 56,5 cm), tiene una barba que no puede denominarse larga como reconoció la estudiosa, y tampoco está de espaldas. Precisamos que el nº 522 del KHM se corresponde exactamente con la descripción del nº 67 de 1691¹⁵⁰, y el nº 79 es en realidad de Van Dyck y está también en el KHM (nº inv. 536; 49,5 x 58 cm). También es de Van Dyck y no de Rubens, pese a que estaba también en la pieza de este, un *Estudio de cabeza del Buen Ladrón* del KHM (nº inv. 533; 56,3 x 46,5 cm)¹⁵¹.

En la pieza de Rubens que venimos considerando, el número de pinturas en 1691 atribuidas al flamenco era de 21 y en otras estancias del Prado y San Joaquín había algunos más, aunque, como hemos visto, no todos bien identificados, pues la confusión del estilo de ambos pintores era frecuente. Antonio Franco anotó 22 cuadros de Rubens en Lisboa y 26 ejemplares de Van Dyck. Entre ellos, los cinco retratos de Rubens mencionados más los dos estudios de cabezas de Van Dyck¹⁵², todos en el KHM. A uno de estos dos pintores adjudicaría el erudito los dos retratos del *Archiduque Alberto* e

(146) 1691, 66: "Otra Pintura en ttabla que tiene de alto tres quarttas y media vara y quatro dedos de ancho en que se ve medio cuerpo de un hombre vestido de negro con cuello a lo antiguo varva rubia y descubierta la caveza en quinientos y cinquentta Rs 550".

(147) 1691, 74: "Otra pintura en ttabla que tiene de alto tres quarttas y de ancho media vara y quatro dedos en que se ve medio cuerpo de un hombre vestido de negro con valona cayda sin punttas barva y pelo rubio y descubierta la caveza y se le ve un pedazo de una cadena que parece tener al cuello porque lo demas lo ttpa la capa en quinientos Reales 500".

(148) 1691, 78: "Otras dos Pinturas Yguals en ttabla de Vara y seis dedos de alto y vara y terzia de ancho que en la una se be un Retrato de mas de medio cuerpo de hombre con vestidura negra cuello alechugado y calva en quinientos Reales 500

Y en la otra se ve otro Rretrato de mas de medio cuerpo con la ropa forrada en marttas con cuello alechugado en quinientos Reales 500".

(149) 1691, 79: "Otra Pintura en ttabla de tres quarttas de alto y media vara y quatro dedos de ancho en que se ve una caveza de un biejo bueltto de espaldas con pelo corto y barva larga y blanca en seiscientos Reales 600".

(150) 1691, 67: "Otra Pintura en tabla de tres quarttas y dos dedos de alto y dos terzias menos tres dedos de ancho, que es un medio cuerpo de un biejo con ropa colorada barva larga y blanca y calvo en quinientos y cinquenta Reales 550".

(151) 1691, 80: "Otra pintura en ttabla de dos tercias y dos dedos de alto Y media vara y tres dedos de ancho en que se ve una cabeza de un hombre elevado el rostro y todo el pecho descubiertto en seiscientos Reales 600".

(152) Acaso se contó entre los Rubens un *Leandro y Hero* del KHM atribuido a Jan van den Hoecke que se consideró de Joost de Pape en 1647 y que figura en 1691 en San Joaquín.

Isabel Clara Eugenia (1691; 193-194) que nos es fácil identificar con alguna de las múltiples versiones que aún se conservan, y *Susana y los Viejos* que estaba en la pieza Alta de las Columnas, donde se hallaban muchas pinturas de Van Dyck¹⁵³. De las obras de este último que viajaron a Lisboa han llegado al KHM, además de los estudios de cabezas, los retratos del *Marqués de Lanzo* y del *Marqués de Borgomanero* ya citados. Sin duda llegaron también a Portugal siete pinturas más inventariadas en 1691 en la Pieza Alta de las Columnas, dedicada preferentemente a Van Dyck, que hemos podido identificar en el KHM: *Jan von Montfort* (nº inv. 505, 114,5 x 88,5 cm) y *Hombre Joven* (nº inv. 509; 111 x 85 cm)¹⁵⁴; *Joven militar* (nº inv. 490; 115,5 x 104 cm), *Francisco de Moncada, marqués de Aytón* (nº inv. 499; 155,5 x 86 cm), *Joven dama* (nº inv. 504; 117,4 x 93 cm) y *Dama mayor* (nº inv. 500; 117 x 93 cm)¹⁵⁵; *Nicholas Lanier* (nº inv. 501; 111 x 87,6 cm) que fue de Carlos I, luego del propio Lanier y a continuación del marqués del Carpio¹⁵⁶ figuraba ya en las colecciones imperiales de Viena en 1720. Tal vez estuviera en el conjunto lisboeta *Jacomo de Cachiopin* (nº inv. 503; 111 x 84,5 cm).

Con menor probabilidad, porque su itinerario no está tan claro como en los anteriores, más retratos de Van Dyck que pudieron ser del Almirante son el retrato de *Thomas Killigrew* (National Portrait Gallery de Londres, 105,4

(153) 1691, 244: “Otras tres pinturas en lienzo y iguales del mismo alto y ancho que las antezedentes [siete quartas de alto y dos varas de ancho]...Otra es de Susana en el vaño con un paño azul y blanco cubierto parte del cuerpo defendiéndose de los dos viejos a un lado un pedestal como de columna y al otro una fuente en dos mill y duzientos Rs 2.200”.

(154) También hay una *Isabel Clara Eugenia* viuda como franciscana. Existe en el KHM (nº inv. 496; 109 x 89 cm) un cuadro idéntico, pero fue del archiduque Leopoldo. 1691, 239: “Quatro Pinturas en lienzo Yguales de vara y tterzia de alto y vara y quarta de ancho, y la una es un Retratto de una muxer vestida de la tercera horden de San Francisco, manto negro puesto toca y buelttas blancas; otra de otro retrato de un hombre grueso vestido de negro con una cadena de oro al cuello, una llave en la prettina cuello alechugado, y descubierta la cabeza, y en la mano derecha unos guantes, otra de otro retrato de hombre con vestidura negra acuchillado el vestido y por las cuchilladas se descubre una rropa colorada, con valona, cayda de punttas, y en la mano derecha un guante puesto en el pecho, pelo rubio, y descubierta la cabeza...en tres mill y trezientos Reales cada uno 13.200”. El cuarto era un Moscovita posiblemente también de Van Dyck.

(155) 1691, 240: “Otros quatro retrratos en lienzo yguales del mismo tamaño que los antezedentes [vara y tterzia de alto y vara y quarta de ancho] quel uno es un hombre Armado, las manos con guantes puestas sobre un baston valona cayda descubierta la caveza y pelo crespo y negro, y espadin dorado en mill y quinientos Rs 1500.

Otro de hombre con vestidura negra y vottonadura de oro y golilla, descubierta la caveza y al cuello una zintta negra de que esta pendiente una benera del avitto de santiago teniendo la zintta con la mano derecha y la Yzquierda sobre la espada otro retrratto de una muxer que parece flamenca con vestidura negra acuchilladas las mangas una cadena de oro por los ombros dos sarttas de perlas al cuello un ttulipan colorado en el tocado y un abanico en la mano derecha, y el otro es de otra muxer con vestido negro labrado, un lienzo blanco al cuello con punttas y buelttas blancas con punttas, dos buelttas de perlas al cuello, la mano yzquierda en la zintura y es casi acaponada, cada una destas ttres, a tres mill y quinientoss Reales cada una 10.500”.

(156) FRUTOS SASTRE, Leticia de, *El templo...*, p.107.

x 83,8 cm) [ILUSTRACIÓN 8]¹⁵⁷, dos cabezas de hombre negro, una probablemente la del Ashmolean de Oxford (47 x 37 cm) [ILUSTRACIÓN 9]¹⁵⁸, y el *Retrato con mujer y niño* (National Gallery de Londres, 131,5 x 106,2 cm). Clasificado como anónimo flamenco hacia 1660, existe una *Dama* en el KHM (nº inv. 506; 109 x 89 cm)¹⁵⁹ respecto a la que apuntamos la misma probabilidad.



ILUSTRACIÓN 8. Van Dyck, Thomas Killigrew. Londres, National Portrait Gallery.

- (157) 1691, 241: “Otras quatro pinturas en lienzo del mismo tamaño que las antecedentes [vara y tercia de alto y vara y quarta de ancho] que la una es un Retrato de un hombre con una capa azul como afelpada sobre el hombro Yzquierdo, y en la mano Yzquierda un anillo, que la tiene por enzima de la espada, y con la Yzquierda esta señalado delante, el rostro delgado y pelo cortto y descubierta la caveza, otra que se ve un hombre con las mangas blancas y acuchilladas, y se descubre por ellas ropa colorada otra en que se ve un retrato de hombre con la mano puesta sobre la caveza de un perro...tassada cada una destas quatro en trezientos ducados 13.200”. El último es un cardenal seguramente de Van Dyck.
- (158) 1691, 238: “Otras seis pinturas en tabla de media vara de alto, y media vara menos seis dedos de ancho todas seis Yguals...otra de una caveza de un negro elevado el rostro, y tiene un poco de vigotte, otra caveza de otro negro que tiene un pendiente en la oreja yzquierda de la misma...en quinientos y cinquenta Reales cada una 3.300”.
- (159) 1691, 242: “Diez y seis pinturas Yguals de Vara y media de alto y vara y diez dedos de ancho, la una un Retrato en lienzo de una muxer sentada con vestidura negra cuello alechugado y en las faldas tiene un niño vestido de morado claro, con cuello alechugado en trezientos ducados 3.300.

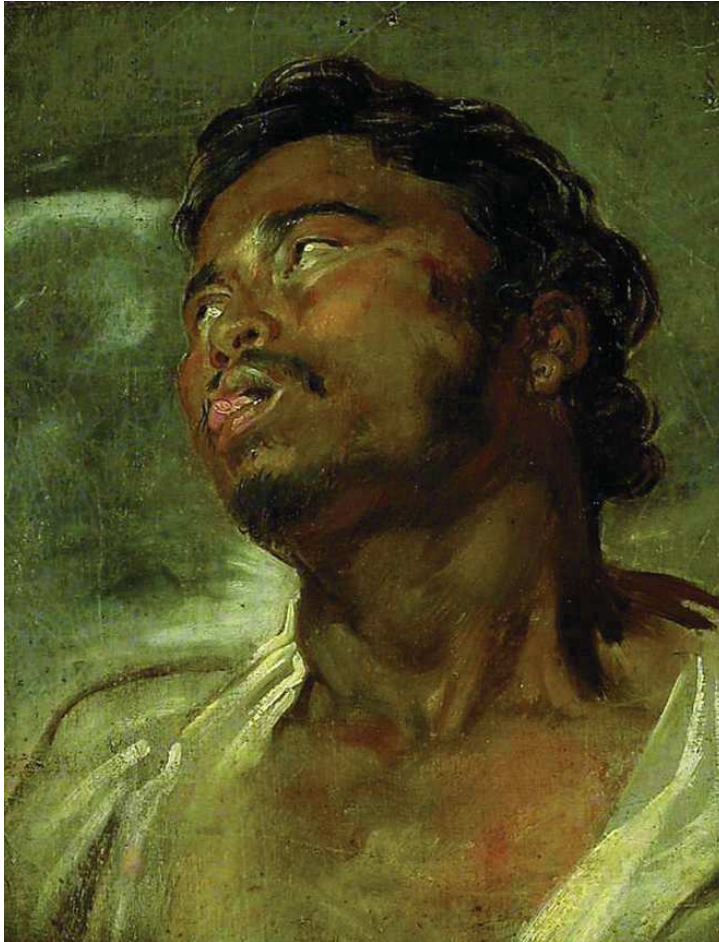


ILUSTRACIÓN 9. Van Dyck, Estudio de cabeza. Oxford, Ashmolean Museum.

De distinto género, se inventariaban más Van Dyck en otras salas del palacio del Prado: *Diana y ninfa sorprendidos por un sátiro*¹⁶⁰ que Ruiz Gómez desistió de identificar con el original del Prado por sus menores dimensiones¹⁶¹, con lo que estamos conformes; el bajo precio que recibió se corresponde mejor

Otra en lienzo de otro retrato de mujer sentada en una silla con vestido oscuro un paño blanco al cuello, y tocado a la flamenca en trezientos Reales 300”.

(160) 1691, 45: “Otra pintura en lienzo que tiene de alto tres varas y dos dedos y de ancho tres varas en que se ve al pie de unos arboles a Diana desnuda sobre una rropa colorada y una ninfa con ropa azul Junto a ella y las dos dormidas y a los pies de Diana a un lado un perro, una alxava y Arco y al otro lado Caza muertta y por detras de un Arbol se ve un sattro señalando a diana con la mano Yzquierda en mill y trezientos Reales 1300”.

(161) RUIZ GÓMEZ, Leticia, «“Diana y una ninfa sorprendidas por un sátiro”, y no “Diana y Endimión”: a propósito del tema y título de una obra de Anton van Dyck en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), 38 (2002), pp. 85-90.

con una copia que salió recientemente a subasta y que tiene la anchura correcta (167 x 232 cm)¹⁶². *Cronos cortando las alas a Cupido*¹⁶³ puede ser la del Museo Jacquemart-André, que era en 1713 del rey Guillermo, o la de obrador del Museo de Estocolmo, pero en ambas faltan el cetro y la corona de la descripción.

Creció mucho la estimación de don Juan Gaspar por la pintura española respecto a la consideración en que la tenía su padre, como han destacado varios historiadores, sin duda por influencia de Carreño y Alfaro. En el palacio de los Premonstratenses había bastantes cuadros de españoles, como un pequeño retrato de Sánchez Coello, una mujer de medio perfil de Velázquez y dos retratos de un Gil que puede ser Gil Francisco Soil. Un autorretrato de Jerónimo Carducho¹⁶⁴ que ha pasado inadvertido no puede ser otro que el *Autorretrato* de Vicente Carducho de la Pollok House de Glasgow (91,9 x 85 cm) que estuvo en la Galería de Luis Felipe. Había también una copia de las muchas versiones que hizo Carreño de su *Eugenia Vallejo*¹⁶⁵, la niña monstra¹⁶⁶.

Ya nos hemos referido a la pieza de Orrente en el palacio del Prado. En la pieza delante del aposento del chocolate había un retrato de *Clérigo* que es el de la Hispanic Society atribuido a Alonso Cano¹⁶⁷ y en la pieza del Ayo había dos tarjetas, una con instrumentos de pintura y otra con una redondilla en alabanza de la misma, que podrían ser de don Juan de Alfaro y su hermano el médico y poeta Enrique Vaca de Alfaro.

(162) Zurich, Koller, 26 de marzo de 2015, lote 2610.

(163) 1691, 223: “Una Pintura en lienzo de dos varas de alto y vara de ancho en que esta un biexo con barva y pelo blanco calvo y unas alas blancas y un chiquillo sobre la Rodilla yzquierda tteniendole con el brazo Yzquierdo y en la mano derecha unas ttixeras como que corta algo y a los pies una guadaña una Alxava y una calavera y una corona y zettro en dos mill Reales 2.000”.

(164) 1691, 385: “Un retratto de medio cuerpo de vara y tres dedos de alto y una de ancho sin añadidos es un rretrato de Gerónimo Carducho pinttor con paletta pinzeles y un libro abierto y una pluma en la mano en trezientos y cinquentta Reales 350”.

(165) 1691, 603: “Otra pintura en lienzo de una muchacha monstruossa desnuda con un Rettolo que dize ser Euxenia hixa de Joseph Vallexo y de Anttonia de la bodega vezinos de Varzena de seis años, copiada por su bultto y altura que ttiene de alto dos varas y media digo y terzia y dos varas de ancho en Duzienttos ducados 2200”.

(166) PALOMINO, Antonio, *Museo...*, p. 1029.

(167) ÁLVAREZ LOPERA, José, «Cano desconocido: sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas», en VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M^a del Mar (coord.), *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001-2002, pp. 157-176, espec. 176.

Mayor importancia tiene el conjunto de pinturas españolas que estaban situadas en la pieza a ellas dedicada en el palacio del Prado, una de las más estudiadas por los especialistas; la mayor parte eran asuntos religiosos más algunos retratos y naturalezas muertas. La mencionaron Harrach, el inventario de 1691 y Palomino, que se detuvo en comentar cuatro pinturas que había en ella¹⁶⁸: el famoso *Desengaño* de Pereda del KHM, que venía del IX Almirante, la *Incredulidad de santo Tomás* de Antolínez, pintada como premio por haber salido el pintor triunfador en una disputa sobre la originalidad de una pintura comprada por don Juan Gaspar, desaparecida, al igual que el *Samaritano* de Herrera el Mozo. Por el contrario, hace tiempo se identificó la *Magdalena* de Carreño en una colección particular¹⁶⁹. Además hay un *San Juanito* de obrador de Murillo en el KHM¹⁷⁰, y por nuestra parte hemos localizado otras tres pinturas de esta sala, *Jacob en el pozo con su sueño al fondo*¹⁷¹ de Orrente (KHM, n° inv. 3539;108 x 165 cm; tenido antes por Bassano), *San Jerónimo*¹⁷² de Diego Polo del Museo del Prado (128 x 110 cm) y *Santo Tomás de Villanueva*¹⁷³ de Mateo Cerezo (166 x 110 cm) vendido hace algunos años en subasta¹⁷⁴, igual al desaparecido del retablo colateral del convento real de Santa Isabel de Madrid. Harrach aludió además a pinturas de Navarrete el Mudo y Velázquez; de éste sería un retrato de hombre vestido de negro con golilla por ser el único pintado sobre lienzo de la

(168) PALOMINO, Antonio, *Museo...*, pp. 958, 982, 1022 y 1025.

(169) BURKE, Marcus B., y CHERRY, Peter, *Collections...*, p. 15.

(170) DELAFORCE, Angela, «From Madrid...», p. 254.

(171) 1691, 97: “Dos Pinturas Yguales de vara y terzia de alto y dos varas y ocho dedos de ancho... Y en la otra se ve mucho país y Arboles y a Jacob durmido y la escala que desçiende del zielo donde ay diferentes angeles, Y aparttado ay un pozo y dos Pastores quitandole una piedra de Encima como que quieren sacar agua para dar de beber a diferentes obejas que ay alrededor y otros dos Pastores uno senttado y otro entre el ganado en mill Rs 1.000”.

(172) 1691, 102: “Otra pintura en lienzo que tiene Vara y media de alto y vara y terzia de ancho en que se Ve a San Geronimo senttado arrimado a una peña y apoyada la Caveza sobre la mano Yzquierda, y en la derecha tiene Una cruz y esta mirando a una calavera y con Un paño colorado tiene cubierttas las rrodillas en quinientos Reales 500”.

(173) 1691, 92: “Una Pintura en lienzo que ttiene de alto dos varas y media y un dedo y vara y quarta y un dedo de ancho en que se ve a Santo Thomas de Villanueva vestido de pontifical en un pórtico dando limosna a un peregrino y diferentes pobres al pie de unas gradas pidiendo limosna y detrás del santo ay tres figuras y uno de ellos con baculo pastoral en mill y quinientos Reales 1.500”.

(174) Madrid, Subastas Castellana, 20 de abril de 1999.

(175) Micael Angelo Colonna pintó al fresco el patinejo del palacio del Prado. Juan Martín Cabezalero pintó al fresco el techo de la capilla, un Padre Eterno con ángeles teniendo el mundo, y Giuseppe Romaní estuvo al servicio del Almirante muchos años y en el mismo palacio pintó frontis de puertas y ventanas y algunos techos con figuras y niños y adornos de arquitectura (PALOMINO, Antonio, *Museo...*, pp. 974 y 1008).

estancia¹⁷⁵. Sin duda, don Juan Gaspar fue un grandísimo aficionado a la pintura como lo había sido su padre¹⁷⁶.

(176) Queremos añadir respecto al IX Almirante que hizo dos donaciones de pinturas a Felipe IV. Este dio orden el 29 de septiembre de 1644 para que pasaran libremente por la aduana cinco cajones con pinturas que le enviaba don Juan Alfonso desde Nápoles (MORÁN TURINA, José Miguel, y RUDOLF, Karl F., «Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales», *Archivo Español de Arte*, 259-260 (1992), pp. 289-302). Se ha pensado (MARTÍNEZ LEIVA, Gloria, y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Ediciones Polifemo-CSIC, p. 159) que entre esas pinturas había dos, la *Disputa de los doctores* de Veronés y la *Fragua de Vulcano* de Bassano, identificadas como regaladas por don Juan Alfonso al monarca gracias a la tasación de 1647 de marcos del noble que habían quedado sin pinturas (RUIZ MANERO, José María, *Los Bassano en España*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011, p. 74). Sin embargo, es imposible que ambas pinturas se encontraran entre las llegadas en 1644. La tasación de marcos se hizo en agosto de 1647, tras la muerte del Almirante, por tanto, tres años antes de la llegada de las pinturas desde Nápoles. Estas vinieron sin marcos, y en cambio las dos referidas los tenían, sin perjuicio de que se quitaran en el momento de darse al soberano. Se sabe además que la *Disputa* estaba en 1647 en Génova, donde había intención de comprarla (SALORT PONS, Salvador, *Velázquez en Italia*. Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2002, p. 215). La donación de 1644 sería en agradecimiento del Almirante al soberano por su nombramiento como virrey de Nápoles y la compondrían las otras seis pinturas de Tintoretto, Veronés y Zelotti que acabaron en el Salón de los Espejos, y probablemente el cuadro de *Santa Margarita* de Serodine destinado a El Escorial. El regalo de 1647 fue una disposición testamentaria de don Juan Alfonso (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 6232, fol. 91-100r. “Yten mando a la dicha sra Duquesa de Medina mi muger todas mis pinturas con sus adornos y molduras ecepto las que su magestad Dios le guarde por hacerme onrra y merced se sirviere de escoger p^a su gusto y servicio y p^a esto mando que mis albaceas pongan luego en sus reales manos una memoria de todas ellas”) y hemos identificado seis lienzos que elegiría Velázquez; además habría un *Autorretrato* de Tiziano mencionado entre las pinturas que estaban en Génova y presente en el inventario del Alcázar de 1666 con otro similar procedente de la almoneda de Rubens; uno de ellos está hoy en el Museo del Prado, como señala Salort.

1678: MUERTE DEL PINTOR FRANCISCO FERNÁNDEZ

1678: DEATH OF THE PAINTER FRANCISCO FERNÁNDEZ

Fernando LÓPEZ SÁNCHEZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este trabajo presenta novedosos aspectos biográficos y artísticos de Francisco Fernández, pintor en Madrid del siglo XVII. Destacan el descubrimiento de la fecha de su muerte (1678), la confirmación documental de su asesinato narrado por Antonio Palomino, la acreditación de su maestría sobre José Jiménez Donoso, el encuentro de su firma y fecha en una pintura atribuida, la localización exacta de su domicilio en Madrid, el hallazgo de nuevos datos de ámbito familiar y su desvinculación respecto de otros pintores homónimos y contemporáneos suyos.

Abstract

This article offers new biographical and artistic information on Francisco Fernández, a painter in seventeenth-century Madrid. This includes the determination of the date of his death (1678), the archival documentation of his assassination as described by Antonio Palomino, the confirmation that José Jiménez Donoso served as his apprentice, the identification of Fernández's signature on an attributed painting, the precise location of his residence in Madrid, and other details that clarify his family network and help to disambiguate him from similarly-named contemporaries.

Palabras Clave: *Francisco Fernández - José Jiménez Donoso - Juan Francisco de Varas - Pintura, Madrid, siglo XVII, calle León - Juan Antonio Ceronio - Stefano Limido.*

Key words: *Francisco Fernández - José Jiménez Donoso - Juan Francisco de Varas - Painting, Madrid, 17th Century, León street - Juan Antonio Ceronio - Stefano Limido.*

Son pocas las noticias que hasta el momento nos pueden ayudar a perfilar de modo conjunto la vida y obra del pintor Francisco Fernández y muchas las que todavía han de aparecer en una minuciosa y siempre tan necesaria búsqueda documental de archivo¹. Uno de los documentos inéditos

(1) Es mi deseo dedicar el presente artículo a mi profesor y director de tesis doctoral d. José Manuel Cruz Valdovinos en muestra de mi respeto y admiración por su persona, enseñanzas e investigaciones.

más relevantes localizado en el transcurso de realización de nuestra tesis doctoral ha sido el poder para testar, inventario y tasación de los bienes del pintor Francisco Fernández Robles, discípulo de Vicente Carducho (Florenca, h. 1576 - Madrid, 1638) y maestro de pintura de José Jiménez Donoso (Consuegra, h. 1629/1638 - Madrid, 1690), quien fue nombrado para tasar las obras que el primero dejó². La documentación localizada obliga, en primer lugar, a modificar y actualizar un relevante dato biográfico que figura erróneo en la historiografía del arte en general sobre Fernández: la fecha de su muerte. El pintor Francisco Fernández falleció en Madrid el año 1678 y no en 1646 como publicó Antonio Palomino, fecha ésta última aceptada por historiadores en general hasta la aparición del presente trabajo. En cambio, sí es cierto el testimonio del pintor y biógrafo cordobés en relación a cómo sucedió la muerte de Fernández - al margen de su cronología - ofrecido por Palomino que Angulo y Pérez Sánchez no dudaron en aceptar como verdadero, a excepción del año en que ocurrió³. El fallecimiento de Fernández se produjo el mismo año 1678 en que Palomino llegó a Madrid, un acontecimiento que debió recopilar al poco tiempo de suceder y que erró en su narración escrita. Palomino escribe:

murió desgraciadamente en lo mejor de su edad por los años de 1646, pues le mató un amigo suyo, llamado Francisco de Baras (maestro de niños en la calle del Prado) sobre unas palabras que tuvieron después de haber merendado con gran amistad.⁴

El poder para testar de Fernández así lo corrobora al informar sobre su estado en esos momentos: “estando herido con una herida en el vientre que me la dió Juan Francisco de Baras maestro de niños, esta noche y muy fatigado de ella, a quien perdono”. La maestría de Varas se confirma en dos documentos inéditos: uno fechado en 1677, un año antes de su riña con Fernández, donde un joven Gregorio de la Cuesta ingresa “en la escuela de Juan Francisco de Varas por medio pupilo”, es decir, con derecho a recibir por parte del maestro la comida del mediodía, con un cargo de cinco ducados

(2) Véase DOCUMENTO 1, *Poder para testar de Francisco Fernández, pintor*, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), p.º 11.978, fols. 390-391v. Sobre Jiménez Donoso: LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, *El pintor José Jiménez Donoso (h. 1629/1638-1690)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (UCM), tesis doctoral en curso dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos.

(3) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1969, p. 203.

(4) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724, otra ed., Madrid, 1988, t. III, en *El parnaso español pintoresco laureado*, p. 168. Aunque existen los apellidos Baras

al mes⁵; otro en 1672, cuando Varas otorgó testamento conjunto con su mujer María Díaz de Espinosa, donde él se declaró “maestro del arte de leer, y escribir y contar”, cuya elegante firma autógrafa en este documento demuestra la segunda de estas tres facetas [ILUSTRACIÓN 1]⁶.

Del altercado entre pintor y maestro de niños ocurrido el 23 de abril de 1678, según consta en el poder para testar señalado, tenemos datos más precisos. Otro documento inédito, un apartamiento de querrela otorgado por Manuela Pérez Serrano, viuda de Fernández, explica lo sucedido con más detalle:

la noche del día 23 de abril [...] a cosa de las 10 de ella habiendo estado juntos el dicho Francisco Fernández y Juan Francisco Varas, maestro del arte de leer y escribir en la calle de León y yéndose a recoger cada uno a su casa, tubieron palabras entre los dos de que resultó cuestión de cuchilladas y ambos salieron heridos ⁷.

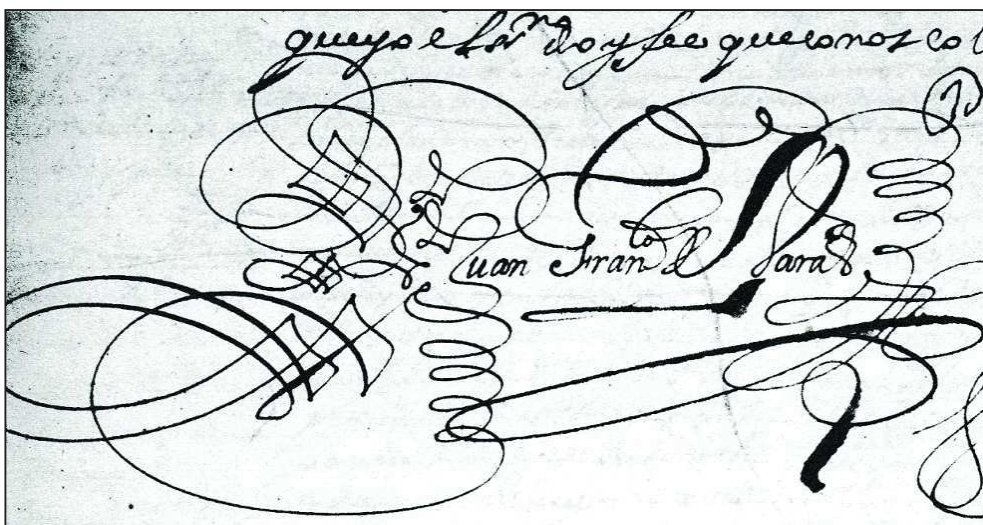


ILUSTRACIÓN 1. Firma autógrafa de Juan Francisco de Varas. Testamento.

y Varas, transcribiremos dicho apellido con letra “v” por ser la grafía manuscrita utilizada por el maestro de niños en su firma.

(5) DOCUMENTO 2, AHPM, p.º 10.071, papel suelto sin coser al protocolo entre los folios 642 y 643. 30 de junio de 1677, otorgado seguramente en Madrid.

(6) DOCUMENTO 3, AHPM, p.º 10.192, fols. 39-40. Madrid, 7 de marzo de 1672.

(7) DOCUMENTO 4, *Apartamiento de querrela de Manuela Pérez Serrano*, AHPM, p.º 11.978, fols. 428-429v. Madrid, 26 de julio de 1678.

El documento evalúa los daños sufridos por cada contendiente:

Francisco Fernández con una herida en las tripas de que murió de allí a dos días y el dicho Juan Francisco con otra en el muslo derecho y otra en la mano derecha de que también estuvo desahuciado.

Como consecuencia de la reyerta se abrió causa de oficio contra ambos⁸. Este apartamiento o acto judicial hace lógica referencia a la querrela interpuesta por la viuda y sus dos hijas el mismo día que falleció el pintor, el 25 de abril de 1678, contra “Juan Francisco [Varas] y demás que resultasen culpados en la muerte del dicho su marido”. Consecuencia de ello es que al día siguiente las autoridades correspondientes,

siguiendo la causa y estando conclusa en rebeldía [...] dieron sentencia por la cual condenaron al dicho Juan Francisco de Varas en pena de muerte y en 500 ducados para la Cámara y otros 500 ducados para la dicha doña Manuela Pérez Serrano.

Pero algún hecho destacable entonces y hoy desconocido debió ocurrir durante los tres meses que ocuparon del 26 de abril al 26 de julio de 1678 -tiempo quizá de cierto plazo jurídico- para que viuda y dos hijas retiraran su querrela contra Varas, a pesar de dictarse sentencia favorable para las tres. Esta situación se justifica en el documento mediante un cambio de versión de los hechos por parte de ellas, planteando responsabilidades a terceros:

Y respecto de estar informadas que la pendencia fue casual y que ambos riñeron cuerpo a cuerpo de noche y donde y no vinieron otras espadas y que fijamente no se puede saber si se hirieron el uno al otro o les pudieron dar los que llegaron a la pendencia.

Como refuerzo a esta nueva disposición alegan que “Francisco Fernández no se quiso querellar del dicho Juan Francisco” y a continuación perdonan a Varas y desisten de la querrela⁹. La pena capital contra Varas fue conmutada, pues en 1685 se documenta su presencia en Madrid. Recibe un poder que le otorga su primo

(8) Una, por orden de Gregorio Pérez de Ardón, alcalde de casa y corte, con denuncia del alguacil Cristóbal de Pedraza; otra, por Gil de Castejón, de los consejos de Castilla y Guerra, como asesor y juez nombrado por la real Volatería del rey “de que es mancebo el dicho Juan Francisco de Varas”.

(9) Fueron testigos Pedro Pérez Ortiz (del que trataremos en nuestra tesis doctoral por encargar pinturas a Jiménez Donoso y Claudio Coello), Millán de Matute y Juan de Oliaga, residentes en Madrid.

Jerónimo de Varas para administrar la renta “de unas casas tabernas que están en esta villa en la plazuela de san Juan [...] las cuales vive hoy Tomás de Pinatea”¹⁰.

Aquel mismo día 23 de abril Fernández otorgó poder para testar, seguramente el último documento que firmó en vida. Se debió de realizar de manera urgente, pues como el propio pintor indica,

temo que la gravedad de mis accidentes no me dará lugar a hacer y otorgar mi testamento, y por que tengo comunicado mi voluntad y las cosas tocantes al descargo de mi conciencia con doña Manuela Pérez Serrano, mi legítima mujer, otorgo y conozco que doy a la susodicha todo mi poder cumplido tan bastante como de derecho se requiere [...] haga y otorgue mi testamento público o cerrado¹¹.

Así sucedió, pues el día 30 de aquel mes sus testamentarios pidieron que se realice el inventario de sus bienes a causa de su reciente fallecimiento.

En su poder para testar Francisco Fernández se declara pintor, vecino de la villa de Madrid, con residencia en sus casas propias de la calle de León¹². Es calle perpendicular a la del Prado donde, según Palomino, Juan Francisco de Varas vivía o ejercía su ocupación como maestro de niños. Fernández declara ser hijo de Lucas Fernández y Úrsula Robles, vecinos que fueron de Madrid. Desea ser enterrado en la hoy desaparecida iglesia madrileña del Espíritu Santo de clérigos menores, “en la sepultura que en ella tiene dicha mi mujer”. En la actualidad se levanta sobre este lugar el palacio de las Cortes. Nombra por testamentarios y albaceas a su esposa Manuela Pérez Serrano y a Martín Sanz, maestro barbero y vecino suyo en la calle del León¹³. Una vez que fallezca encarga la venta de todos sus bienes mediante la habitual pública almoneda de aquella época. De los bienes que pudieran quedar, señala como sus herederos a María Cecilia y María Timotea Fernández, hijas del pintor, y por ser menores de veinticinco años, nombra como curadora de sus bienes a Manuela, madre de ambas¹⁴. Se cita a una tercera hija del

(10) *Jerónimo de Varas, poder*, AHPM, p.º 10.196, fol. 570. Madrid, 26 de mayo de 1685.

(11) DOCUMENTO 4, AHPM..., fols. 390-390v.

(12) Testigos de Fernández en su poder para testar fueron don José de Luna, Juan López, Mateo Fuster, Juan Martín de Hevia y Silvestre García, residentes en Madrid.

(13) Hemos transcrito calle *de León* (como nombre, apellido o ciudad) y *del León* (como animal) según ha aparecido en la documentación presentada.

(14) Manuela acepta su cargo el 21 de julio de 1678; véase *Curaduría de los hijos de Francisco Fernández*, AHPM, p.º 9.950, fols. 453-457. 23 de julio de 1678.

matrimonio, Tomasa María, monja profesa en el convento de recoletas carmelitas llamado de las Maravillas de Madrid, a quien envía cincuenta ducados¹⁵. Su ingreso en esta comunidad se concretó el 16 de octubre de 1674, fecha en la que

está tratado y concertado de recibir de religiosa lega a doña Tomasa Francisca [sic] Fernández, hija de Francisco Fernández, maestro del arte de la pintura y doña Manuela Pérez Serrano, su mujer, vecinos de esta villa¹⁶.

Los padres se comprometieron dar “cuatrocientos ducados de dote al dicho convento un día antes que profese en ella la dicha doña Tomasa Francisca su hija, y trescientos ducados para su persona”, entre otras cantidades menores según condiciones¹⁷. Debido a esta honrosa circunstancia es probable que Fernández trabajara como pintor para este monasterio, del mismo modo que el pintor Francisco Solís (Madrid, h. 1620/1629-1684) trabajó en 1675 y 1676 para el convento de carmelitas descalzas de Boadilla del Monte (Madrid) donde una hija suya profesó¹⁸.

Como hemos señalado Francisco Fernández falleció en Madrid el 25 de abril de 1678. El 30 de ese mes sus testamentarios pidieron por escrito el suplicatorio para realizar inventario, tasación y almoneda de los bienes del pintor¹⁹. A continuación el escribano Paulino Benito concedió dicha petición, llamando para el acto protocolario a don Miguel López de Dicastillo, caballero de la orden de Calatrava, del consejo de su Majestad, y alcalde de Casa y Corte. Ante éste personaje un año después Jiménez Donoso realizará un pago relacionado por un pleito pendiente contra Ana María Coronel y Zayas y su hermano Gonzalo, corregidor de Orense y

(15) Sor Tomasa de san Francisco, así llamada en su comunidad religiosa, recibirá este dinero el 3 de marzo de 1689 junto con otros cien ducados por mandato de su madre, otorgando carta de pago. Véase *Carta de pago que otorgó sor Tomasa de san Francisco, religiosa de las Maravillas*, AHPM, p.º 13.523, fols. 70-70v. Este documento se protocolizó tras la muerte de Manuela Pérez Serrano, mujer del pintor y madre de la religiosa. Sor Tomasa recibe el dinero por mediación de su hermana materna Jerónima Ceronio, hija del pintor Juan Antonio Ceronio, de los que más adelante trataremos.

(16) *Capitulación de monja del convento real de las Maravillas otorgada por Francisco Fernández y doña Manuela Pérez Serrano, su mujer*, AHPM, p.º 9.443, fols. 473-476v. 16 de octubre de 1674.

(17) La garantía para que el ingreso de Tomasa fuese efectivo se confirma en la licencia que otorgó Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo, con copia en esta capitulación.

(18) Véase LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, “Francisco Solís”, en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, XLVII, pp. 46-47.

(19) *Inventario y tasación de los bienes de Francisco Fernández, pintor*, AHPM, p.º 11.978, fols. 392-406.

abogado de los Reales Consejos²⁰, consaburenses como Donoso, directamente relacionados con él²¹. Ella encargó al pintor la traza del retablo de la Virgen del Pilar para Consuegra que debió ejecutar Sebastián de Benavente por mediación de Donoso²².

El 30 de abril de 1678 se cursó citación mediante la cual las hijas menores de Fernández nombraron como su *curador ad litem* a Tomás Antonio de Prado, procurador de los reales Consejos. A través del documento, María Cecilia y Manuela Timotea pidieron que éste acepte el cargo bajo el visto bueno del alcalde de Casa y Corte. El 2 de mayo Prado tomó el cargo de curador, presentando a Diego Martínez de la Plaza como su fiador²³. Ese día el citado alcalde encargó a Tomás Antonio la tutela de las hijas menores del pintor y le citó para realizar inventario.

Los bienes que quedaron tras la muerte de Fernández se inventariaron en Madrid ante el escribano Benito Rodríguez Montesinos los días 2 y 4 de mayo de 1678²⁴. La tasación se prolongó hasta el 3 de agosto, día en que Manuel Mayers, contraste de su Majestad, tasó los objetos de plata relativos a su oficio²⁵. Actuó como testamentaria María Pérez Serrano, viuda del pintor. Los primeros bienes en valorar fueron los modelos del obrador y las pinturas que fueron propiedad de Fernández. El encargado de tasar fue “Don Joseph Donoso, maestro pintor, vecino de esta villa, el cual lo aceptó y juró en forma de hacer bien y fielmente su oficio”. Parece lógico que Donoso fuese llamado para poner precio a las obras del que fue

(20) Sobre abogados de los Reales Consejos en Madrid, véase parte de la tesis doctoral publicada en NAVAS RODRÍGUEZ, José Manuel, *La abogacía en el Siglo de Oro*, Madrid, Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, 1996.

(21) *Carta de pago y finiquito y lo demás en ella contenido otorgada por los señores don Miguel Sotelo en nombre y en virtud de poder de don Simón de Mena y don Nuño de Espinosa a favor de doña Ana María Coronel y Zayas*, AHPM, p.º 10.746, s/f, 28 de abril de 1679. Este documento irá transcrito en nuestra tesis doctoral.

(22) Sobre este asunto, véanse SALTILLO, Marqués, “Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), CXX (1947), pp. 661-662; AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García”, *Archivo Español de Arte* (Madrid), XLVI, 184 (1973), p. 392; CRUZ YÁBAR, Juan María, *El maestro arquitecto Sebastián de Benavente (h. 1620-1689)*, Madrid, 2004, pp. 141-142; CRUZ YÁBAR, Juan María, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid, UCM, 2013, tesis doctoral dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos, pp. 16, 23, 28, 46, 57, 70, 78, 103, 109, 113, 119, 136, 168, 183, 189, 193-194, 416, 451-452, 552 y 886-888.

(23) Actuaron como testigos Juan Dávila, Domingo del Águila y Juan Jiménez Escudero.

(24) DOCUMENTO 5, AHPM..., fols. 392-406 (inventario y tasación).

(25) Sobre Mayers, véase PUERTA ROSELL, María Fernanda, *Platería madrileña: colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, UCM, 2002, tesis doctoral dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos.

su profesor en pintura, lo que puede indicar la buena relación que podía seguir manteniendo con su antiguo maestro, a pesar de los años transcurridos y de ingresar Donoso más tarde en el taller de Juan Carreño. Hasta el momento, se trata del único documento que relaciona directamente a Francisco Fernández con José Jiménez Donoso, además de la afirmación de Palomino al referirse a ambos pintores en la biografía de Donoso, de quién escribió:

pasó a Madrid, donde continuó el arte en la escuela de Francisco Fernández (pintor de crédito en aquellos tiempos) hasta la edad de diez y ocho años: en la cual, por muerte de su maestro, pasó a proseguir sus estudios en las academias de Roma,

una afirmación con errores²⁶.

La tasación realizada por Donoso se compone de dos grupos, modelos de obrador y pinturas. Los primeros, poco comunes entre valoraciones de pintores, se corresponden con partes singulares de anatomía humana realizadas en yeso, como cabeza, cuerpo, espalda, pierna, pie, brazo y mano, tanto de adulto como de niño. Otros serán réplicas de modelos clásicos por identificar, esto es, “cabeza de Beteli”, “la mano de la teta”, “el niño de la guirnalda” y “cabeza de Ana ymagin” [sic], además de medallas, anatomía, y dos elementos pétreos, losa y moleta. Es probable que Donoso tasara algunos de los mismos modelos de obrador que él debió de utilizar en sus años de aprendizaje de pintor en la escuela de Fernández. La afirmación de Palomino en referir que Donoso “continuó el arte en la escuela de Francisco Fernández” adquieren y confirman ahora un significado y un ambiente docente en casa del pintor fallecido, donde relacionamos los términos *escuela* con *modelos de obrador*, presentes en la enseñanza de todo ambiente de dibujo y de pintura.

El grupo de pinturas tasadas entre los bienes de Fernández presentan bajas cotizaciones sin reseñas de autor. Tan sólo cabe mencionar por su asunto un retrato del rey Felipe IV. Destacan por su presencia respecto al conjunto, varias pinturas de cabezas de viejos y por su asunto una pintura de unas calaveras, que suponemos de pequeño formato al no especificar

(26) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A., *El museo pictórico...*, p. 419.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, «1678: muerte del pintor Francisco Fernández», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 103-141.

medidas de su soporte, obras que deben tenerse en cuenta al revisar la producción de los pintores Antonio de Pereda Salgado (1611-1678) y Juan Simón Navarro (1619-1666), al primero de los cuales se le adjudican y atribuyen desde hace pocas décadas pinturas con estos asuntos²⁷. Al final de la tasación se citan “diferentes estampas y dibujos” de los que no hay más noticias²⁸.

Al día siguiente de la tasación de Donoso, el 11 de mayo de 1678, el maestro carpintero José Fernández “que vive y tiene su tienda en la calle de León”, realiza la valoración de los bienes de madera que amueblaron la casa de Fernández. Ese mismo día Lucía de Guinea “vecina de esta villa que vive en la calle del León” tasa la ropa blanca y más adelante los trastos de cocina. El 14 de mayo es el maestro sastre Isidro de Agramonte quien valora los vestidos de hombre y mujer. Entre la indumentaria del pintor se tasan dos espadas y una daga, objetos que de manera común en aquel tiempo se incluían en las tasaciones realizadas por sastres. Sólo la calidad y relevancia de las armas blancas requerirá la valoración de un maestro espadero. A continuación, se tasó su casa y por último, es el contraste de su majestad Manuel Mayers, quien valoró los objetos de plata el día 3 de agosto.

La casa de Fernández se ubicó en la calle de León. Fue tasada el 16 de mayo de ese año por el maestro de obras Diego Rodríguez en 36.500 reales²⁹. La construcción presentaba “de delantera diez y seis pies con lo que le toca de medianerías y por las espaldas veinte y cinco pies, que reducidos a pies cuadrados superficiales, hacen mil trescientos y doce pies”. Fue adquirida por el pintor el 14 de septiembre de 1656, el mismo año en que Pedro Texeira Albernaz († 1662) publicó su *Topographia de la Villa de Madrid*, donde queda registrada la vivienda [ILUSTRACIÓN 2]³⁰. Fernandez vivió aquí

(27) Debe recordarse además al citado pintor Juan Simón Navarro, activo en Madrid, del que señalamos en su primera biografía publicada, pinturas con los mismos asuntos en su obrador. Véase LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, “Juan Simón Navarro (1619-1666)”, en CÓNDOR ORDUÑA, María (coord.), *In sapientia libertas. Escritos en homenaje del profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado y Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 459-470.

(28) Reseñar un error de medidas en la pintura “una imagen de la Concepción”, inmediatamente anterior a las estampas y dibujos; en el inventario sus medidas son “dos varas y medias y dos de ancho” mientras que en la tasación son “vara y media, y dos de ancho”.

(29) Rodríguez afirmó tener 44 años de edad, aproximadamente.

(30) *Venta de una casa en la calle de León*, AHPM, p.º 7.508, fols. 789-792v. Mi agradecimiento al profesor Juan Luis Blanco Mozo por su generosidad en facilitarme esta documentación. Sobre Texeira, véase MARÍN, Francisco J. y ORTEGA, Javier, *16 documentos de Pedro Texeira Albernaz en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de las Artes, 2002.

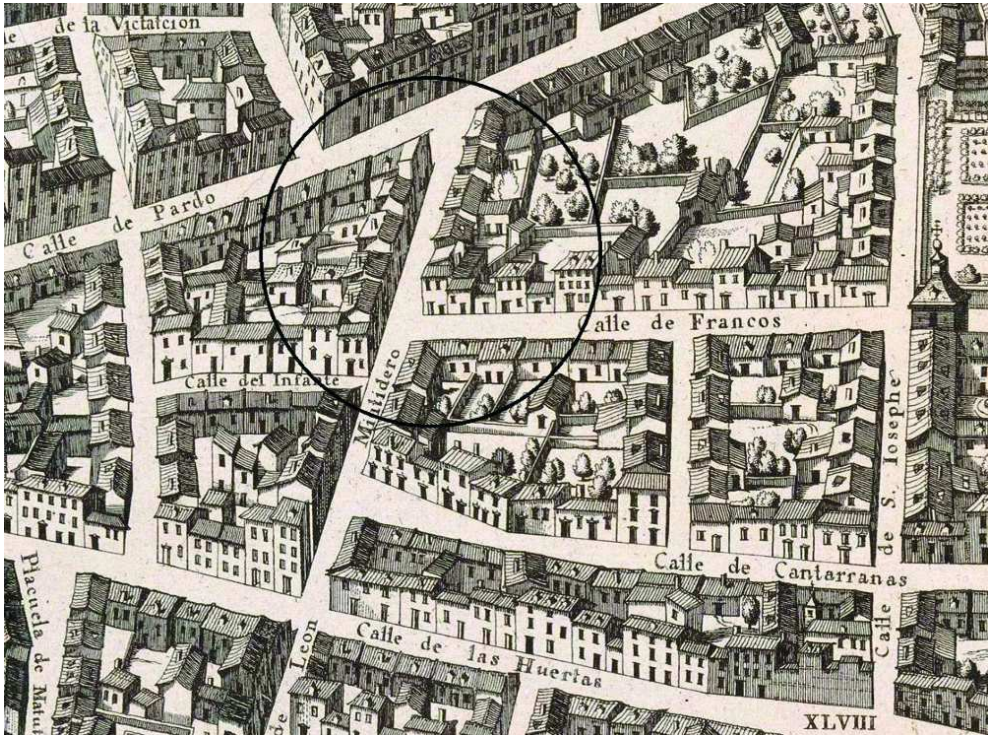


ILUSTRACIÓN 2. Teixeira, Topografía.
Vecindario de la casa de Francisco Fernández.

desde 1656 hasta su muerte en 1678 y en este lugar profesó su oficio y magisterio como pintor, donde Donoso debió de acudir a recibir doctrina en materia de dibujo y pintura. El día citado de la adquisición doña María de Limia, viuda de Pedro Álvarez de Murias, declara que

doy en venta real y enajenación perpetua a Francisco Fernández, maestro del arte de la pintura [...] unas casas que tengo en esta dicha villa en la calle de León junto a la del Prado, que por un lado lindan con casas de Miguel Gómez, boticario, y por otro, casas de doña Feliciana de Haro, las cuales fueron [...] de doña Ana de Valdés ³¹.

Según se desprende de este texto entendemos que la casa debió de levantarse en la calle de León, más cerca de la calle del Prado, es decir, entre ésta y la antigua calle de Francos, hoy calle de Cervantes [ILUSTRACIÓN 3].

(31) El 20 de septiembre de 1674 Fernández firmará un documento aclaratorio relativo a la compra de su casa; véase AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidades de Granada y Autónoma de Madrid, 1978, p. 67.

Descartamos como domicilio de Fernández la edificación que hace esquina en el plano de Texeira entre las calles León y Francos más próxima a Prado, ya que en ella vivió el boticario Pedro Serrano, testigo en el testamento de Manuela Pérez Serrano y desconocemos si familiar suyo.

Este boticario otorgó carta de pago en favor del maestro de obras Bernardino Sánchez por una cantidad pendiente porque “de orden de Pedro Serrano [...] labró unas casas que hoy las posee, que están en esta villa en la calle de el León, que hacen esquina a la de Francos”³². La orientación en perspectiva que el plano de Texeira representa de este conjunto de casas situadas en ambas aceras en estas dos manzanas de la calle de León dificulta localizar *a priori* la vivienda del pintor sobre este plano, que brevemente se describe en la tasación antes comentada. Pero la antigua azulejería del siglo XVIII conservada en las fachadas de las actuales edificaciones que ocupan los solares de estas casas [ILUSTRACIÓN 4] y su correspondencia



ILUSTRACIÓN 3. Texeira, Topografía. Casa de Francisco Fernández.



ILUSTRACIÓN 4. Madrid, calle del León. Azulejo n.º 19 identificativo de la antigua casa.

(32) Bernardino Sánchez, carta de pago en favor de Pedro Serrano, AHPM, p.º 10.192, fol. 15.

en su planimetría de Madrid nos ha permitido identificar con exactitud la ubicación de la casa del pintor Francisco Fernández [ILUSTRACIÓN 5]. Dicha planimetría describe así su manzana número 227 [ILUSTRACIÓN 6]:

Empieza à numerarse por la calle del Prado, sube por la de San Joseph [hoy calle de San Agustín], cera de mano derecha, vuelbe por la de Francos, y baja por la de León a la citada del Prado³³.



ILUSTRACIÓN 5. Madrid, calle del León. Estado actual de la casa (año 2019).

(33) Véase *Planimetría general de Madrid*, Madrid, ediciones Tabapress, 1988, vol. *Asientos*, p. 190.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, «1678: muerte del pintor Francisco Fernández», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 103-141.

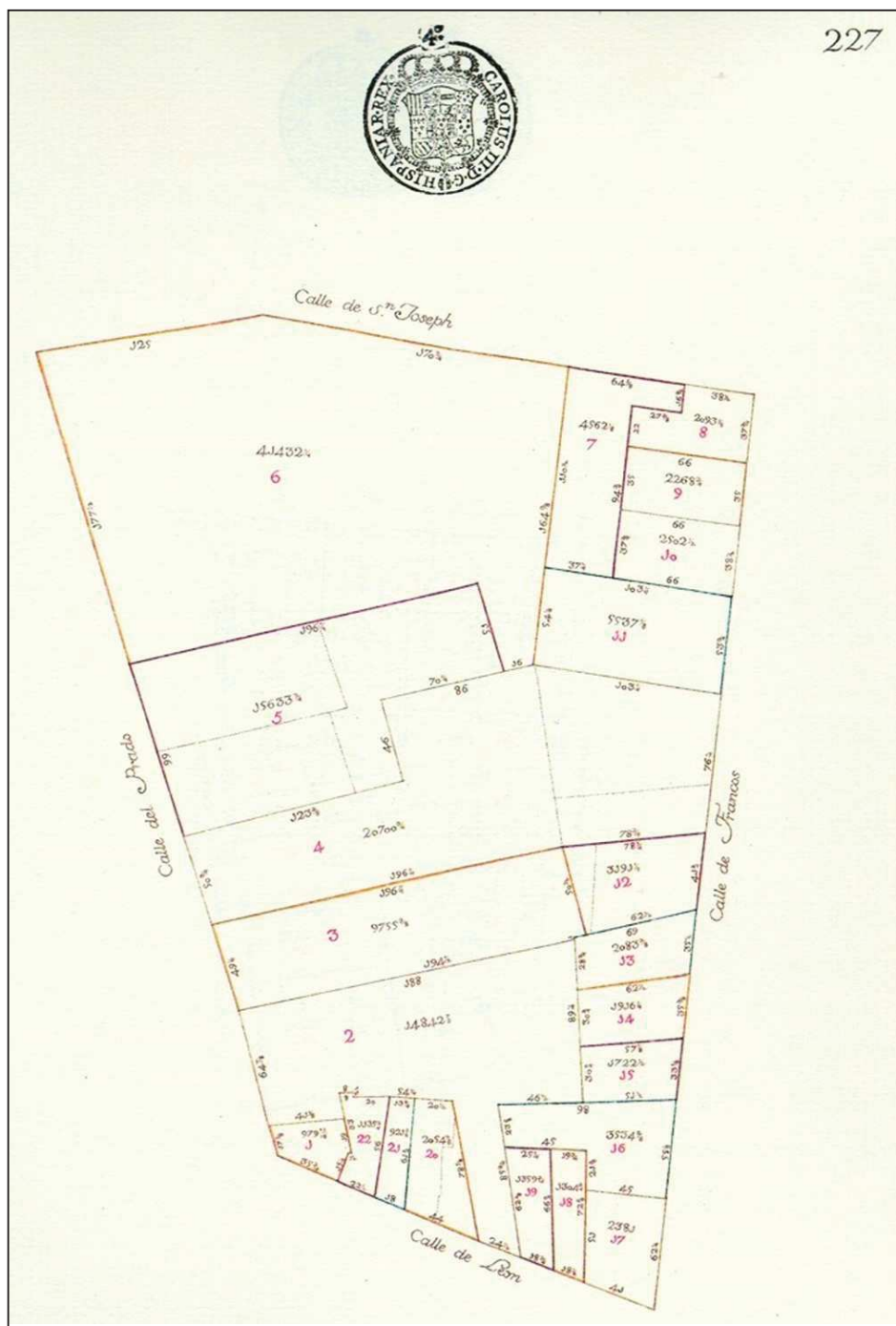


ILUSTRACIÓN 6. Planimetría de Madrid. Manzana 227.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, «1678: muerte del pintor Francisco Fernández», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 103-141.

La vuelta por la entonces calle de Francos obliga al viandante a pasar por la fachada y casa original hoy en pie de Lope Félix de Vega y Carpio (Madrid, 1562-1635), uno de los poetas más significativos de la literatura universal, con quien debió coincidir un joven Fernández por vecindario, y ante todo, acompañando a su maestro Vicente Carducho, quien fue amigo del dramaturgo³⁴.

La casa de Fernández se corresponde con el terreno marcado con el número 19 – en rojo – en el libro de asientos de la planimetría citada [ILUSTRACIÓN 7]³⁵. La correspondencia con su asiento lo confirma:

19. A las memorias que fundaron Don Pedro de Victoria, y Doña Geronima Serrano, fuè de Ana y María Valdes con 3.500 maravedíes, con los que la privilegìo Francisco Fernández en 31 de diciembre de 1657”³⁶.

Las medidas del solar de la casa en pies cuadrados superficiales presentan ligeras variantes entre la medición realizada en 1678 antes comentada y

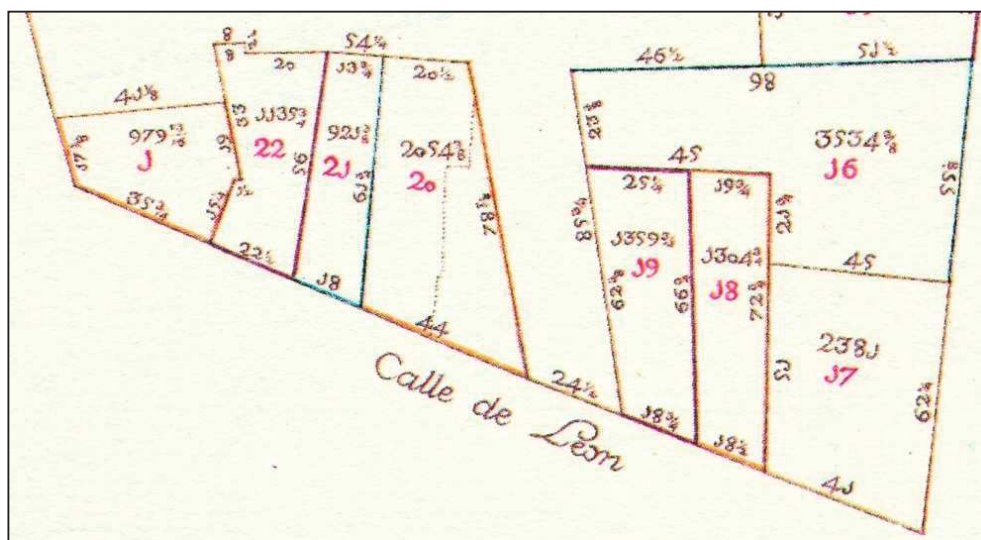


ILUSTRACIÓN 7. Planimetría de Madrid. Manzana 227, detalle.

(34) La casa de Lope de Vega aparece reseñada en dicha planimetría con el n.º 11.

(35) *Planimetría...*, plano n.º 227.

(36) *Planimetría...*, p. 191. En la actualidad la casa de Fernández se correspondería con calle del León n.º 5. Estas memorias se confirman en la cesión otorgada por la viuda de Fernández como patrona y administradora que fue de ellas; véase *Doña Manuela Pérez Serrano, cesión*, AHPM, p.º 10.196, fols. 188 y v. 20 de julio de 1684.

la que se registra en la planimetría del siglo XVIII³⁷. Todos estos datos nos permiten confirmar los nombres de los vecinos más próximos a Fernández y la ubicación de sus respectivas casas al contrastar la declaración de María de Limia con el asiento citados.

Al margen de los hallazgos documentales presentados en este trabajo queremos constatar la existencia de más documentos ya publicados, entre otros³⁸, en los que aparece Francisco Fernández con posterioridad a la hasta ahora fecha errónea de su supuesta muerte (1646) y que inexplicablemente no han llamado la atención de historiadores y estudiosos en la materia³⁹. Estos datos que citamos a continuación podían haber planteado en distintas publicaciones la existencia del pintor más allá de 1646, y no ha sucedido. En este sentido, está por confirmar o desmentir su presencia en 1656 en una cuenta del pintor Juan de Madrid, quien debe cierta cantidad a Francisco Fernández sobre “unos fruteros de que tiene hecho papel”⁴⁰. Pero terminante es su actuación como tasador de pinturas en Madrid documentado en los años 1661 y 1662⁴¹. En 1668, reconocible su personalidad por indicarse el nombre de su mujer, administra ciertas cuentas familiares⁴². Hemos documentado de nuevo su actuación en 1674 como administrador y patrón de memorias fundadas por los ya nombrados Pedro de Vitoria y su mujer Jerónima Serrano, difuntos en las fechas de estos

(37) En la tasación de la casa tras la muerte de Fernández se midieron 16 pies de delantera, 25 pies de espaldas y un total de 1.312 pies cuadrados superficiales, frente a 18¾ de delantera, 25¼ por las espaldas y un total de 1.359¾ pies cuadrados superficiales medidos en el siglo siguiente.

(38) Se publicaron siete documentos referentes a Fernández entre 1669 y 1671, donde destacamos la carta de pago que otorgaron en Madrid el 15 de diciembre de 1670 *Francisco Fernández y Andrés Smidt, pintores* por “ver, reconocer y tasar todas las pinturas que quedaron por muerte de la excelentísima señora doña Antonia María de la Cerda, marquesa del Carpio”, mujer de Gaspar de Haro y Guzmán; AHPM, p.º 6.724, fols. 433 y v; véase AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 81 (erróneamente publicado fol. 437 del protocolo notarial).

(39) A pesar de su escasa producción pictórica hay que señalar que Angulo y Pérez Sánchez dieron a conocer una *Inmaculada*, entonces en colección particular madrileña, firmada y fechada por Fernández en 1647, un año posterior al de su supuesta muerte; véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia...*, pp. 204, 205 y 206, lám. 150.

(40) *Testamento del pintor Juan de Madrid*, AHPM, p.º 9.143, fols. 1.015-1.017, 10 de agosto de 1656, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias...*, p. 67.

(41) El 30 de abril de 1661 tasa las pinturas de Francisco Díaz Méndez Brito, AHPM, p.º 9.107, fol. 656v, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias...*, p. 80 y de nuevo en AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARATECH ZALAMA, María Teresa, *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, Museo del Prado, 1996, pp. 32-33; repite su labor el 29 de julio de 1662, con las pinturas propiedad de Jerónimo de Gुरुpegui, AHPM, p.º 10.189, s/f, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española III*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 115.

(42) 29 de noviembre de 1668, *Carta de pago de Francisco Fernández como administrador de Manuela Pérez Serrano, su mujer*; AHPM, p.º 10.375, fol. 951, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias...*, pp. 80-81.

dos documentos, a través de la mujer del pintor Manuela Pérez Serrano, familiar de aquella⁴³. Fernández paga 25 ducados al licenciado presbítero don Baltasar Álvarez de Robles, capellán mayor del reino y de la capellanía fundada por doña María de Herrera, viuda de Bartolomé Domínguez, en la iglesia de San Miguel de los Octoes de Madrid, por medio año cumplido en cada documento⁴⁴. Un año antes, en 1673, testifica en una declaración personal del escultor Tomás Martínez de la Puente, donde Fernández asegura tener entonces 56 años de edad, afirmación que señalaría 1617 como el año de su nacimiento⁴⁵. Por último, otra destacada documentación que no se ha tenido en cuenta en las referencias biográficas de Francisco Fernández es el asiento y concordancia para intentar eximir la obligación de procesionar la imagen de la Virgen de los Siete Dolores en la festividad de Viernes Santo, firmada por la más gruesa representación de pintores de Madrid un 13 de mayo de 1677. Entre los 37 pintores implicados aparece nombrado y no firmante Francisco Fernández, que por la relevancia del acto y presencia de compañeros, debe tratarse del pintor que tratamos⁴⁶. Años antes, el 10 de julio de 1649 y sobre este mismo asunto, debe considerarse su presencia en el madrileño palacio real del Buen Retiro donde trabajó como pintor, a propósito del poder donde una anterior nutrida representación de pintores de Madrid nombraron a Alonso Cano, Ángelo Nardi y Domingo Guerra Coronel diputados para la defensa de sus intereses⁴⁷.

El nombre y apellido Francisco Fernández aparece relacionado con diferentes pintores de Madrid al menos entre los años 1647 y 1659 al aparecer como testigo en diferentes documentos ante escribanos, donde probablemente se tratará de distintas personas homónimas. Al no firmar ninguno de ellos en sus respectivos documentos es imposible cotejar sus firmas con la del pintor [ILUSTRACIÓN 8] y por tanto se desconoce si alguno de aquellos es el

(43) AHPM, p.º 11.170, fol. 248 (Madrid, 1 de abril de 1674) y fols. 624 y v (Madrid, 5 de agosto de 1674).

Jerónima Serrano debe ser hermana de Manuela Pérez Serrano, pues como ésta indica en su propio testamento y en referencia a su primera hija Jerónima Ceronio, señala que es “doña Jerónima Serrano su tía”.

(44) Esta carta de pago corresponde a los réditos de un censo de 50 ducados de renta anual fundado sobre unas casas de Pedro de Vitoria “frente de la portería del convento de santa Catalina de Sena”. Testigos en ambas fechas son Antonio Sánchez, Mateo González y Diego de Ávila, residentes en Madrid.

(45) 2 de junio de 1673, AHPM, p.º 10.217, fols. 478v-479, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 190-191 y AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, p. 115.

(46) SALTILLO, Marqués, *Efemérides...*, pp. 664-665, AHPM, p.º 10.745, fols. 130-136v. Aparecen en el documento Antonio Pereda, Bartolomé Pérez, Claudio Coello, Pedro Ruiz González, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Alonso del Arco, Francisco Solís y José Jiménez Donoso, entre otros.

(47) PITA ANDRADE, Manuel (dir.) y ATERIDO, Ángel (ed.), *Corpus Alonso Cano*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 2002, pp. 286-287.

maestro de José Jiménez Donoso⁴⁸. Además hay que hacer constar la presencia de al menos dos pintores de igual nombre y apellido, distintos del Francisco Fernández que estudiamos, uno fallecido antes de septiembre de 1668, otro recién muerto en abril de 1689⁴⁹.

Dentro de la escasa producción pictórica conocida de Fernández destacamos de manera relevante su propuesta para la *Inmaculada Concepción* que conserva el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid [ILUSTRACIÓN 9]⁵⁰. Atribuída correctamente su autoría al pintor por

ILUSTRACIÓN 8. Firma autógrafa de Francisco Fernández. Poder para testar.

- (48) Se citan testigos “Francisco Fernández” en: 17 de agosto de 1647, *Testamento de pintor Juan Bautista de la Coteria*, AHPM, p.º 7.536, fols. 337-340, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, 2006, pp. 90-91; 3 de marzo de 1654, *Arrendamiento del pintor Francisco Gómez de la Hermosa*, AHPM, p.º 6.065, fol. 833, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, 2006, p. 134; 11 de octubre de 1654, *Testamento del pintor Rodrigo Ortiz de Penches*, AHPM, p.º 6.065, fols. 1.206-1.207, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias...*, pp. 152-153; 20 de julio de 1655, *Poder para testar de María Verjés*, hija del pintor Francisco Verjés y a su vez mujer del también pintor José de Hita, AHPM, p.º 9.142, fol. 1.316 y v, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Noticias...*, p. 32; 21 de febrero de 1656, *Testamento del pintor Francisco de Tolosa*, AHPM, p.º 6.066, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias...*, pp. 192-193; 3 de junio de 1656, *Testamento de la mujer del pintor Antonio de Zúñiga*, AHPM, p.º 6.067, fol. 442, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, p. 347; 4 de diciembre de 1659, *Donación del pintor Lucas de la Corte*, AHPM, p.º 7.454, fols. 536-537, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, 1994, pp. 24-25.
- (49) 4 de septiembre de 1668, *Testamento de María de Castro*, viuda de un pintor Francisco Fernández, AHPM, p.º 10.502, fols. 649-650, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, 2006, p. 116; 29 de abril de 1689, *Tasación de los bienes tras el fallecimiento de Francisco Fernández*, AHPM, p.º 11.038, fol. 479, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos...*, 2006, pp. 229-230.
- (50) Inv. 00610697, óleo sobre lienzo, 183 x 163 cm. Agradezco a Ana García Sanz, conservadora del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (Patrimonio Nacional) su amabilidad y disposición en facilitarme el acceso y estudio de esta pintura.



ILUSTRACIÓN 9. Inmaculada Concepción por Francisco Fernández, 1664. Madrid, monasterio de las Descalzas Reales, © Patrimonio Nacional.

Angulo y Pérez Sánchez⁵¹, testificamos que se trata de obra segura suya, ya que tras su estudio hemos constatado que la pintura aparece firmada y fechada “FR.^{CVS} FE.^{DEZ} FA.^{BAT} 1664”, una importante información reseñada en el ángulo inferior derecho del lienzo que no recogieron ambos profesores, y

(51) Véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia...*, pp. 204 y 206, lám. 151, n.º 2. Consideran esta pintura de “fecha próxima” a otra de igual asunto ya citada, entonces en colección particular con firma y fecha, según ellos, en 1647.

LÓPEZ SÁNCHEZ, Fernando, «1678: muerte del pintor Francisco Fernández», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 103-141.

cuya lectura rompe de nuevo aquella errónea fecha de la supuesta muerte del artista (1646) ofrecida por Palomino⁵².

Otro nuevo documento es el testamento de la mujer de Francisco Fernández otorgado el 23 de abril de 1669, que aporta nuevos datos sobre la vida de ambos⁵³. Manuela Pérez Serrano, hija legítima de Francisco Pérez y doña María Serrano, difuntos y naturales de Valladolid, se declara “mujer que al presente soy de Francisco Fernández, pintor, vecino de esta villa, que primero lo fui de Juan Antonio Ceronio”. Éste fue pintor activo en Madrid, hijo del escultor italiano Giovanni Antonio Ceroni, con obra escultórica en la iglesia de san Esteban de Salamanca, la ermita de san Pablo dentro del complejo palacial del Buen Retiro de Madrid, y en el panteón real del monasterio de san Lorenzo de El Escorial⁵⁴. A continuación María Serrano afirma estar enferma con deseo de enterrarse “en la iglesia del convento del Espíritu Santo clérigos menores de esta villa, donde tengo mi sepultura propia en la capilla de nuestra señora de la Buena Muerte”. Es el mismo lugar de entierro que una década después señalará Fernández como su lugar de descanso, “la sepultura que en ella (iglesia del Espíritu Santo) tiene dicha mi muger”. Manuela nombra albaceas y testamentarios a su marido Francisco Fernández, a doña Jerónima Ceronio “mi hija legítima de mi primer matrimonio” y a Bernardo Valloria, criado de su majestad. Declara más adelante que,

cuando me casé con Juan Antonio Ceronio, mi primer marido, llevé a su poder por dote mío y propio caudal 9.725 reales de vellón en que entran y se comprenden las arras en dineros, plata labrada, joyas y menaje de casa y otras cosas.

Su carta de dote, fechada el 8 de enero de 1641, confirma este caudal que Ceronio recibe de María Serrano, su suegra, y de Jeronima Serrano, tia de su

(52) Parte de la última cifra “4” perteneciente al año que aparece junto a la firma de esta *Inmaculada* se encuentra oculta en parte bajo el marco de la pintura. El año que aparece registrado en la ficha inventario de Patrimonio Nacional es 1664.

(53) DOCUMENTO 7, *Testamento de doña Manuela Pérez Serrano, mujer de Francisco Fernández, pintor*, AHPM, p.º 8.684, fols. 35-37v. Fueron testigos Pedro Serrano, boticario, Pedro de Balloria, Juan Romanco de la Vega, escribano de su Majestad y receptor de sus Reales Consejos, Santiago Gómez y Lucas Majuelo, residentes en Madrid.

(54) Sobre el pintor Juan Antonio Ceroni, véase una tasación y una pintura suya en: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia...*, p. 35, lám. 32; sobre su padre el escultor Giovanni Antonio Ceroni, véanse PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A., *El museo pictórico...*, p. 154 y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 88 y 243.

esposa Manuela, quienes a su vez tasan en 7.525 reales el conjunto formado por ropa blanca, vestidos y demás ropa, plata, alhajas y muebles, entre otros bienes aportados a la dote⁵⁵. Por otro lado Ceronio se compromete a que “por la honrra deste matrimonio y virjinidad de la dicha doña Manuela Pérez mi esposa, la prometo y mando en arras [...] dos mil y doscientos reales”. Previamente este documento informa del nombre de los padres de este pintor, Juan Antonio Ceronio y Bernardina de Quiñones.

De nuevo en su testamento Manuela Pérez Serrano asegura que de su matrimonio con Ceronio sólo tuvieron una hija llamada Jerónima Ceronio, “mujer que al presente es de don Juan Tufiño de Lara”. Declara,

que del segundo matrimonio estoy casada legítimamente con el dicho Francisco Fernández y a su poder llevé la cantidad y maravedís que comprobará por la carta de pago y recibo de dote que a mi favor otorgó y tengo original a que me remito, y él trujo a la mía por vía de capital 42.000 ó 43.000 reales de vellón poco más o menos los cuales se han convertido y gastado en la fábrica de las casas que al presente vivo yo y el dicho mi marido, juntamente con algunas alajas y preseas de plata mías propias.

Sus hijas de su matrimonio con Fernández fueron María Casilda, Francisca y Manuela. Nombra por herederos a sus cuatro hijas de ambos matrimonios.

Respecto a la relación tanto del pintor como de su mujer con artistas italianos de diferente índole, el conocido aprendizaje de Fernández bajo la doctrina de Vicente Carducho o el primer matrimonio ya comentado de Manuela Pérez con el también pintor Ceroni, debemos añadir la relación hasta ahora desconocida entre aquel matrimonio y Stefano Limido († 1647). Músico de la real cámara de Felipe III y violón en la capilla real del alcázar de Madrid al servicio de Felipe IV, este milanés publicó al menos dos obras a destacar en el terreno de la composición para varias voces o madrigal⁵⁶. Su hija Liberata Limido otorgó testamento por enfermedad nombrando “por mis

(55) DOCUMENTO 8: *Dote de doña Manuela Pérez*, AHPM, p.º 7.096, fols. 5-8v. Testigos, don Diego de Barnuevo, secretario y contador de los marqueses de Cerralbo, Alejo Suárez y Tomás Pérez, residentes en Madrid.

(56) LIMIDO, Stefano, *Regii concertati spirituali*, Milano, Agostino Tradate, 1605 (Madrid, Biblioteca Nacional, R/14441). LIMIDO, Stefano, *Armonia espiritual*, Madrid, Tomás Iunti, 1624 (Valladolid, catedral, archivo musical). Sobre Limido, véase CASTAÑO PEREA, Enrique, *Arquitectura y música: policoralidad en la capilla real del Alcázar de Madrid*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2006, tesis doctoral, pp. 253-254, 256 y 558.

albaceas y testamentarios a Francisco Fernández, en cuya casa vivo, y a doña Manuela Pérez Serrano, su mujer”⁵⁷. Declara ser “hija de Stefano Limido, criado que fue de su majestad en la capilla real, y Lucía Calderina su mujer y mis padres difuntos, naturales que fueron del ducado de Milán”. Quizá Liberata vivió recogida en casa de Fernández tras el fallecimiento de alguno de sus progenitores, Stefano en 1647, Lucía en 1612, ésta última, fecha de su partida de defunción según publicó Agulló⁵⁸. Un año antes de su propio testamento Liberata es señalada en el de Manuela Pérez Serrano, donde la viuda del pintor manda “a Librata [sic] Limerda cincuenta reales de vellón”⁵⁹.

Estos nuevos documentos e informaciones sobre el pintor Francisco Fernández y su ámbito familiar obliga a realizar una completa revisión tanto de aspectos de su vida como de su obra, donde la datación de sus pinturas sin fechar ahora encontrarán un nuevo margen de acotación cronológica.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1: Poder para testar otorgado por Francisco Fernández, pintor. AHPM. P.º 11.978, fols. 390-391v.

Poder para testar. Abril 23 del 1678. En el nombre de Dios todopoderoso. Amén. Sépase como yo Francisco Fernández, pintor vecino desta Villa de Madrid, que bivo en la calle de León, casas propias, hijo lexítimo de Lucas Fernández y Úrsola de Robles, vecinos que fueron asimismo desta dicha Villa, estando herido con una herida en el biente que me la dió Juan Francisco de Baras, maestro de niños, esta noche y muy fatigado de ella a quien perdono, y en mi entendimiento natural tal qual nuestro Señor fue servido de darme y temiéndome de la muerte que es cosa zierta a toda criatura [...] dudosa, creyendo como firmemente creo en el misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres perssonas distintas y un sólo Dios berdadero y todo lo que viene, cree y confiessa y publica nuestra santa Iglesia Cattólica, apostólica, romana, debajo de cuya fee y creencia e bivido y protesto bivar y morir como fiel y cathólico cristiano, tomando como tomo por mi abogada e yntercessora a la bien abenturada sienpre Virgen María, el santo Ángel de mi guarda, al santo de mi nombre y a todos los Santos y Santas del Çielo. Por quanto temo que la gravedad de mis accidentes no me dará lugar a acer y otorgar mi testamento y porque tengo comunicado mi boluntad y las cosas tocantes al descargo de mi conciencia con doña Manuela Pérez Serrano, mi lexítima muger, otorgo y conozco que doy a la susodicha todo mi poder cunplido tan bastante como de derecho se requiere y es neçessario y en este casso más puede y debe baler

(57) *Testamento de Liberata Limido*, AHPM, p.º 10.192, fols. 343 y v. Madrid, 14 de noviembre de 1670.

(58) AGULLÓ Y COBO, Mercedes, “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”, separata del *Anuario Musical* (Barcelona), XXV (1971), p. 106 [2].

(59) DOCUMENTO 7, AHPM..., fol. 36.

para que por mi y en mi nombre y como yo mismo ahora o después de mi fallecimiento aga y otorgue mi testamento público o cerrado en la forma y manera que la tengo comunicado y como mejor le pareciere haciendo mandas, legados y otras disposiciones, reservando sólo como desde luego reservo en mi el nombrar sepultura, testamentarios y herederos y desde luego mando y es mi voluntad que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del Espíritu Santo de clérigos menores desta Villa en la sepultura que en ella tiene dicha mi muger y se me ponga el ábito de mi Padre San Francisco y en quanto a la demás disposición de mi yntierro lo dejo a elección de mis testamentarios a cuya voluntad lo dejo. Y nombro por tales mis testamentarios y albaceas a la dicha doña Manuela Pérez Serrano, mi muger, y a Martín Sanz, maestro de barbero, vecino ansimismo desta dicha Villa, que bive en dicha calle del León, y a cada uno ynsólidum para que después de mi fallecimiento entren en todos mis bienes y derechos y siendo necesario los bendan y rematen en pública almoneda o fuera de ella, y de ellos y su valor cunplan y paguen todo lo que se contubiere en el testamento que se hiziere en birtud deste poder. Y en el remanente que quedare de todos mis bienes, deudas y derechos y acciones muebles y rayces abidos y por aber, dejo e ynstituyo por mis únicos y unibersales herederos a doña María Seçilia y a doña Manuela Timotea Fernández, mis hijas lexítimas y de la dicha mi muxer, donçellas para que los ayan y hereden con la bendición de Dios y la mía. Y por que las dichas doña María Siçilia y doña Manuela Timotea, mis hijas, son menores de beinte y cinco años, dejo y nombro por su curadora de sus personas y bienes a la dicha doña Manuela Pérez Serrano, mi muger, a la qual pido y encargo lo acepte y la relebo en lo que aya lugar en derecho de fianças y pido a qualquier señor juez de su Magestad que dello conozca, la mande [...] el cargo con la relebaçion de dicha fiança; y por que asimismo tengo a doña Thomasa María, mi hija lejítima y de la dicha mi muger, monja profesa en el conbentto de nuestra Señora de las Marabillas desta Corte, y la emos dado lo que a sido neçesario, mando que para ayuda de sus necesidades se le den cinquenta ducados de vellón por una bez, que así es mi voluntad. Y por el presente reboco y anulo y doy por rotos y cancelados y de ningún valor ni efecto todos y qualesquier testamentos, cobdiçilios, poderes para testar, mandas y legados y otras disposiciones que antes de ahora aya fecho por scriptto de palabra o en otra forma que es mi voluntad que no balgan ni agan fee judicial ni estrajudicialmente salbo este poder y el testamento que en su birtud se hiziere, que es mi voluntad se guarde, cunpla y executte lo aquí contenido y que en dicho testamento se contubiere en cuyo testimonio, lo otorgo así ante el presente escrivano, en la villa de Madrid, a beinte y tres días del mes de abril de mil y ssesiscientos y setenta y ocho años, siendo testigos don Joseph de Luna, Juan López, Matheo Fuster, Juan Martín de Hevia y Silbestre García, residentes en esta Corte y el otorgante a quien yo el escrivano doy fee, conozco, lo firmo. Francisco Fernández. Ante mi, Benito Rodríguez Montesinos.

Documento 2: Información sobre Gregorio de la Cuesta y Juan Francisco de Varas. AHPM. P.º 10.071; papel suelto sin coser al protocolo entre los folios 642 y 643. + 1677. En 30 de junio entró Gregorio de la Cuesta en la escuela de Juan Francisco de Varas por medio pupilo: y paga cada mes a cinco ducados y paga el mes adelantado.

Documento 3: Testamento de Juan Francisco de Varas y doña María Díaz, su mujer. AHPM. P.º 10.192, fols. 39-40. Sépasse por esta pública escriptura de testamento, última y postrimera voluntad como nos Juan Francisco de Varas, maestro de el arte de leer y crivir [sic] y contar, vezino de esta villa de

Madrid, hijo de Thomás de Varas y de Ysabel de Fuica, ambos difuntos vezinos y naturales que fueron de esta dicha villa, y doña María Díaz de Espinossa, hija de Xptóbal Díaz, natural que fue de esta dicha villa y de doña Gerónima de Espinossa, natural de la çiudad de Toledo, ya difuntos; deçimos que por quanto por la misericordia de Dios nos allamos buenos aunque con algunos achaques y no que asta ahora nos obliguen a estar en la cama y sanos de nuestros juiçios y entendimientos naturales, y creyendo firmemente en el misterio de la Ssantísima Trinidad, tres perssonas y un sólo Dios verdadero y en todo lo demás que tiene y manda la ssanta madre Yglessia Católica romana debaxo de cuya fee protestamos vivir y morir como católicos xptianos y para ello tomando por nuestra ynterçesora y abogada a la Virgen María, madre de nuestro sseñor Jesuxpto, y a los ssantos ángeles de nuestra guarda a quienes umildemente suplicamos ynterçedan con su divina magestad, perdona nuestros pecados y temiéndonos de la muerte, que es cossa natural yçierta a toda criatura, queremos tener dispuesto nuestro testamento. Y así de una conformidad le haçemos y otorgamos en la forma siguiente: Primeramente mandamos y encomendamos nuestras almas a Dios nuestro sseñor que las crió y rredimió con su preçiosa sangre, y los cuerpos a la tierra de que fueron formados, los cuales queremos bayan mortaxados con el ávito de san Francisco y enterrados en la iglessia de la Ssantísima Trinidad caçada, en una de las sepulturas de el tramo que tiene la hermandad de San Cassiano, que es de los maestros de el dicho arte. Y casso que la dicha hermandad se mude a otra parrochia o convento en aquella parte que estubiere [...] mandamos lleben nuestros cuerpos los terçeros de San Francisco de cuya horden somos hermanos Y se les dé su limosna y la cruz de la parrochia con diez y ocho saçerdotes y doçe relixiosos de la horden de San Françisco por cada uno de nos. En lo demás de la disposición de nuestro entierro y que fuere neçesario lo dejamos a la disposición de el que de nos sobreviviere. A las mandas forçossas a todas por cada uno de nos mandamos quatro reales conque las apartamos de el derecho de nuestros bienes, mandamos se digan por el alma de cada uno de nos quinientas missas y sacadas las que tocan a la parrochia las demás se an de deçir en el convento o parrochia a donde fueros enterrados, y para cumplir y pagar este nuestro testamento según y en la forma que en él se contiene y en lo demás que fuere neçesario, nos dejamos por testamentarios el uno a el otro y el otro a el otro y nos damos poder y facultad para el que sobreviviere entre en nuestros bienes y los benda y rremate en pública almoneda o fuera de ella y de su balor cumpla y pague este nuestro testamento y este poder le dure todo el tiempo neçesario aunque se aya pasado al año de el alvaçeazgo. Y cumplido y pagado en el rremanente que quedare de todos nuestros bienes derechos y aççiones, dejamos y nombramos por nuestras únicas y unibersales herederas a Antonia María de Varas y a Ysabel de Varas, nuestras hijas abidas durante nuestro matrimonio, para que por yguales partes los ayan y hereden con la vendiçión de Dios. Y caso que la boluntad de Dios sea servido de llebarlas antes que a qualquiera de nosotros, desde luego nos dejamos por erederos el uno de el otro y el otro de el otro para que el que sobreviviere erede a el que antes falleçiere que assi es nuestra boluntad, y por este rrebocamos y anulamos otros qualesquier testamentos, cobdiçilios, poderes para [...] hecho ambos juntos o cada uno de por ssí que queremos que no balgan, Sólo este queremos sea nuestra última y postrimera boluntad. Y así lo otorgamos en esta villa de Madrid a siete días de el mes de março de mill y seisçientos y settenta y dos años, ante el pressente escribano, siendo testigos don Fernando de Logroño, Nicolás López, Juan Joseph de San Román, don Manuel de Mexía y Francisco de Varas, residentes en esta corte, y los otorgantes que yo el sscribano doy fee que conozco, lo firmaron doña María Díaz, Juan Francisco de Varas. Ante mi, Ssebastián Alemán.

Documento 4: Apartamiento de querella de Manuela Pérez Serrano. AHPM. P.º
11.978, fols. 428-429v.

En la Villa de Madrid a veyntiseis días del mes de Jullio de mill y seisçientos y settenta y ocho años ante mi el scrivano y testigos parezieron doña Manuel Pérez Serrano, biuda de Francisco Fernández, pintor bezino desta Villa, y doña María Sizilia, y doña Manuela Timotea, sus hixas lexítimas y del dicho Francisco Fernández, su marido, mayores de catorze años y menores de veintte y çinco, y todas juntas y cada una por lo que le toca y a mayor abundamiento la dicha doña Manuela Pérez Serrano, como tutora y curadora de las perssonas y vienes de las dichas sus hijas nombrada por tal en el poder que la dió para testar el dicho Francisco Fernández, su marido, en esta Villa en veintte y tres días del mes de abril pasado deste año en que la dexó relevada de fianzas, que passó ante el pressente scribano, y la dicha tutela y curaduria le fue disçernida por el señor alcalde don Bernavé de Otalora Guevara, cavallero del horden de Alcántara, en esta Villa en veinte y tres días deste pressente mes y año ante Gabriel de Eguiluz, sscribano de provinzia, y la tiene azeptada y en caso nezessario de nuevo la azepta y della usando. Dijeron que por quanto la noche del dia veintte y tres de abril passado deste año a cossa de las diez della, haviendo estado xuntos el dicho Francisco Fernández y Juan Francisco Varas, maestro del arte de leer y escribir, en la calle de León y yéndosse a recoxer cada uno a su cassa tubieron palabras entre los dos de que resultó questión de cuchilladas y ambos salieron heridos, p el dicho Francisco Fernández con una herida en las tripas de que murió de allí a dos días. Y el dicho Juan Francisco con otra en el muslo derecho y otra en la mano derecha, de que tanvién estubo desauziado. Y en razón dello el mismo día veintte y tres de abril se hizo caussa de ofiçio contra los dichos su marido y Juan Francisco de Varas por mandado del señor don Gregorio Pérez de Ardón, alcalde de Cassa y Cortte y denunciaçión de Xptoal de Pedraza. alguazil, ante Benito Rodriguez Montessinos, sscribano oficial de la sala, y otra por el señor don Jil de Castexón, de los conssexos de Castilla y Guerra, como azessor y juez nombrado de la real Bolattería de Su Magestad, de que es manzevo el dicho Juan Francisco de Varas; y el día veintte y cinco de abril deste dicho año la dicha doña Manuela Pérez Serrano, ante dicho señor alcalde, se querelló criminalmente del dicho Juan Francisco y demás que ressaltassen culpados en la muerte del dicho su marido, y en veintte y seis del dicho mes se admitió por dicho señor alcalde ante mi el dicho sscribano, y se fue siguiendo la caussa. Y estando conchlussa en reveldía vista para señor governador y alcaldes de Cassa y Corte, dieron sentencia por lo qual condenaron al dicho Juan Francisco de Varas en pena de muerte y en quinientos ducados para la cámara, y otros quinientos ducados para la dicha doña Manuela Pérez Serrano y las costas como se contiene en la dicha causa que se remiten. Y respeto de estar ymformados que la pendencia fue cassual y que ambos riñeron cuerpo a cuerpo de noche y donde y no vinieron otras espadas y que fixamente no se puede saber si se yrieron el uno al otro o les pudieron dar los que llegaron a la pendencia de más que el dicho Francisco Fernández, no se quiso querellar del dicho Juan Francisco aunque por la Justi [...] sólo requirio y atendiendo tanvién a que muchas personas graves y doctas se an interpuesto con la otorgante y sus hijas para que sea parte de la querella dada contra el dicho Juan Francisco y lo remitan y perdonen la culpa que hubiere tenid, deseando que el alma del dicho Francisco Fernández tenga descansso en la pressencia de Dios y sin otro fin y por hazerle en su nombre a Su Divina Magestad este corto servicio y sufraxio al difunto, y que les perdone sus culpas, quieren remitir y perdonar la culpa que ressulta o puede ressaltar contra el dicho Juan

Francisco de Varas en la muerte del dicho Francisco Fernández, poniendolo en execución ymformadas de su derecho y del acuerdo y deliveración que en esta parte deven usar. En la mexor forma que aya lugar de derecho otorgan que remitan, levantan, apartan mano y perdonan al dicho Juan Francisco Varas que por cargo y culpa que tengo o parezca tener o haver tenido en la muerte del dicho Francisco Fernández, su marido y padre y el derecho y acción civil o criminal que contra el sussodho y sus vienes, tienen o pueden tener por la dicha razón en qualquier manera y se desisten y aparten de la dicha querella y pleyto criminal de uno y otro juzgado y tribunales de todo lo en ellos fecho y [...] y todo lo den por ninguno y de ningún balor ni efecto para que no valga y se obligan de no lo seguir ni prosseguir ni ynttentar otro de nuevo señor esta razón y si lo contrario hizieren, quieren que no les valga ni ssea admitido en juiçio antes apartado y repelido como cossa ynttentada por no parte piden y suplican al Rey nuestro señor que Dios guarde y señores juezes y justicias que desta caussa an conozido y conoçieren, remitan y perdonen al dicho Juan Françisco Varas su real justicia y que no sse prozeda contra el sussodicho ni sus vienes por la dicha caussa ni le prendan [...] y se le dessenvarguen los que sse le hubieren envargado bolviéndosselos libremente y para ello se le den qualesquier arrendamientos de solturas y de desenvargo en forma que desde luego la consientten y tienen su vien. Y este apartamiento juraron a Dios y a una cruz no lo hazen por miedo de que no [...] guardada, justicia ni por otra razón más que por el servicio de Dios nuestro Señor y para mayor onrra y gloria de Su Divina Magestad y descansso del ánima del dicho Francisco Fernández y se obligan y obliga a las dichas sus hijas de haver por [...] apartamiento en todo tiempo y no [...] el [...] una caussa ni razón a cuiá firmeza obliga sus vienes y de dichas sus hixas avidos y por aver y dan poder a las justizias y juezes de Su Magestad y en especial a las que conocieren de dicha causa y ante quien fuere presenttado este apartamiento para que las apremien a su cunplimiento por todo rigor de derecho y como por sentencia difinitiva, pasada en cossa juzgada, en que lo reziven renunciaron las leyes, fueros y derechos de [...] haver y la xeneral y [...] las del favor de las mux[res] de cuió efecto doy [...] y juraron [...] con [...] deste apartamiento no tienen hecha ni arán protesta ni reclamzió, y si pareziere la revocan y dan por [...]. Y asimismo juraron no haver interveenido para otorgarle dádiva, oferta ni otro yntterés, y que [...] es por la onrra y servicio de Dios y vien y descansso del alma del dicho Francisco Fernández y de las dichas doña María Sizilia y doña María Timotea [...] xuntamente con la dicha su madre esta scriptura en todo lo demas que por derecho debe sser jurada y asimismo renunciaron toda menor hedad y veneficio, restituziún y todas juntas, la otorgaron ansí ante mi el sscribano, siendo testigos Pedro Pérez Ortiz, Millán de Matute y Juan de Oliaga, ressidentes en esta Corte, y las otorgantes a quien doi fe, conozco, lo firmaron. Doña Manuela Pérez Serrana [sic], doña María Cecilia Fernández, doña Manula [sic] Timotea Fernández [sic]. Ante mi, Benitto Rodríguez Montesinos.

Documento 5: Inventario y tasación de los bienes de Francisco Fernández, pintor. AHPM. P.º 11.978, fols. 392-406.

Ymbentario. Abril 30 de 1678. Doña Manuela Pérez Serrano, viuda de Francisco Fernández, pintor, veçino que fue desta villa y Martin Sanz, maestro barvero. Deçimos que el dicho Francisco Fernández en el poder que otorgó para testar ante Benitto Rodríguez, escrivano de Su Magestad, devajo de cuya disposiçión murió, nos dejó nombrados por sus testamentarios y albaçees y porque necesittamos de haçer ymbentario, tasación y almoneda de los

vienes que por fin y muerte de el susodicho que quedaron para que en todo y poder conste. A vuestra merced suplicamos mande hacer dicho ymbentario, tasación y almoneda para dicho efecto, que es justicia y pedimos súplica. Doña Manuela Pérez Serrano. Auto. Hágase el imventario, tasación y almoneda que refiere la petición desta otra parte por ante qualquier scrivano de Su Magestad y fecho se traiga el señor don Miguel López de Dicastillo, cavallero de la horden de Calatrava, del consejo de Su Magestad y alcalde en su Cassa y Corte, lo mando y señalo en Madrid, a treinta días del mes de abril de mill y sseiscientos y setenta y ocho años. Paulino Benito. Zitación a las menores. En la villa de Madrid en el dicho día treinta de abril de mill y seiscientos y setenta y ocho años, yo el sscrivano citty a doña María Cecilia y doña María Timotea Fernández, hijas de Francisco Fernández, pintor, y como a sus herederas para hacer el ynbentario contenido en la petición desta otra parte como por el auto de suso le manda, las quales dijeron son menores de veinte y çinco años aunque mayores de catorçe por cuya causa neçesitan de curador adliten con quien se hagan las delixencias, para cuyo efecto desde luego ambas a dos unánimes y conformes nombran por su curador adliten a Thomás Anttonio de Prado, procurador de los Reales Consejos a quien piden lo acepte y jure y de la fianza, y al señor alcalde don Miguel López de Dicastillo lo admita, y mando se le [...] el cargo de tal cutador adliten y lo firmaron, de ello doy fe. Doña María Cecilia Fernández, doña Manuela Timotea Fendez [sic]. Ante mi, Benito Rodríguez Montesinos. Ase por nombrado por curador adlitem de doña María Siçilia y doña Manuela Timotea Fernández, hijas de Francisco Fernández, a Thomás Anttonio de Parado, procurador de los Reales Conseejos, al qual se le notifiqué, lo acepté y juré, y se obligue y de la fiança a derecho necessaria y fecho se trayga para desçernirle el cargo el señor alcalde don Miguel López de Dicastillo, cavallero de la orden de Calatrava, lo mando. En v^d [sic] a dos de mayo de mill y seiscientos y setenta y ocho años y lo señalo. Paulino Benito.

Notificación. Azetación Obligación y fianza. En la dicha villa de Madrid en el dicho día yo el escribano notifiqué el auto de suso a Thomás Antonio de Prado, procurador de los Reales Consexos, el qual aviéndolo bisto, oído y entendido, dixo azepta el nombramiento hecho en el de curador adliten de las personas de doña María Sicilia y doña Manuela Timotea Fernández, menores, y jura por Dios y a una cruz según forma de derecho de hazer y cumplir bien y fielmente el dicho cargo y oficio y seguirá todos los pleitos que los dichos menores tienen y tubieren así siendo actores como reos, haciendo todas las dilixencias judiciales y extrajudiciales que se requieran y sean nezarias y donde su consexo no bastare le pedirá y tomará de personas de ziencia y conciencia que se le puedan y sepan dar y se obliga que sí por su culpa o negligencia, alguna pérdida o menoscavo viniere a los [...] menores o sus bienes, lo pagará de los suyos propios, y para que más bien lo cumplirá, dió por su fiador a Diego Martínez de la Plaza, vecino desta Villa, el qual que presente estava lo quiso ser, y poniéndolo en efecto en aquella vía y forma que más a lugar de derecho se obliga el dicho Tomás Antonio de Prado hará y cumplirá lo que lleva jurado y a lo que ba obligado donde no el otorgante como su fiador, y haciendo como haze de deuda y fecho axeno suio propio y si que contra el susodho ni sus bienes prezedada excursión ni otra dilixencia alguna de fuero ni de derecho cuio beneficio renuncia, lo cumplirá y pagará el otorgante como su fiador, y al cumplimiento de lo que dicho es ambas las dichas partes se obligaron en forma con renunciación que hazen de todas las leyes, fueros y derechos de su favor y la general en forma y para que se lo hagan cumplir, dan poder a las justicias de su Magestad de qualesquier partes que sean, a cuio fuero y jurisdicçion se someten y en especial a las desta corte y Villa y a

cada una ynsolidum, y lo recibieron como si fuera por sentencia de juez competente passada en cossa juzgada. Y assí lo otorgaron y firmaron a quienes doy fee, conozco, siendo testigos Juan Dávila, Domingo del Águila y Juan Ximénez Escudero, residentes en esta Corte. Thomás Antonio de Prado, Diego Martínez de la Plaça. Ante mi, Benito Rodríguez Montesinos.

Autto de desçernimiento. En la villa de Madrid a dos de Mayo de mill y seiscientos y setenta y ocho años el señor alcalde don Miguel López de Dicastillo, aviendo visto el nombramiento, notificación, aceptación, juramento, obligazió y fiança fecha y dada por Thomás Antonio de Prado, procurador de los Reales Conssejos, para ser curador adlitem de doña María Siçilia y doña Manuela Timotea Fernández, hijas de Francisco Fernández, pintor. Dijo que disçernía y disçernió al dicho Thomás Antonio el cargo de tal curador adlitem de dichas menores y le dava y dió poder para que las defienda en todos los pleitos que tiene y tubieren con qualesquier perssonas siendo actoras como real en los quales y en cada uno dellos para y con ante qualesquier jueçes de Su Magestad y haga todos los auttos y diligencias judiciales y estrajudiciales que comben [sic] y sean neçessarias y que las dichas menores hiçieran y haçer podrían siendo de edad cumplida siendo presentes y todo lo demás que debe y es obligado ha açer que para lo sussodicho y lo dependiente le da poder y facultad en forma y a todo lo que hiçiere en virtud deste desçernimiento su merced dijo que ynterponía e ynterpusso su autoridad y decreto judicial quanto a lugar de derecho. Y lo señaló. Paulino Benito. Zitazió al curador adliten. En la villa de Madrid a dos días del mes de mayo de mill y seiscientos y setenta y ocho años, yo el scribano cité para hacer el ymbentario contenido en la petición y auto de esta otra parte a Thomás Antonio de Prado, procurador de los rreales consejos, como curador de las dichas sus menores en su perssona, el qual dijo está [...] a ello y de ello. Doy fee. Benito Rodríguez Montesinos. Imbentario. En la villa de Madrid, a dos días del mes de mayo de mill y seiscientos y setenta y ocho años, doña María Pérez Serano, viuda de Francisco Fernández, pintor, y como su testamentaria ynsólidun, por ante mi el scribano y en virtud del autto del señor alcalde don Miguel López de Dicastillo, ante Paulino Benitto, sscribano de provincia, su fecha de treinta de abril pasado de este año, hizo ymbentario de los vienes y efectos que quedaron por fin y muerte del dicho Francisco Fernández, en la forma siguiente: Primeramente puso por ymbentario, diez sillas de vaqueta de moscobia con su clabazón dorada, a medio traer. Un bufette de nogal con sus caveceras y pies de lo mesmo y sus yerros. Otro bufette de nogal de una tabla con los pies de lo mismo y sus yerros de bara y quarta de largo y tres quartas de ancho. Otro bufette cubierto de vadana negra con sus yerros de poco más de vara de ancho, digo de largo, y media de ancho. Un brasero de nogal con clavazón de bronce ochavado y su vaça de cobre, con su badil de azófar. Otro brasero más pequeño de nogal, guarnecido de tachuelas con vaça de cobre y badil de yero. Y en este estado se quedó este ymbentario para proseguirle cada que combenga, y lo firmó, dello doy fe. Doña Manuela Pérez Sserano. Ante mi. Benito Rodríguez Montesinos. Prosigue el ymbentario. En la villa de Madrid, a quatro días del mes de mayo de mill y seiscientos y setenta y ocho años, la dicha doña Manuela Pérez Serrano, como testamentaria insolidum del dicho Francisco Fernández, su marido, y prosiguiendo el ymbentario de los vienes que por fin y muerte del susodicho quedaron, ymbentarió los siguientes: Primeramente dos camas de nogal de una cabezera cada una. Dos arcas, una grande y otra pequeña. Tres cofres negros. Ocho colchones poblados de lana. Dos escritorios, uno de évano y marfil, y otro de nogal. Seis almoadas de estrado de brocatel y olandi-

lla. Una alfombra ordinaria. Una cama de tablas. Bestidos y ropa: Un bestido calzón y ropilla de terçiopeelo, fondo en raso. Otro bestido calzón y ropilla de paño negro con su capa. Otro de tafetán, calzón y ropilla y mangas. Dos espadas y una daga. Dos sombreros. Un vestido de muger de gorgorán de color de oja de olivo y perla. Vasquiña y jubón. Otra basquiña y jubón de gorgorán color amusco. Otra basquiña y jubón de chamelote negro. Un guardapiés de chamelote verde. Otro guardapiés de damasco verde con çinco guarniciones de santa Ysavel. Dos mantos de seda. Una colgadura de paño colorado de cama. Otra colgadura de cama de damasco carmesí con flueco. Una toalla de tafetán gasa con puntas de pita. Una colcha de la Yndia. Otra colcha de cotonía. Tres frazadas viejas. Una cortina de jerguilla. Dos cortinas de frisa colorada. Una hongarina de terçiopeelo de muger. Un bestido calzón y ropilla y capa de vayeta. Ropa blanca: Seis sávanas. Ocho almoadas. Tres tablas de manteles pequeñas ordinarias. Otra tabla de manteles alemaniscos. Ocho servilletas de gusanillo. Quatro paños de manos, los dos con puntas y los dos de gusanillo. Quatro camisas de hombre de lienzo de Santiago. Dos pares de calzonzillos. Tres camisas de muger. Espejos: quatro espejos medianos con sus molduras. Plata: Dos bujías de plata. Una salvilla de plata. Dos vandejas de plata, la una lisa y la otra labrada. Quatro cucharas de plata. Quatro tenedores de plata. Un salero de plata. Un pimentero de plata. Dos tembladeras de plata, una lisa. Unos turantes largos de aljófár gorda. Unas manillas de aljófár menuda. Unas arracadas de oro y aljófár menuda de echura de media luna, chicas. Un rosario de cinco diezes engarçado en oro con los padre nuestros de oro, y la cruz de oro. La Casa: Una casa en que vive en la calle de León. Trastos de Coçina: Dos calderos de cobre. Un almirez. Dos belones. Quatro candeleros. Dos perolitos, uno más pequeño que otro. Un calentador. Dos cazitos, uno más pequeño que otro. Tres sartenes. Un chocolatero de cobre. Una cuchilla. En el obrador: Modelos. Un brazo grande. La cabeza de Beteli. La mano de la Teta. Eel niño de la Giralda. Otros dos niños. Una medalla de Sera con la Cabra. Una medalla redonda con quatro niños. Otros dos pedazos de medallas de niños. Un cuerpo de un niño del tamaño del natural. Más otro brazo de yeso. Más otra cabeza de Ana Ymajin. Más dos cabezas de viejos. Más una espalda del Torzo. Un pie grande. Un brazo, y una pierna de notomía. Dos brazos y dos piernas de niño. Otros dos cuerpos. Más otra medalla con quatro niños. Una losa y una moleta. Lienzos: Una cabeza de la Virgen, en tabla. Un país de tres quartas y dos terçias con su moldura. Una cabeza con un escudo en el hombro. Unas calaberas. Una cabeza con un clavo en la frente. Otra cabeza con una vanda en la frente. Dos cabezas de dos viejos juntos. Más un san Gerónimo, pequeño. Un retrato de Phelipe quarto. Unos apóstoles mirando el sepulcro de la Virgen. Una cabeza de un viejo con su moldura. Tres figuras de blanco y negro con unas culebras. Otra cabeza de otro viejo. Un país con su moldura, pequeño. Otro país. Una berónica y una Magdalena, juntos. Un san Carlos. Unos niños luchando. Un país de la huyda de Egipto. Una cabeza de un retrato, con moldura. Un San Antonio, pequeño. Un país con un pedazo de marina. Una nunciata, pequeña. Una cabeza de una muger. Una cabeza de un retrato. Un santo christo a la columna. Otra cabeza, pequeña. Un lienzo pequeño de una batalla. Una Virgen de la Concepción con dos países. Una ymagen pequeña con dos ángeles, y su moldura. Otra del mismo género de vara y tres quartas. Un lienzo del tránsito de San Ygnaçio de vara y tres quartas. Otra de Judic. Unas azuzenas. Otra de un cordero. Un lienzo de un santo del orden de santo Domingo. Un lienzo pequeño de una ymagen. Otro de la Virgen, el niño, san Joseph, de vara y çinco quartas. Otro del ángel de la guarda con su moldura. Otro del mismo género de la Virgen del Carmen. Otro de San Bernardo de dos

varas y quarta, con su moldura. Un nacimiento de dos varas y quartas y vara y tres quartas con su moldura. Un lienzo de una música de ángeles. Un san Francisco de vara y terçia y vara. Un medio cuerpo de la Virgen de la Soledad. Un entierro de Christo de vara y tres quartas. Un San Pedro de siete quartas, y vara. Un entierro de Christo de dos varas, y vara y media. Una venida del Spíritu Santo de dos varas y quarta, y siete quartas de ancho con moldura. Una ymagen de la Concepción de dos varas y medias, y dos de ancho. Diferentes estampas y dibujos. Todos los quales dichos vienes puso por ymbentario la dicha doña Manuela Pérez Serrano, devajo de juramento que hizo en forma, declaró no haver otros ningunos que poder ymbentariar, y que cada y quando que los ayga está prompta a ponerlos de manifiesto para que se haga ymbentario de ellos, y todos los ymbentariados se quedaron en su poder y se obligó en forma a ley de depósito de tenerlos de prompto y manifiesto, y de dar cuenta de ello siempre que le sea mandado. Y lo firmó, a quien doy fee, conozco, siendo testigos Juan Serrano. Martín Sánchez. Francisco Hurtado, residentes en esta Corte. Doña Manela Pérez Serrano. Ante mí, Benito Rodríguez Montesinos. Tasación. En la villa de Madrid, a diez días del mes de mayo de mill y seisçientos y setenta u ocho años doña Manuela Pérez Serrano, viuda de Francisco Fernández, pintor, como su testamentaria, y en virtud del auto del señor alcalde don Miguel López de Dicastillo, ante Paulino Benito, sscrivano de provincia, su fecha de treinta de abril próximo pasado deste año, nombro para la tasación de los modelos del obrador del dicho Francisco Fernández, su marido, a don Joseph Donoso, maestro pintor, vecino desta villa, el qual lo aceptó y juró en forma de hazer bien y fielmente su ofiçio, y con asistencia de Thomás Antonio de Prado, procurador de los Reales Consejos, como curador ad litem de doña María Ceçilia y doña Manuela Timotea Fernández, hizo la tasación en la forma siguiente: Tasación de los modelos: Primeramente, un brazo grande, seis reales 6. La cabeza de Beteli, seis reales 6. La mano de la Teta, dos reales 2. El niño de la Giralda, quatro reales 4. Otros dos niños, quatro reales 4. Una medalla de sera con la Cabra, seis reales 6. Una medalla con quatro niños, redonda, ocho reales 8. Otros dos pedazos de medallas de niños, seis reales 6. Un cuerpo de un niño del tamaño del natural, seis reales 6. Más otro brazo de yeso, tres reales 3. Más de otra cabeza de Ana ymagin, tres reales 3. Más dos cabezas de viejos, quatro reales 4. Más otra espalda del Tronzo, reales 6. Un pie grande, dos reales 2. Un brazo y una pierna de notomia, quatro reales 4. Dos brazos y dos piernas de niño, quatro reales 4. Otros dos cuerpos, quatro reales 4. Una medalla con quatro niños, çinco reales 5. De una lossa y una moleta, çiento y diez reales 110. Lienzos: Primeramente, una cabeza de la Virgen, en tabla, diez reales 10. Un país de tres quartas y dos terçias con su marco, en diez reales 10. Una cabeza con un escudo en el hombro, en duçientos reales 200. Unas calaberas en veinte y quatro reales 24. Una cabeza con un clavo en la frente, veinte y quatro reales 24. Otra cabeza con una benda en la frente, treinta y tres reales 33. Dos cabezas de viejos, juntos, treinta y tres reales 33. Un san Gerónimo, pequeño, veinte reales 20. Más un retrato de Phelipe quarto, çinquenta y çinco reales 55. Más unos Apóstoles mirando el sepulcro de nuestra Señora, veinte y quatro reales. Una cabeza de un viejo con su marco, veinte y quatro reales 24. Tres figuras de blanco y negro con unas culebras, treinta y tres reales 33. Otra cabeza de otro viejo, quarenta y quatro reales 44. Un país con su moldura, pequeño, çiento y çinquenta reales 150. Otro país, treinta y tres reales 33. Una berónica y una Magdalena, juntos, doze reales 12. Un San Carlos, diez y seis reales 16. Unos niños luchando, çinquenta reales 50. Un país de la huyda de Egipto, catorçe reales 14. Una cabeza de un retrato con su marco, treinta y quatro reales

34. Un San Antonio, pequeño, treinta y tres reales 33. Un país con un pedazo de marina, veinte y quatro reales 24. Una nunçia, pequeña, çinquenta reales 50. Una cabeza de una muger, treinta y tres reales 33. Una cabeza de un retrato, diez y ocho reales 18. Un santo christo a la columna, doze reales 12. Otra cabeza, ocho reales 8. Un lienzo pequeño de una vatalla, quarenta y quatro reales 44. Una imagen de la Concepción con dos países, diez y seis reales 16. Una imagen pequeña con dos ángeles y su moldura, çinquenta reales 50. Más otra del mismo género, de vara y tres quartas, veinte y quatro reales 24. Más un lienzo del Tránsito de San Iñaçio, de vara y tres quartas, çinquenta y quatro reales 54. Uno de Judic, veinte y quatro reales 24. Unas azuzenas, diez reales 10. Uno de un cordero, doze reales 12. Un lienzo de vara y çinco quartas de un santo de la orden de Santo Domingo, çiento y çinquenta reales 150. Una imagen pequeña doze Reales 12. Un lienzo de la Virgen, el niño y San Joseph, de vara y çinco quartas, ochenta y ocho reales 88. Otro del ángel de la Guarda, de vara y çinco quartas con su moldura, ochenta y ocho R^s 88. Otro del mismo género de la Virgen del Carmen, ochenta y ocho reales 88. Otro de San Bernardo, de dos varas y quarta con moldura, çiento y çinquenta reales 150. Otro del Naçimiento, de dos varas y quarta, y vara y tres quartas, con moldura, quinientos reales 500. Otro de una música de ángeles, treinta y tres reales 33. Un San Francisco de vara, y vara y terçia, çiento y diez reales 110. Un medio cuerpo de nuestra señora de la Soledad, sesenta y seis 66. Un entierro de Christo, de vara y tres quartas, çiento y diez reales 110. Un San Pedro de siete cuartas y vara, treinta y tres reales 33. Un entierro de Christo de dos varas y vara y media, treçientos reales 300. Una venida del Spíritu Santo, de dos varas y quarta y siete quartas de ancho, con moldura, ochoçientos reales 800. Una ymagen de la Concepción, de vara y media, y dos de ancho, seteçientos reales 700. Diferentes estampas y dibujos, quinientos y cinquenta reales 550. La qual dicha tasazió dijo aver echo bien y fielmente a su saver y entender, so cargo del juramento que fecho lleva en que se afirmó, y lo firmó, Joseph Donoso. Ante mi, Benitto Rodríguez Montesinos. Tasazió de la madera. En la villa de Madrid, a onze días del mes de mayo de mill y seisçientos y setenta y ocho años, la dicha doña Manuela Pérez Serrano, viuda del dicho Francisco Fernández y como su testamentaria ynsolidum, para la tasazió de lo tocante a madera, nombró a Joseph Fernández, maestro carpintero que vive y tiene su tienda en la calle de León, el qual aviendo jurado según forma de derecho, dijo haría dicha tasazió como a su saber y entender se le alcanzare, y poniéndolo en execuzi3n, tasó: Una cama de medio campo de nogal, con toda su armadura para colgar, y la tasó en ocho ducados 88. Otra cama de nogal de medio campo, en seis ducados 66. Una arca grande de pino con su zerradura, en çinco ducados 55. Otra arca pequeña de nogal con una divisi3n, en seis ducados 66. Tres cofres grandes negros, a cinquenta reales cada uno, 150. Un escritorio de évano y marfil, solo, sin pie, en çiento y ochenta reales 180. Un escritorio de nogal con dos puerteçuelas y sus gavetas dentro, en ocho ducados 88. Una cama de tablas en veinte y ocho reales 28. Un bufete con tabla y pies de nogal, yerros digo, la tabla de pino cubierto con una baqueta vieja, en veinte y ocho reales 28. Otro bufete de nogal con la tabla de una pieza, de vara y quarta de largo y dos terçias de ancho, con sus yerros y tornillos en siete ducados 77. Otro bufete de nogal con sus cabeceras en quarenta reales 40. Diez sillas de baqueta ordinarias a medio traer, con su clavaz3n dorada, a treinta 30 reales cada una, 300. Un brasero con dos aros, con su vaçía de cobre, en seis ducados 66. Otro brasero de nogal con ocho pies y su vaçía de cobre, en ocho ducados 88. Dos espejos medianos con sus marcos de peral, a quatro ducados cada uno 88. Otros dos espejos más pequeños con sus marcos negros, angos-

tos, a treinta y seis reales cada uno 72. La qual dicha tasazi3n el dicho Joseph Fern3ndez hizo devajo del dicho juramento aver echo bien y fielmente a su saber y entender, socargo de su juramento en que se afirm3. Jos3 Fern3ndez. Ante mi, Benito Rodr3guez Montesinos. Tasazi3n de la ropa. En la dicha villa de Madrid, el dicho d3a, la dicha do3a Manuela P3rez Serrano, prosiguiendo en la dicha tazi3n [sic] y en virtud del dicho auto, nombr3 para la tasazi3n de la ropa blanca a Luz3a de Ginea, vezina desta villa, que vive en la calle del Le3n, la qual por ante mi el sscribano devajo de juramento que hizo en forma de derecho lo acept3, y devajo del hizo dicha tasazi3n en la forma siguiente: Primeramente tas3 una colcha de coton3a en seis ducados 66. Otra colcha de la Yndia ya trayda labrada en 3into [sic] y 3inquenta reales 150. Seis s3vanas de lienzo Santiago ya traydas a veinte reales cada una 120. Ocho almoadas de lienzo a 3inco reales y medio cada una, 44. Tres tablas de manteles de gusanillo a 3inco reales cada una, 15. Una tabla de manteles alemaniscos en veinte reales, 20. Ocho servilletas de gusanillo a ocho reales cada una, 64. Quatro pa3os de manos con puntas ordinarias, los dos de gusanillo, uno con otro a 3inco reales, 20. Quatro camisas de lienzo Santiago de hombre ya traydas, a diez y ocho reales cada uno, 72. Dos pares de calzonzillos de dicho lienzo ya traydo, a 3inco reales cada uno, 10. Tres camisas de muger de lienzo Santiago a dos ducados cada una 66. Una toalla de gasa con puntas de pita en seis ducados, 66. Ocho colchones poblados de lana, los 3inco de tarliz [sic] y los tres de lienzo ya traydos todos, a 3inco ducados cada uno, 440. La qual dicha tasazi3n la dicha Luz3a de Ginea devajo del dicho juramento dijo aver echo bien y fielmente a su saber y entender, socargo de su juramento, en que se afirm3 y ratific3 y no firm3 por que dijo no saber, doy fee. Ante mi, Benito Rodr3guez Montesinos. Tasazi3n de los vestidos. En la villa de Madrid, a catorce d3as del mes de mayo de mill y seis3ientos y setenta y ocho a3os la dicha do3a Manuela Serrano, en virtud del dicho auto, y como dicha testamentaria ynsolidum del dicho su marido, y para dicha tasazi3n, nombr3 para tasar los vestidos a Ysidro de Agromonte, maestro sastre, vezino desta dicha Villa, el qual lo acept3, y yo el sscribano del suso dicho rezev3 juramento por Dios y una cruz en forma de derecho, y avi3ndolo echo como se requiere, y prometido de dez3r verdad, y devajo del, hizo la tasazi3n en la forma siguiente: Primeramente tas3 una vasqui3a y jub3n de muger de chamelote negro en du3ientos reales 200. Otra vasqui3a y jub3n de gorgor3n amusco en du3ientos reales 200. Una vasqui3a y jub3n de gorgor3n de color de oja de olivo en 3iento y setenta reales 170. Un guardapi3s de Damasco de seda verde en 3iento y diez y seis reales 116. Otro guardapi3s de chamelote verde en 3iento y sesenta reales 160. Una hongarina de muger de ter3iopelo negro ya trayda en 3inquenta reales 50. Un manto de seda con puntas en treinta ducados 330. Otro sin puntas viejo en sesenta reales 60. Un calz3n y ropilla de ter3io pelo, fondo en raso, en quatro3ientos reales 400. Otra, vestido calz3n y ropilla de tafet3n doble negro en du3ientos y 3inquenta reales 250. Un calz3n, capa y ropilla de pa3o negro en tre3ientos reales 300. Una capa de vayeta negra en veinte y quatro reales 24. Una colgadura de cama de Damasco colorado con su flueco de seda en seis3ientos reales 600. Otra colgadura de pa3o colorado en tre3ientos y cinquenta reales 350. Una cortina de jerguilla encarnada en tres ducados 33. Dos cortinas de frisa encarnada a quinze reales cada una 30. Una alfombra pequena ordinaria en siete ducados 77. Seis almoadas de extrado de brocatel y olandilla en 3ien reales 100. Un sombrero doble en veinte reales 20. Otro del mismo g3nero viejo en diez reales 10. Una espada con su guarni3i3n, la oja de Alemania, en 3ien reales 100. Otra espada con su daga, las guarni3iones de un g3nero, en 3ien reales 100. La qual dicha tasazi3n hizo el suso dicho

en la forma referida y debajo del dicho juramento, que dijo aver hecho bien y fielmente a su saber y entender, socargo del en que se afirmó y ratificó y lo firmó. Ysidro de Agramonte. Ante mí, Benito Rodríguez Montesinos. Trastos de cocina. Y continuando en la dicha tasación devajo del dicho nombramiento en virtud del dicho auto, la dicha doña Luçía de Ginea hizo la tasación de los trastos de cocina en la forma siguiente: Primeramente tasó dos calderos de cobre, a treinta reales cada uno 60. Un almirez de metal con su mano en treinta reales 30. Dos velones de azófar con sus pantallas, a dos ducados cada uno 44. Quatro candeleros de azófar, a cinco reales cada uno 20. Dos perolitos pequeños de de [sic] cobre, a dos ducados cada uno 44. Un calentador de azófar en doze reales 12. Dos cazitos de azófar, uno más pequeño en doze reales, entrambos 12. Tres sartenes de yerro en doze reales, todas tres 12. Un chocolatero pequeño de cobre en cinco reales y medio 5 ½. Una cuchilla de yerro vieja en quatro reales 4. Una concha de la lumbre en seis reales 6. La qual dicha tasación de dichos trastos de cocina dijo la dicha Luzia de Ginea, devajo del juramento antecedentemente, tiene fecho averla echo bien y fielmente a su saber y entender, socargo del en que se afirmó y ratificó, y no firmó porque dijo no saber, de ello doy fee. Ante mí, Benito Rodríguez Montesinos. Tasación de la cassa. En la villa de Madrid a diez y seis días del mes de mayo de mill y seisçientos y setenta y ocho años, la dicha doña Manuela Pérez Serrano, viuda del dicho Francisco Fernández, maestro pintor, en virtud del dicho auto y como testamentaria ynsolidum del sussodicho, y para la tasación de una casa propia de la suso dicha y del dicho su marido, sita en la dicha calle del León, nombro para la tasación de ella a Diego Rodríguez, maestro de obras, vezino desta dicha villa, el qual que pressente estava açeptó el dicho nombramiento, y usando del devajo de juramento que hizo a Dios y una cruz en forma de derecho. Dijo, ha visto, tasado y medido unas casas que están en esta villa en la calle del León, que son propias del dicho Francisco Fernández, ya difunto, y de la dicha doña Manuela Pérez Serrano, su muger, y tienen de delantera diez y seis pies con lo que le toca de medianerías, y por las espaldas veinte y çinco pies, que reduçidos a pies quadrados superficiales hazen mil treçientos y doze pies. Y así mismo ha medido paredes, tabiques, suelo de bobedillas, escaleras, chimeneas, armaduras, puertas, ventanas, valcones, rejas, pozo, y cueva, y lo demás de que se compone dicha casa, y todo ello vale treinta y seis mill y quinientos reales de vellón, la qual dicha tasación ~~como~~ dijo aver echo el susodicho bien y fielmente a su saber, y entender, so cargo de su jurameto en que se afirmó y ratificó, y lo firmó, y que es de hedad de quarenta y quatro años, poco más o menos, y que de dicha canidad se han de revajar las cargas reales o zensos que tubiere dicha casa, por averla dola [sic] ttodo su valor, en esta tasación socargo del dicho su juramento [...]. Diego Rodríguez. Ante mí, Benito Rodríguez Montesinos. [Tasación de la plata]. 2-0-2. Pessa una bandeja de platta quadrada prolongada lissa, dos marcos y dos ochabas montta a la ley çiento y treinta y dos reales de platta 132. 3-0-4. Pessan dos candeleros de platta, bujíass iguales, quadrados, con mecheros, tres marcos y quatro ochavas, montta a la ley çiento y noventa y nueve reales de platta 199. 4-1-Z. Pessa un salero de platta de verdugado bajo, lisso, quatro onzas y ochava y media, monta a la ley treinta y quatro reales de plata 34. 7-2. Pessa un azafatillo de platta aobado, çičelado de flores, siete onzas y dos ochavass. Monta a la ley çinquenta y nueve reales de platta 59. 3-2Z. Pessa una tembladera de platta çičelada, agallonada y con dos assas, veintte y siete reales de platta 27. 2-Z. Pessa otra tembladera de platta pequeña, lissa y con dos assas, veintte reales y medio de platta 20Z. 471½. Pessa un pimentero de platta, pequeño, con tapador y rematte, veintte y ocho reales de platta 28. 1-1-4Z. Pessan

quattro cucharas de platta, la una quebrada y quattro tenedores de a quattro puas, un marco una onza y quattro ochavas y media, montta de la ley setenta y siete reales y medio de platta 77½. 1-7-6. Pessa una salva de platta redonda pequeña lissa y con pie, un marco siete onzas y seis ochavas, montta a la ley çiento y veinte y ocho reales de platta 128. 1-13. Pessan quattro bueltas cortas para manillas de aljófar grueso de jénero de cadenilla de a çiento y çinquenta, una onza y treze adarmes, montta a razón de a sesenta ducados de platta la onza, que es su balor, un mill çiento y noventa y seis reales de platta 1.196. 15Z. Pessan dos bueltas largas de manillas de aljófar de xénero de rostrillo menudo, ensartado, anudado, quinze adarmes y medio, montta a razón de a veintte 1.901 ducados de platta la onza, que es su balor, dozientos y treze reales y medio de platta 213½. Dos arracadas medias lunas de oro pequeñas guarnezidas de perlicas con un lazo por copette guarnezido de aljófar menudo y con çinco pendientes de dos granos de aljófar grueso, en cada una valen con el oro y sin echura, çiento y veintte y ocho reales de platta 128. Un rossario de zinc diez de quentas, de pasta de ámbar redondas, gruesas, con engarçe de ylo de oro y con çinco quentas de oro de filigrana, que sirven de padre nuestros y en el stremo una cruz de oro de filigrana redonda, gruessa, vale todo lo dicho, con el oro, trezientos reales de platta 300. En el contraste de su Magestad, Madrid, a 3 de agosto de 1678 2?542½. Manuel Mayers.

Documento 6: Venta de una casa en la calle de León. Doña María de Limia, viuda de Pedro Álvarez de Murias. Francisco Fernández, maestro del arte de la pintura. AHPM. P.º 7.508, fols. 789-792v. (Transcrito en parte).

Ssepase por esta publica escriptura de venta y enajenación perpetua como yo doña María de Limia, viuda muger que fuy de Pedro Álvarez de Murias y veçina de esta villa de Madrid, otorgo que por mi y en nombre de mis herederos y subçesores presentes y por venir, vendo en venta real y enajenación perpetua a Françisco Fernández, maestro del arte de la pintura, para él y sus herederos y subcesores y para aquel, o, aquellos que del y dellos ubiere titulo, boz, o, rraçón en qualquier manera, es a ssaver unas cassas que tengo en esta dicha villa en la calle de León, junto a la del Prado que por un lado lindan con cassas de Miguel Gómez, voticario, y por otro cassas de doña Pheliçiana de Aro, las cuales les fueron y quedaron por fin y muerte de doña Ana de Valdés y a mi me tocan y perteneçen por ventta que dellas me hiço el señor ILiçençiado don Joseph del Pueyo, del consejo de Su Magestad y alcalde en su Cassa y Cortte ante Gabriel de Éguiluz, escrivano de provinçia, en veynte y siete de abril ~~del año~~ passado de este presente año, para effectto de haçerme pago de quinze mill seteçientos y sesenta y seis reales vellón que me devía y avía gastado con la dicha doña Ana de Valdés, en los alimentos que la di en su vida, rraçón de seis reales cada día y de lo que montó y gasté en el funeral de la dicha doña Ana de Valdés sobre que pusse pleitto y demanda a la haçienda de la dicha doña Ana de Valdés ante el vicario en esta dicha villa y el promotor fiscal por aver dejado la dicha doña Ana de Valdés su alma por heredera, según que más largamente se dulará de la dicha ventta, que fue en preçio de ochoçientos ducados. La qual dicha cassa tiene de carga tres mill y quinientos maravedís que se pagan de terçia parte en cada un año y son sobres de censo perpetuo y al quitar, vínculo, gravamen, memoria, y anibersario, obligación e ypoteca que no la tienen, y por preçio y quanttía de siete mill y quinientos reales vellón que el dicho Francisco Fernández me da y paga por ellas ahora de contado en pressenzia del presente escrivano de provinçia y testigos, de que le pido se sser yo

el escrivano, la doy de que en mi presencia y de los testigos de esta cartta el dicho Francisco Fernández, dió y entregó a la dicha doña María de Limia los dichos siete mill y quinientos reales vellón en moneda de calderilla; que se puso y ajustó y lo montaron y la dicha doña María de Limia los recibió y pasó a su parte y poder realmente y con effecto, y como contenta, pagada y entregada dellos le doy y otorgo carta de pago en fforma y declaró que la dicha cantidad es el justo valor y/ precio de la dicha cassa y que no vale más, y en casso que más, valga o balar pueda de la tal demassía y más valor en qualquier cantidad que sea, le hago gracia y donación al dicho Francisco Hernández [sic] y a sus herederos y subcessores y a quien en su lugar y derecho subçediere pura, mera, perfeccta e ynrelocable que el derecho llama yntervivos zerca de lo que renunció todas las leyes que son y ablan açerca de las cossas que se compran o benden por más o menos de la mittad de su justo valor y precio y las fechas en las cortes de Alcalá de Henares que tratan sobbre lo rreferido y los quatro años en ellas declarados para la rreçission del contratto para que no me balgan; y desde oy día de la fecha en adelante para siempre jamás, me desisto y aparto y a mis herederos y subçessores de la propiedad, derecho, aión y señorío que tengo y me perteneçe en las dichas cassas y todo lo çedo, renunçio y traspasso en el dicho Francisco Fernández y en sus herederos y subçessores y en aquel o aquellos que subçediere en su derecho y lugar, y les doi poder cunplido y vastante para que por autoridad de justicia o sin ella commo les pareçiere, pueda tomar y aprender, tome y aprehenda la posesión real, actual, corporal, ábil, velquasi en forma de la dicha cassa, y la tenga, goçe y posea y haga della y en ella a su elección y voluntad, vendiéndola, çediéndola, renunçiéndola, obligando, ypotecándola, traspasándola y en otra qualquier manera enajenándola y açer y disponer della como cossa suya propia avida y adquirida por justos y derechos títulos como esta lo es, y en el ynterín que la toma, me constituyo por su inquietina, tenedora y precaria posees [...] para le acudir con ella y con lo que della proçediere siempre que me se pida y en señal de posesión le entiego la venta judicial que otorgó en mi favor el dicho señor alcalde don Joseph del Pueyo, en cuya virtud me tocan y perteneçen las dichas cassas como queda dicho. Y me obligo que la dicha cassa suso declarada y deslindada con todo lo a ella tocante y perteneçiente le será çierta, segura al dicho Francisco Fernández y sus herederos y a quien en su lugar y derecho subçediere y que contra ellas ni a parte alguna dellas no les ser puesto pleitto, letijio, embargo, ynpedimiento ni mala voz y casso que lo tal subçeda luego que sea savidora dello, me obligo y a mis herederos y subçessores a salir a la causa y defenssa dello y lo seguiré, y mis herederos después de mi seguirán en todas ynstancias hasta lo feneçer y acabar y dejar en quietta y paçífica posesión de la dicha cassa y todo lo a ella tocante y perteneziente (y a nuestra costa) al dicho Francisco Hernández [sic] y a sus herederos y a quien subçediere en su derecho, y si açerlo no pudieremos yo y dichos mis herederos y subçessores, le daré y darán otra tal cassa en tan buena parte, sitio y lugar como la de suso declarada con todos los labores y mejoras que en ellas ubiere hecho, útiles, neçessarios o boluntarios y su balor de los que así hiçiere, deyo y difiero en la declaración con juramento que hiçiere un maestro de obras y más le pagaré y mis herederos después de mi todos los daños, ynteresses y menoscavos que en ello se le siguieren y rrecreheçieren ~~y por~~ todo por vía executivas, y la liquidación de lo que ynportaren los gastos y menoscavos que hubiere en lo rreferido (caso que subçeda) el dicho Francisco Hernández o sus herederos y subçesores en las dichas cassas an de ser creídos por su declaración con juramento sin que sea neçessario otra prueba de que desde luego les relabo en forma; y assimismo declaró que respectto de que aunque a mucho años que

conozco las dichas cassas, no e conoçido savido ni entendido que en ellas aya zensso perpetuo alguno [...]. En la villa de Madrid, a catorçe días del mes de setiembre de mill y seis-cientos y cinquenta y seis años, siendo testigos Francisco de Castro y Juan Martínez, criado de la dicha doña María de Limia y Juan de Ocaña, criado de mi, el presente sscribano de provincia y la dicha otorgante, que yo el sscribano de provincia doy fee, conozco, lo firmo. Doña María de Limia, Ante mi, Agustín de Montoya.

Documento 7: Testamento de doña Manuel Pérez Serrano, mujer de Francisco Fernández, pintor. AHPM. P.º 8.684, fols. 35-37v.

En el nombre de Dios todo poderoso. Amén. Sépasse como yo doña Manuela Pérez Serrano, hija legítima de Francisco Pérez y doña María Serrano, naturales que fueron de la ciudad de Valladolid, ya difuntos, muger que al presente soy de Francisco Fernández, pintor, veçino de esta villa, que primero lo fuy de Juan Antonio Ceronio, estando enferma en la cama de la enfermedad que Dios nuestro Señor ha sido servido de me dar, sana de mi juizio y entendimiento natural, creyendo como firmemente creo en el ministerio de la Santíssima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios todo poderoso y verdadero, y en todo lo demás que cree y confiesa la Santa Madre Iglesia Católica, debajo de cuya fee y creencia protesto vivir y morir, como cathólica y fee christiana inbocando en el nombre de María, en el qual y a honrra suya hago y ordeno este mi testamento en la forma y manera siguiente: Primeramente, enomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crió y redimió por su preçiosa sangre y el cuerpo a la tierra para donde fue formado. Ytem es mi voluntad que si la de Dios nuestro señor fuese servido de llebarme de esta presente vida, mi cuerpo sea sepultado con el hábito de nuestro padre San Francisco dentro de una caja en la iglesia del conbento de el Espíritu Santo, clérigos menores de esta villa, donde tengo mi sepultura propia, en la capilla de nuestra señora de la Buena Muerte y se paguen su rompimiento [...]. Yten mando que el día de mi entierro, llegado el casso, la dispussición y forma del la dejo a la de mis testamentarios. Yten mando que el día de mi falleçimiento, si fuese (?) a ora de missa mi entierro, se diga por mi alma [...] de cuerpo presente cantada con diácono y subdiacono, responso y vigilia, y si no al otro día siguiente, y por todo se pague lo que se debiere. Yten mando se digan por mi alma duçientas missas de alma en altares privilegiados y se pague la limosna acostumbrada, de las cuales se an de deçir tan solamente en la yglesia parrochial de San Sebastián de esta villa, donde soy parrochiana, la quarta de ellas que toca, y las de demás en la dicha yglesia del conbento del Espíritu Santo donde me mando enterrar como dicho llebo mando se digan çien missas más por mi intençión, sacando de ellas la quarta, las demás se encarguen y diga el padre Benito Remijio, clérigo menor, que así es mi voluntad y se pague su limosna. Mando a las mandas forzosas y redempçión de cautibos quatro reales de vellón a cada una, con que las aparto y excluyo de mis bienes y haçienda. Declaro que no debo maravedís algunos a ninguna persona ni tampoco me deben, y lo declaro así para que en todo tiempo conste. Ytem mando a doña Manuela de Montalván, religiosa del conbento de Santa Catalina de esta villa, una laminita pequea de una pintura de nuestra señora de la Soledad, por una parte, y de la otra un San Francisco guarneçida de oro, la qual se la den luego así que yo fallezca, por que así es mi voluntad, y me encomiende a Dios. Yten mando a María Rodríguez, seglar que es en el dicho conbento, un manto de seda de treçe baras en pieza con la misma carga. Yten mando a doña Ángela Gaçi, viuda, una camissa y unas enaguas blancas de las mejores que tengo. Yten mando

a Librata Limedo çinquenta reales de vellón por una vez, para que me encomiende a Dios. Y para cumplir pagar y executar este mi testamento, mandas y legados en él contenidos, dejo y nombro por mis albaçeas y testamentarios y executores del a Françisco Fernández, mi marido, y a doña Gerónima Çeronio, mi hija lejtima de mi primer matrimonio, y a Bernardo Balloria, criado de Su Magestad, a los quales y a cada uno de por sí insolidum doy mi poder cumplido bastante y en forma para que entren y tomen después de yo falleçida todos mis bienes y haçienda y los bendan y rematen en pública almoneda y fuera de ella, y de su valor cumplan y paguen este mi testamento y todo lo en él contenido aunque sea passado el año del albaceazgo. Y habiendo recorrido mi memoria, declaro y digo que Joseph Montes me está debiendo por un papel que tiene echo a favor de doña María Serrano, mi madre, por el año de mil y seisçientos y sesenta y quatro ~~de quantia de~~, dos mill duçientos y quarenta y quatro reales de vellón y por quenta de ellos tiene dado y pagado seisçientos reales en diferentes días y partidas como de ellas consta, que están a espaldas del dicho papel a que me refiero y tengo en mi poder, mando que descontandose y haçiéndoles bueno los dicho seisçientos reales lo demás a cunplimiento de la suerte prinçipal, se cobre del y de sus bienes. Ytem declaro que al tiempo y quando me cassé con Juan Antonio Çeronio, mi primer marido, llebé a su poder por dote mío y propio caudal nuebe mill seteçientos y veinte y çinco reales de vellón en que entran y se comprehenden las arras en dineros, plata labrada, joya y omenaje de cassa y otras cossas como más en particular constará por la carta de pago y rreçibo de dote que a mi favor otorgó en esta villa, a ocho de enero del año passado de mill y seisçientos y quarenta y uno ante Benito de Morales, escribano de su magestad. Y en el discurso de nuestro matrimonio tubimos por nuestra hija legítima y de legítimo matrimonio a doña Gerónima Çeronio, mujer que al presente es de don Juan Tufiño de Lara, y ~~en~~ que en todo el tiempo que estube cassada hasta el día de su muerte con el dicho Juan Antonio Çeronio no tubimos ni se adquirieron bienes algunos ganaçiales, y por esta raçón no la tocan ni pertenece a la dicha doña Gerónima, mi hija legítima paterna, porque no la hubo ni la ay ni tampoco el sussodho trujo capital antes bien consumo y gasto toda la cantidad del dicho mi dote, y si a quedado alguna essa es la que legítimamente la toca del primer matrimonio, porque el dote que la dicha mi hija llebó, y yo la di quando se cassó con el dicho don Juan Tufiño de Lara se compusso de los bienes y haçienda que la dejó doña Gerónima Serrano, su tía, por su testamento debajo de cuiu dispussiçión falleçió. Y así mismo declaro y digo que del segundo matrimonio estoy cassada legítimamente con el dicho don Françisco Ferández y a su poder llebé la cantidad y marevedís que [...] por la carta de pago y rreçivo de dote que a mi favor otorgó, y tengo original a que me rremito, y el trujo a la mía por vía de capital quarenta y dos mil, o quarenta y trs mill reales de vellón, poco mas a menos, los quales se an conbertido y gastado en la fábrica de las cassas en que al presente vivo yo, y el dicho mi marido, juntamente con algunas alajas y preseas de plata mías propias que yo [...] de si hisse de ellas para el dicho efecto, por que en el tiempo que ha que estoy cassada con él no havido bienes ganaçiales y todo ha salido de los bienes que juntamos assí de mi parte como de su capital, y esta declaraçión la hago para que en ningún tiempo entre herederos del primer matrimonio como los que al presente tengo de el segundo, que son a doña María Cassilda, doña Françisca y doña Manuela Fernández, mis hijas legítimas y del dicho mi marido, no aya pleito ni letigio sobre sus herençias. Y en el remanente que quedare de todos mis bienes y haçiensa cunplido y pagado lo que dicho es en la parte que el derecho me conçede, dejo y nombro e instituyo por mis legítimos y uniberales herederos en todos ellos a

las dichas doña Gerónima Çeronio, mi hija legítima y del dicho Juan Antonio Çeronio, mi primer marido, y a doña María Çecilia, doña Françisca y doña Manuela Fernández, mis hijas legítimas y del dicho don Françisco Fernández, mi segundo marido, los quales lo ayan y hereden con la vendición de Dios y la mía perpetuamente para siempre jamás, a cada uno lo que le tocara conforme a derecho, y para que rueguen a Dios por mi. Y por el presente revoco y anullo y doy por ninguno y de ningún valor y efecto otros qualesquier testamentos, codiçillos, poderes para testar que antes de este aya fecho y otorgado por escrito o de palabra o en cualquier forma, los quales quiero que no balgan ni hagan fee en juiçio ni fuera del salvo éste que al presente hago y otorgo, que quiero que balga por mi testamento, última ~~Voluntad~~ i postrimera voluntad o en aquella vía y forma que más aya lugar de derecho en firmeza de lo qual lo otorgué assí ante el presente escribano público y testigos, en la villa de Madrid, a veinte y tres días del mes de abril de mil y seisçientos y sesenta y nueve años, siendo testigos Pedro Serrano, voticario y don Pedro de Balloria que juraron en forma de derecho cada uno conocer a la dicha doña Manuela Pérez Serrano y ser la que otorga este testamento sin fraude alguno. Y asimismo fueron testigos Juan Romanco de la Vega, escrivano de su Magestad y receptor de sus Reales Consejos, y Santiago Gómez, y Lucas Majuelo, residentes en esta Corte, y la otorgante, lo firmo, y los testigos de conoçimiento, doña Manuela Serrano. Testigo de conoçimiento, don Pedro de Balloria, Pedro (?) Serranoss. Ante mi, Joseph Sánchez de Monroy.

Documento 8: Dote de doña Manuela Pérez. AHPM. P.º 7.096, fols. 5-8v.

SSepan quantos esta carta de dote y arras, vieren como yo Juan Antonio Zeronio, maestro pintor, residente en esta Corte, hijo lixítimo de Juan Antonio Zeronio y Bernardina de Quiñones, digo que por quanto a serbido de Dios nuestro señor y de su bendita y gloriosa madre y mediante su graçia y bendición yo soy desposado por palabras de presente que haçen lixítimo matrimonio con doña Manuela Pérez, mi esposa, hija lixítima de Francisco Pérez y doña María Serrano, y por que agora me quiero belar con la dicha doña Manuela Pérez, mi esposa, en faz de la santa Madre Iglesia y reçibir las bendiçiones nunciales pos santo [?] por esta presente carta, otorgo y conozco que reçibo y passo a mi parte y poder con la dicha doña Manuela Pérez, mi esposa, y para ella misma en dote y casamiento para ayuda de las cargas del matrimonio nueve mill seteçientos y ~~no~~ beinte y çinco reales de la moneda usual en dineros, ajuar y preseas de cassa que los montaron y balieron apreçiadados por personas que dello sabian nombrados por cada parte a mi satisfaçion los quales reçibo de la dicha doña María Serrano, su madre y mi señora y de doña Jerónima Serrano, tía de la dicha mi esposa, en presençia del presente escrivano y testigos de esta carta en las Cosas y dinero y de la manera y en los preçios siguientes: Primeramente seis sabanas de lino nuevas que no se an moxado a zinquenta reales cada una, son tresçientos reales 300. Dos sábanas de estopa a tres ducados cada una, nuevas, son seis ducados 066. Más veinte baras de lienço en pieça, a quatro reales y medio la bara, son nobenta reales 090. Doze serbilletas nuevas de gusanillo a ocho reales, son nobenta y seis reales 096. Cuatro baras de manteles de a bara y media de ancho, nuevos, a veinte y çinco reales la bara son zien reales 100. Más otras dos tablas de manteles reales de a tres baras de largo, nuevas, a seis ducados cada una, son çiento y treinta y dos reales 132. Más otras quatro serbilletas nuevas a seis reales cada una, veinte y quatro reales 024. Diez almuadas, las seis de Olanda y las quatro de Aroca, a diez reales cada una, son zien reales 100. Tres paños de manos guarneçidos de [...] en zinquenta

reales 050. Más quatro camisas nuevas de mujer, de lienço de Aroca, a veinte y ocho reales, son çiento y doze reales 112. Más otra sábana trayda en diez y seis reales 016. Más dos lienços del Bautista a diez reales, son veinte reales 020. Más una colcha de volandas nueva, en treinta ducados 330, 1?436. Más otra colcha de la India, nueva, y un pabellón de gassa de la Yndia con su [...] de oro y seda carmesí, en mill y çien reales 1?100. Más un paño de la India de damasco de tres baras, a quinze reales la bara son quarenta y çinco reales 045. Más zinco colchones con su lana, a seis ducados cada uno, son treinta ducados 330. Dos cobertores a veinte reales cada uno son quarenta 040. Una media cama de nogal en zinquenta y çinco reales 055. Una alfombra en veinte y çinco ducados 275. Dos almuadas de estrado de terçiopelo carmesí en ocho ducados 088. Mas dos ropas de damasco nuevas, a veinte ducados cada una son quatroçientos y quarenta reales 440. Mas un jubón de tirela en çien reales 100. Mas otra ropa de bayeta con pasamanos en seis ducados 066. Mas otra ropa de tafetán doble, picado, aforrada, en tafetán en doçe ducados 132. Mas un bestido de estameña plateada con su escapulario en catorçe ducados 154. Mas una pollera con su justillo de damasco de lana en doçe ducados 132. Mas una basquiña de estameña vitoriana en quarenta reales y un jubón de bayeta en tres 2?957 ducados, que todo es setenta y tres reales 073. Mas un manto de Sevilla traído en seis ducados 066. Mas otra pieça de manto de Sevilla en ocho ducados 088. De adereços de cabeça y medias y balonas en zien reales 100. Mas en plata y oro, lo siguiente: Unas arracadas de oro y piedras en cinquenta reales, reduçido a vellón, 050. Tres sortijas de oro y clabets, reducido a vellón, en çiento y veinte reales 120. Una gargantilla de aljófar chica en reinta [sic] reales en vellón 030. Unos chapines con sus birillas de plata, reduçidos a vellón, sesenta y dos reales 062. Dos espadillas y una nuestra señora de plata en bellón, veinte reales 020. Mas un almirez con su mano que pessa diez libras, en quarenta reales 040. Un belón de açófar de dos mecheros, en veinte reales 020. Dos candeleros de açófar en doçe reales 012. Mas un çaço de cobre grande en veinte reales 020. Una sarten grande en quatro reales 004. Otra sartén pequeña y una cuchar [sic] de yerro en quatro reales 004. Mas una cuchilla y unos 709 garabatos en ocho reales 008. Un bufete de nogal en tres ducados 033. Mas un escritorio de nogal en doçe ducados 132. Mas otro bufetillo con un escritorrillo y su cubierta de cañaço en çinquenta reales 050. Mas dos mill y doçientos reales en moneda de vellón 2?200 2?423. Que todos los dichos vienes y dinero baluados y tasados por las dichas doña Jerónima Serrano y Bernardina de Quiñones, mi madre, y personas que lo saben a mi satisfacción montta siete mill quinientos y veinte y çinco reales [al margen “Vienes y dinero montan 7?525 reales”] en vellón que montaron los vienes de su dicho declarados, y confieso que los dichos vienes y joyas están bien y fielmente tasados y que no me baya yerro, dolo ni engaño alguno, y apruebo y ratifico y es por buena y bien fecha la dicha tassación de los quales dichos vienes y dinero de suso declarados en esta escritura me dió y otorgó por bien contento y entregado a mi boluntad por aberlos reçibido de las dichas doña María y doña Jerónima Serrano, madre y tía de la dicha doña Manuela Pérez, mi esposa, y passado de su poder al mío realmente y con efeto [sic] ahora de presente, en presençia del escrivano y testigos infraescritos, de cuya entrega y recibo yo el presente escrivano doy fee, y como contento y entregado de los dichos vienes y dinero, doy carta de pago en bastante forma a las dichas doña María y doña Jerónima Serrano y en favor de la dicha doña Manuela Pérez, mi esposa. Y por la honrra deste matrimonio y virjinidad de la dicha doña Manuela Pérez, mi esposa, la prometo y mando en arras proto [sic] nuncias dos mill y doçientos reales que confieso caven en la décima parte de mis vienes que

al presente tengo, y casso que no quepan dellos, le ago graçia y donaçión en los que yo adelante tubiere y adquiriere, que juntos los dichos dos mill y doçientos reales de las dichas arras con los dichos siete mill quinientos y veinte y zinco reales que montan los dichos vienes, dinero y preseas, joyas y ajuar referido en esta escritura todo ello montan los dichos nueve mill seteçientos y veinte y çinco reales en moneda de vellón, que [...] los dichos vienes, dinero y arras declarado en esta escritura [al margen “Vienes y dinero 7?525 reales, arras, 2?200 reales, todo junto 9?725 reales”] y me obligo que los dichos vienes dotales referidos no los venderé ni en manera alguna, enajenaré si no que los tendré en pie y de manifiesto para acudir con ellos juntamente con los dichos dos mill y doçientos reales de las arras a la dicha doña Manuela Pérez o a quien en su derecho subçediere cada y quando y en cualquier tienpo queste matrimonio entre mi y ella fuere disuelto por muerte o por otro qualesquier casso que el derecho permite, siendo la susodha acreedora a mis vienes antes en tienpo y más prebilejios en derecho que otro alguno, los quales yo le obligo e ypoteco desde ahora para entonçes de manera que los dichos vienes dotales los tendré en pie y de manifiesto para que goçen de los prebilejios que por derecho les concedio para [...] bolber y restituir V [sic] el balor dellos como ban tasados a la susodha o a quien en su derecho suçediere, juntamente con los dichos dos mil y doçientos reales de las arras, cada y quando que subçedan los cassos ariba declarados, y demás de lo sussodicho me obligo que si durante el matrimonio ubiere de cobrar algunas cantidades de marabedís que por qualquier manera, causa o rraçón pertenezcan a la dicha doña Manuela Pérez, mi esposa, así por herençia como por prebendas o mandos o en otra qualquier manera, me obligo de otorgarla carta de pago y aumento de dote en favor de la dicha doña Manuela Pérez, mi mujer, de qualquiera cantidad que reçibiere, y para lo ansí cumplir obligo mi persona y vienes, muebles y rayçes abidos y por aber, y doy todo mi poder cunplido a las justiçias y jueces del Rey nuestro señor de qualesquier partes que sean a la jurisdicción de las quales y de cada una dellas y en espeçial a la de los señores alcaldes de la Cassa y Corte de Su Magestad, y a cada uno insólidun me someto y renunçio mi propio fuero, jurisdicción y domiçilio, y la ley si conbenerid de jurisdicione oniun judicun para que al cunplimiento e paga de lo que dicho es me compelan y apremien por todo rigor de derecho y vía executiba como si fuese sentençia difinitiba de juez competente dada contra mi y por mi consentida y no apelada y passada en atoridad [sic] de cossa juzgada, sobre lo qual renunçio todas y qualesquier leyes, fueros y derechos que en mi favor sean y lo que dize que general renunçiación de leyes fecha non bala [sic]. En testimonio de lo qual, lo otorgué ansí ante el presente escibano y testigos. En la villa de Madrid, a ocho días del mes de henero de mill y seisçientos y cuarenta y un años, y como dicho es, lo otorgué ansí y firmé de mi nonbre, siendo testigos don Diego de Barnuevo, secretario y contador de los señores marqueses de Çerralbo, Alejo Suarez y Tomás Pérez, residentes en esta Corte, y el otorgante a quien yo el escibano doy fe, conozco, lo firmo. Testado. Nos. Juan Antonio Ceronó [sic]. Ante mi, Benitto de Morales.

DE CASA A PALACIO. UNA NUEVA MIRADA A LA RESIDENCIA DE LOS DUQUES DE OSUNA EN ARANJUEZ

FROM HOUSE TO PALACE. A NEW LOOK AT THE RESIDENCE OF
THE DUKES OF OSUNA IN ARANJUEZ

Miguel LASSO DE LA VEGA ZAMORA
Universidad Europea de Madrid

Resumen

Cuando se cumple más de un año del incendio del Palacio de los duques de Osuna en Aranjuez, se hace necesario explicar lo que fue su singular historia y su importancia, no sólo desde el punto de vista arquitectónico o urbano, sino también inmaterial.

En sus espacios deslumbró la vida cultural cuando no política de España, siendo representativos de un proceder social y una época que ya pasó. Supone, además, este palacio una excepción en los Sitios Reales, pues, más que la habitual casa de familias de un noble durante las jornadas reales fue también lujosa residencia para sus propietarios.

Abstract

After more than one year of the fire in the Palace of the Dukes of Osuna in Aranjuez, it is still necessary to explain what its unique history and mean were. This mean is not only from the point of architectural or urban view, but also immaterial.

In their lounges dazzled cultural and politic Spanish life because they were a representation of a past tense and social course of action. This palace is also an exception in the Royal Sites, because it was the luxurious residence of its owners and not only the utility house of a noble in a Royal Site.

Palabras clave: *Palacio – Sitios Reales – Aranjuez – siglo XVIII – patrimonio arquitectónico*

Keys: *Palace – Royal Sites - Aranjuez – eighteenth century – architectural heritage*

UN ALOJAMIENTO DIGNO PARA EL GENIO MUSICAL DE CARLOS BROSCHI FARINELLI

El 2 de mayo de 2018, al anochecer, la ciudad de Aranjuez se estremecía con el incendio de uno de sus edificios señeros, el palacio de los duques de Osuna en Aranjuez, vestigio de un pasado esplendor, pero en gran medida abandonado a su suerte desde hacía varios años¹. [ILUSTRACIÓN 1]

El estado lamentable al que se redujo el inmueble, destruyendo su cubierta y gran parte de su planta superior, no ha conseguido hasta la fecha, a pesar de las voces de alarma, dar con una solución que recupere en lo posible su identidad y haga olvidar lo que nunca debería haber pasado. Por eso sigue siendo preciso revisar y rescatar su historia, fin al que estas líneas quisieran contribuir².



(ILUSTRACIÓN 1). Vista hacia la calle de la Reina. Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid. Foto Latova

(1) Esta noticia fue recogida en los principales diarios nacionales: *ABC*, *El País*, *El Mundo*, en los que, ante la extraordinaria velocidad en que se propagaron las llamas, se levantó la duda de la intencionalidad.

(2) Este texto revisa, amplía y actualiza los realizados por el autor: "Palacio de los Duques de Osuna, antes casa de jornada de Farinelli", en AA.VV.: *Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid, Zona Sur, Aranjuez*, Madrid, Fundación COAM, Comunidad de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2004, tomo IX, pp. 548-552. Y también: "Casa de familias de los duques de Osuna en Aranjuez", *Palacios de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2010, pp. 580-583.

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, «De casa a palacio. una nueva mirada a la residencia de los duques de Osuna en Aranjuez», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 143-167.

Comparte el palacio manzana con el denominado de Godoy, dentro de la planificación de la ciudad que trazara Santiago Bonavía en 1750, y es fruto de la configuración que le dieron sus propietarios para su uso durante las Jornadas Reales, los novenos duques de Osuna, don Pedro de Alcántara Téllez-Girón, brigadier de los Reales Ejércitos y coronel del Regimiento de Infantería de América, y doña María Josefa Alonso-Pimentel, condesa y duquesa de Benavente por propio derecho. Eran, por tanto, dos de los miembros de más rancio abolengo entre la primera Grandeza de España y, especialmente la célebre duquesa, decididos mecenas de artistas y literatos e introductores en la Corte de las más avanzadas teorías filosóficas y científicas, por lo que habrían de hacer de este su palacio de Aranjuez, como del resto de sus posesiones madrileñas, centro de una intensa vida cultural³.

No obstante, antes de que este inmueble fuera adquirido por tan noble matrimonio, en parte había sido morada de un personaje no menos culto y singular, e indiscutiblemente más poderoso, el célebre cantante Carlos Broschi “*Farinelli*”⁴.

Favorito del rey Felipe V desde 1737, lo fue después de su hijo y sucesor Fernando VI y, especialmente, de su esposa la reina Bárbara de Braganza, que le encomendó la organización de ceremonias festivas e hizo de él uno de sus consejeros más íntimos.

Con su cargo de “Familiar criado”, que le hacía depender exclusivamente de los Monarcas, *Farinelli* les seguía en todos sus traslados por los Sitios Reales, participando activamente en su adecuación y embellecimiento. Su inteligencia y sensibilidad artística así se lo permitían, adeudándole Aranjuez el trazado de su calle del Embarcadero, de la Plaza de San Antonio y, en general, su urbanización, como lo demuestran ciertos comentarios de su deudo el arquitecto del Sitio Santiago Bonavía⁵.

(3) Cada vez son más los estudios que tratan de rescatar la importancia ilustrada de la Duquesa de Osuna, desde la muy conocida biografía de la condesa de Yebes en 1955 hasta la reciente FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Paloma, *La IX Duquesa de Osuna. Una ilustrada en la Corte de Carlos III*, Madrid, Doce Calles, 2017.

(4) El estudio de esta casa, siendo propiedad de Farinelli, ubicándola y exponiendo su proceso constructivo e historia hasta su venta a Carlos III, fue realizado por TORRIONE, Margarita, “La Casa de *Farinelli* en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi)”, *Archivo Español de Arte*, nº 275, Madrid, 1996, pp. 323-333

(5) En abril de 1750 reconocía este arquitecto que la capilla que debía presidir la Plaza de San Antonio y el anejo hospicio franciscano de la Esperanza habían sido encargados por el propio “Don Carlos”, a cuyo pensamiento sometía sus diseños, obteniendo su aprobación seis meses después, tras sucesivos borradores

Se explica así que, al acrecentarse progresivamente su peso político, se hiciera necesario asignar al prestigioso cantante un alojamiento adecuado en Aranjuez, hasta entonces compartido con estrechez con otros funcionarios reales en una de las viejas casas del Rey, y también que, coincidiendo con la fundación del Sitio, fuera a Bonavía a quien se le encomendara su ejecución. La fecha de encargo de la residencia de *Farinelli*, en el mismo solar en el que se encontraba la anterior⁶, es del 27 de enero de 1750, aun cuando el arquitecto no concluyera el borrador hasta el 10 de julio siguiente, momento en que habría de presentarlo junto al del Plan General de la ciudad, el de la Fuente de San Antonio, el Cuartel de Corps y el hospitalillo, lo que da idea de la importancia de la casa, unida a empresas tan ambiciosas.

Asumido su coste por la Real Hacienda, las obras comenzaron a partir de una nueva Real Orden del 4 de agosto de 1750⁷, invirtiéndose elevadas sumas con el fin de crear habitaciones espaciosas. Un mes más tarde informaba el arquitecto al marqués de la Ensenada, titular de la dicha Secretaría y superintendente general, que trabajaba en ella con aplicación, poniendo todo el cuidado para que se concluyera cuanto antes.

Desde luego las obras fueron a buen ritmo, de modo que el 8 de marzo de 1751 los muros ya estaban blanqueados, quedando sólo por sentar herrajes y vidrieras⁸, y poco después, con la nueva jornada estival de la Familia Real en Aranjuez, pudo ponerse a disposición de don Carlos, quién la convirtió en centro de amenas reuniones a las que acudían sus amigos, políticos, cantantes, músicos y otros ilustres personajes de la Corte.

Farinelli habría de intervenir particularmente desde el comienzo de la construcción de su casa en su mejora y ampliación con «una decente havitaziön»

que pretendían hacer más inteligible su “Ydea”. Archivo General de Palacio (AGP), Patrimonios, Aranjuez, C^o 14.192 y 14.188.

(6) También se incluyeron en la orden habitaciones en la Casa de Oficios, junto a la Pastelería de la Reina para el músico don Domingo Porretti, maestro titular de la Real Capilla, violonchelista y suegro del célebre Luigi Boccherini, las cuales fueron concluidas en 1750.

(7) Se obligó a la ejecución de la casa el maestro albañil Francisco López, residente en el Sitio. El 19 de octubre ya se estaba tejando, «quedando hechas las paredes y divisiones que eran necesarias variar», es de suponer que con respecto a la distribución anterior. AGP, Patrimonios, Aranjuez, C^o 14.192.

El 11 de noviembre se cubrían aguas y el 15 del mes siguiente se comprometía el dicho López a enlucir las paredes con yeso negro, lo que debía estar concluido en la inminente Navidad, su blanqueo, así como a solarla y rematarla en toda forma, con sus puertas, ventanas y herrajes, todo de buenos materiales, poniendo como plazo para estas obras el mes de febrero de 1751. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), P. 29.401

(8) AGP, Patrimonios, Aranjuez, C^o 14.191. Cit. por TORRIONE, Margarita, “La casa de Farinelli.....”, p. 329.

sobre una cochera y «dos Quartos destinados para paja y cevada»⁹, también ejecutados a cuenta de la Real Hacienda. De ellos hay ya noticias a principios del mes de septiembre de 1750¹⁰, bajo la dirección del mismo Bonavía.

El resultado fue el de una residencia digna, capaz y embellecida en su adorno por su promotor, a quien los Reyes generosamente se la donaron como muestra de su mucha estima y en recompensa a su fidelidad y servicios, constituyendo en su momento la vivienda privada de la población de más entidad y con la más privilegiada ubicación.

Lo demuestra el borrador del Plan General de Aranjuez de 1750¹¹, trazado por Bonavía y en el que se representan en tinta roja las casas construidas o en construcción, hallándose la casa de Farinelli en la esquina de la manzana 20¹², en el tridente la más próxima al Jardín del Parterre y al Palacio, con frente a las calles del Príncipe, Capitán y Reina. Se trataba de una manzana rectangular, acusadamente alargada, dividida en dos partes, un volumen de planta cuadrada, ya construido, que se correspondería con la residencia del favorito, y otras dos edificaciones a continuación, en proyecto, y destinadas a Real Caballeriza para veinte caballos frisonos de coche, los que habían de traerse al Sitio en la primavera de 1751. [ILUSTRACIÓN 2]

La ubicación de esta Caballeriza había sido propuesta por el propio Bonavía en carta al secretario Agustín Pablo de Hordeñana el 20 de diciembre de 1750, con el fin de darle a la manzana una longitud similar a la de enfrente, al otro lado de la calle del Príncipe y destinada a Cuartel de Inválidos¹³. De este modo, se conseguía enmarcar el arranque de la calle hacia Alpajés con el suficiente decoro, como para no desmerecer de la que era una de las entradas principales al Sitio. Además, Bonavía se apresuraba así a perfeccionar su proyecto urbano, pues «adornará el sitio y demuestra mejor la idea del Plan General»¹⁴, aprovechando las construcciones reales

(9) TORRIONE, Margarita, “La casa de Farinelli...”, p. 332.

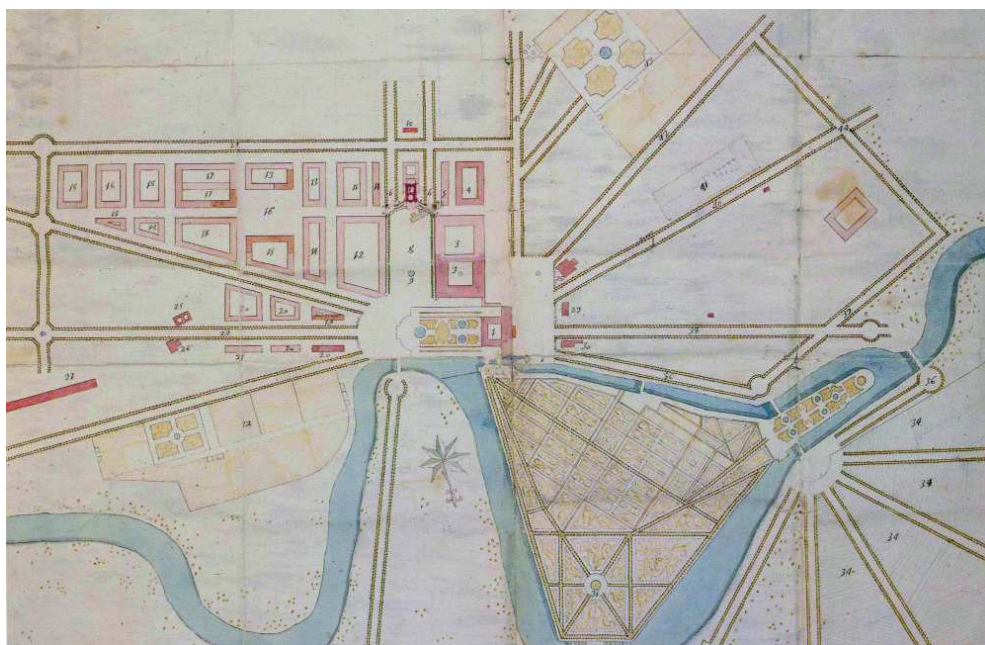
(10) AGP, Patrimonios, Aranjuez, C^a 14.192.

(11) AGP, Plano 1.082.

(12) Margarita Torrione consideró que, “con toda probabilidad”, la casa se situaba en la esquina de la manzana, lo que otros estudios vendrían a corroborar después. TORRIONE, Margarita, “La casa de Farinelli...”, pp. 332-333.

(13) Este Cuartel Real fue proyectado y ejecutado por el arquitecto Manuel López Corona en 1749.

(14) En palabras del propio Santiago Bonavía. AGP, Patrimonios, Aranjuez, C^a 14.190.



(ILUSTRACIÓN 2). Plan general de la población de Aranjuez, S. Bonavia, 1750, Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, Plano 1082

necesarias y uniendo distintos usos en una misma manzana, sin categorizar el suelo, supeditando función a planificación estética¹⁵.

Aun con todas las imprecisiones e incluso inexactitudes que contiene el Plano de 1750, se le puede considerar la primera representación gráfica conocida de la Casa de *Farinelli*, generadora del Palacio de Osuna.

Comparándola con los levantamientos de esta última edificación por los arquitectos Julio Gómez y Javier Martínez-Atienza en 2006¹⁶, su esquina sureste es realmente un cuadrado definido por gruesos muros exteriores e interiores, y de dimensiones 8,5 x 8,5 m, aproximadamente. Podría ser éste

(15) En la dicha carta del arquitecto se afianzaba su posición inquebrantable en este sentido, y seguramente la de su mentor, señalando que el solar más oportuno era “á continuación de la que se haze para D.^o Carlos Farineli que V. S. habrá visto en el Plan que últimamente remití, que estava cerca a las demás, y haze frente á el quarter de Inválidos que adornará el sitio y demuestra mejor la idea del Plan General”, palabras reveladoras de una intención mayor que se imponía sobre la residencia de aquél. AGP, Patrimonios, Aranjuez, C^o 14.190.

(16) GÓMEZ, Julio y MARTÍNEZ-ATIENZA, Javier, *Palacio de Osuna. Plan conjunto de intervención*, Aranjuez, noviembre 2006. Publicado un extracto del mismo en: GÓMEZ, Julio y M.-ATIENZA, Javier, *La ciudad histórica de Aranjuez. Una lectura arquitectónica*, Madrid, Doce Calles, 2014, pp. 164-171.

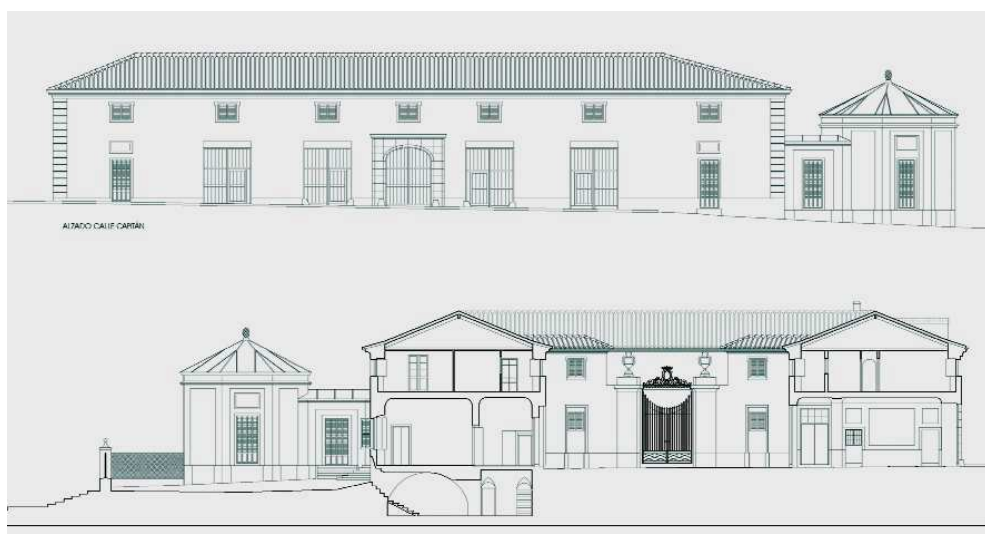
el núcleo principal de la Casa de Farinelli, prolongado hacia poniente, manteniendo alineaciones y conformando una mayor fachada hacia la dicha calle de Alpajés, Mayor o del Príncipe, que desde los orígenes de la casa se la consideraba la principal, mientras que hacia el norte se ampliaría, aprovechando las construcciones preexistentes mencionadas, con frente a la calle del Capitán, que explicarían su traza menos regular. De este modo significaría que la Casa de *Farinelli* habría tenido planta en L, abierta a la calle de la Reina, aunque no se pueda descartar a priori que hacia esta orientación también hubiera estado cerrada, adquiriendo entonces forma en U, cuyos brazos prolongaría la Caballeriza de Frisones medianera, con la que compartía, como señala la documentación antigua, patio común.

De lo que no parece haber dudas es que la Casa tenía dos pisos, como en la actualidad, bajo más primero abuhardillado, con las habitaciones nobles ubicadas en aquél, de ahí su mayor altura, y sus vistas y luces a la calle del Príncipe, por donde tenía el acceso principal, quizás con las dos puertas que hoy presenta el sector más oriental de su alzado, que sería el correspondiente al núcleo primitivo. Por otra parte, lo que es el gran portalón actualmente visible podría haber marcado la separación entre propiedades, *Farinelli* y la Real Hacienda, una división que parece coincidir con la que el propio Santiago Bonavía marcaba en otro de sus planos urbanos que se conserva, el sectorial de 1758¹⁷, que otorga 20 varas (16,68 m) de frente al primero, señalado con el número 23, y 30 (25,02 m) aproximadamente a la Caballeriza de la segunda, el número 22. Incluso el amplio zaguán podría haber servido de paso común de carruajes para ambas casas, sin que éstas perdieran su autonomía. [ILUSTRACIÓN 3].

En cuanto a la calle accesoria, luego del Capitán, su frente también habría de buscar la concordancia según un eje central, constituido por dos niveles con puertas y portales en el inferior, que demuestran su uso auxiliar casi completo para cocheras y caballerizas, y huecos posiblemente cuadrados en el superior, dispuestos éstos según un armónico ritmo a-b-c-c-d-d-c-c-b-a¹⁸. El centro la ocupa una gran entrada en arco carpanel, hoy en parte cegado, entre pilastras y rematado por una cornisa. Los paramentos están revocados sobre un zócalo de cantería, estando levemente resultadas las jambas y dinteles y líneas de imposta y cornisa con molduras lisas y sencillas.

(17) AGP, Patrimonios, Aranjuez, Plano 1.078.

(18) Así plantearon su restitución los arquitectos. Ver: GÓMEZ, Julio y M.-ATIENZA, Javier, *Palacio de Osuna*, 2006.



(ILUSTRACIÓN 3). Reconstrucción hipotética del original, alzado calle Capitán y sección, Gómez y Atienza Arquitectos, 2008.

De la distribución y ornato interior, seguramente bien dispuestos en atención al propietario, poco se sabe, al igual que de la aneja Real Caballeriza, que tendría cuartos para la servidumbre respectiva en la planta superior. Esta edificación seguiría al exterior las pautas compositivas, constructivas y estructurales de la Casa de *Farinelli*.

EL RENACER ARTISTICO DEL INMUEBLE CON LA DUQUESA DE OSUNA Y BENAVENTE.

La muerte de los reyes Bárbara de Braganza y Fernando VI y el ascenso al trono de su hermano Carlos III provocaron la caída del *Castratto*, siendo licenciado y regresando a su Italia natal. Antes de partir dio poder el 12 de octubre de 1759 a su amigo y tramoyista don Santiago Bonavera, vecino de Madrid, para que en su nombre vendiera la finca de Aranjuez y que su importe fuera entregado a su mayordomo don Juan de Mello, a don Andrés Gómez de la Vega, Caballero Comendador de Almodóvar del Campo en la Orden de Calatrava, a la que también pertenecía el ennoblecido Broschi, y a don Antonio Marquesini. En la escritura notarial se indicaba la ubicación de la

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, «De casa a palacio. una nueva mirada a la residencia de los duques de Osuna en Aranjuez», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 143-167.

Casa, a la orilla del caz de la calle de la Reina, y sus lindes, haciendo fachada a la calle Mayor que se dirige a la Iglesia de Nuestra Señora de Alpajés, con el patio medianero a otra que se edificó de cuenta de S.M.¹⁹

Se interesó por ella el Monarca, quien a través de su primer ministro Ricardo Wall ordenaba, el 25 de enero de 1760, que fuera incorporada a la Corona para su Real Servicio durante las jornadas. Previamente, el 6 de enero había sido tasada en 13.800 reales de vellón por el nuevo arquitecto principal de las Reales Obras de Aranjuez Jaime Marquet, designado a la muerte de Santiago Bonavía en septiembre de 1759, pero como no había incluido en la suma el reciente adecentamiento de los citados dos cuartos y cochera tuvo que realizar una nueva valoración el 13 de marzo, que la elevó a 16.250 reales²⁰. La venta se protocolizó el 29 de marzo de 1760²¹.

Al año siguiente decidió Carlos III la demolición de la inmediata fábrica para serrar madera, la singular Sierra del Agua, construida en 1588 para facilitar el corte de ese material aprovechando el caz de Sotomayor²², la cual limitaba con las caballerías de frisones. Se libraba así un solar al oeste de ésta en el que se levantó la casa de Capellanes, destinada a morada de estos religiosos al servicio de S.M., la que posteriormente, en 1781, primero adquirió el marqués de Llano y después, en 1792, reformó y amplió el todopoderoso ministro y favorito Manuel de Godoy²³. Por esta razón, en la Topografía del Real Sitio de Aranjuez de 1773, realizada por Domingo de Aguirre, figura la manzana consolidada ya, con las diversas casas que comprendía, entre las calles del Príncipe, de la Reina y del Capitán.

Tras más de cinco lustros al servicio de la Corona, de continuo ocupada por los criados del Sitio, la Casa de *Farinelli* y su adyacente occidental, volvieron a resplandecer socialmente al interesarse por ellas y ser adquiridas por los referidos duque de Osuna y condesa-duquesa de Benavente, su mujer, por

(19) AHPM, P. 29.405.

(20) TORRIONE, Margarita, “La casa de Farinelli.....”, pp. 331-332.

(21) Comunicada esta suma a don Manuel Francisco Pinel, Gobernador del Real Sitio de Aranjuez y Caballero de Santiago y del Consejo de S.M., Wall emitió la licencia tres días después con orden de que el caudal procediese de la maderada de aquél. AHPM, P. 29.405.

(22) ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 222-223.

(23) LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, “Palacio de D. Manuel de Godoy, antes del Marqués de Llano. Actual Colegio María Inmaculada”, en AA.VV.: *Arquitectura y Desarrollo Urbano.....*, pp. 406-414.

acuerdo con el propio conde de Floridablanca, Primer Secretario de S.M. y del Despacho Universal.

El deseo de los duques era convertir estos inmuebles en su Casa de Familias, es decir, la que construían comúnmente los potentados nobles en los Sitios Reales, cuando seguían a los monarcas en sus periódicas jornadas, con el fin de alojar adecuadamente a sus parientes y servidumbre. Sin embargo, por Aranjuez los Osuna mostraron un interés mayor, buscando también para sí mismos un digno alojamiento y un lugar para su proyección social, acorde a su posición, evitándoles así tener que residir en las dependencias de los cuartos reales, a los que, por sus cargos palatinos, tenían derecho.

Su venta la concedió Carlos III, porque se pretendía que sus productos vinieran a completar los necesarios para continuar ocupando con alojamientos para su real servicio²⁴ la gran Plaza o Paseo de Abastos, cuyo espacio en gran medida desaparecería por entonces, dividiéndose en solares²⁵.

Para la medida y tasación acordaron los Osuna nombrar al arquitecto Manuel de la Ballina, el cual, junto con el del Sitio, Manuel Serrano, que actuaba en nombre de S.M. por Real Orden del 4 de junio de 1787, fijaron un valor de 227.914 reales y 24 maravedíes de vellón, según consta en su declaración del 8 de agosto siguiente. En ella indican que la edificación se halla integrada por seis casas unidas y con tres fachadas, una al mediodía, a la calle del Príncipe, con 216 ½ pies de línea, otra a oriente, a la del Capitán, con 98 ¼ pies, y la tercera al norte, a la de la Reina, de 218 pies. Su cuarto linde de 61 ¾ pies era medianero con el marqués de Llano y la superficie total de su planta irregular alcanzaba los 17.347 pies cuadrados, es decir, 1.329,94 m². Presentaba sótano más dos niveles: bajo, con portales, escaleras principales e interiores, todas de madera, recibimiento, antesalas, gabinetes, alcobas, y otras piezas en lo interior, cuatro patios, cinco cocinas y tres cuadras, y principal, adesvanado y “enlistonado al aire”, con varias habitaciones. En su construcción destacaban los muros de mampostería en cimientos y mixtos de tapial y cajones de piedra yeso sobre la rasante, bóvedas de

(24) AGP: Patrimonios, Aranjuez, C^o 14.242.

(25) Precisamente, el resultado de esta operación inmobiliaria sería la realización de una manzana completa, la llamada casa de Dependientes o Empleados, hoy en parte Ayuntamiento, por considerarse un lugar más saludable para residir. Ver: LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, “Casa de empleados o dependientes de S.M. Actual manzana del Ayuntamiento”, en AA.VV.: *Arquitectura y Desarrollo Urbano...*, pp. 482-485.

fábrica de ladrillo en planta baja, piedra blanca en basas, peldaños, pilastras y encadenados de las esquinas, chimeneas con sus hogares y solados de ladrillo fino, así como el uso del hierro en rejas y balcones²⁶.

El 16 de agosto, el duque de Osuna mostraba su conformidad con dicha tasación y el 4 de septiembre el rey Carlos III hacía lo propio desde San Ildefonso, autorizando las diligencias que eran concernientes, dando licencia, además, para el aumento de las casas hacia el norte, mediante una crujía paralela a la calle de la Reina²⁷.

El proyecto habría de iniciarse enseguida bajo la dirección del arquitecto Juan de Villanueva²⁸, pues así se desprende de la prevención hecha por Floridablanca al gobernador Trejo, el mismo 14 de diciembre de 1787, de no poner “embarazo” a la propuesta de aquél para dignificar y ordenar las casas, ya propias de Osuna, mediante una crujía y fachada nueva, aumentando el sitio a su espalda hacia la calle de la Reina, con vistas a ella y sin desmerecer de la perspectiva de este importante paseo. No se le ponía más condición a Villanueva que cuidara que, «entre la línea de la Casa, y la de los árboles pequeños que hay plantados allí y han de permanecer, quede un escarpe, y un paso de coches bastante espacioso»²⁹. [ILUSTRACIÓN 4]

El plan para embellecer el frente de las edificaciones hacia la dicha calle de la Reina y el Jardín de la Primavera no era nuevo y el propio Juan de Villanueva podría haberse visto implicado unos años antes en el mismo, cuando uno de sus aristocráticos clientes³⁰, el marqués de Llano solicitara

(26) Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Osuna, CT 393, D. 27³.

(27) La escritura de compraventa se registraba ante el notario de Aranjuez Manuel Sánchez el 14 de diciembre siguiente, representando al Rey el gobernador y brigadier don Miguel de Trejo Bracamonte y a los Osuna don Juan Enrique Gómez, oficial mayor de la contaduría de la Casa de Benavente, (AHPM, P. 29415) con poder especial de aquéllos para entregar en el acto la cantidad acordada a don Juan Antonio Álvarez de Quindós, tesorero de la Real Hacienda y célebre cronista de Aranjuez. AHNOB, Osuna, C. 3443, D. 1-3.

(28) La decisión de los duques de Osuna de elegir a Juan de Villanueva estaba cargada de seguridad, no solamente por su crédito como Maestro Mayor de Madrid, Arquitecto del Príncipe y los Infantes, del Buen Retiro y San Lorenzo del Escorial, sino también por su propia experiencia, pues para ellos había trabajado en este último Sitio, reformando y ampliando con un cuarto segundo en 1786 su casa de jornada de la calle de Santiago nº 2. Ver: ARENILLAS, Teresa, BURGÚES, José Alberto y LASSO DE LA VEGA, Miguel: “El siglo XVIII”, en AA.VV.: *Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid (zona Oeste), El Escorial - San Lorenzo de El Escorial*, tomo V, Madrid: Consejería de Obras Públicas, urbanismo y transporte de la Comunidad de Madrid, Fundación caja Madrid y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1998, p. 192.

(29) AGP: Patrimonios, Aranjuez, Cº 14.202.

(30) Para el marqués de Llano realizaría también Juan de Villanueva su palacio en Madrid y calle de la Luna, 32 (actual) en 1775. Ver: BERLINCHES ACÍN, Amparo (dir), *Arquitectura de Madrid, Casco Histórico*, Madrid, Fundación COAM, 2003, tomo 1, p. 166.



(ILUSTRACIÓN 4). Reconstrucción hipotética del original, planta baja, Gómez y Atienza Arquitectos, 2008.

licencia para materializar idénticas intenciones estéticas sobre la dicha Casa de Capellanes, que había adquirido de las Arcas Reales. Quería Llano no sólo reformarla completamente al interior, sino también ampliarla hacia ese camino, o vía que se dirigía a Colmenar de Oreja, con dos pabelloncitos laterales y su enrejado, uniéndolos de madera dada de verde. Contaba para ello con la aquiescencia del arquitecto director Manuel Serrano, que incluso juzgaba que, “si con el tiempo se hiciese lo mismo en las demás casas, haría buena perspectiva”³¹ y jugaría con el enverjado frontal de la Huerta de la Primavera.

Villanueva vio la oportunidad de dar continuidad a esta idea gracias a la nueva casa de los Osuna, cuyo plan esbozó, cuando no el proyecto, pues de su desarrollo y ejecución se acabaría encargando uno de sus ayudantes, el arquitecto Mateo Guill, su primer teniente en la villa de Madrid, según figura en los papeles del archivo de la Casa de Osuna, en distintas cuentas y tasaciones³².

(31) AGP: Patrimonios, Aranjuez, C^a 14.243.

(32) AHNOB: Osuna, CT 393, D. 27¹

LA CONFIGURACIÓN ARQUITECTÓNICA DEL PALACIO ACTUAL EN EL SIGLO XVIII

El resultado de las actuaciones de los duques propietarios sobre las casas de *Farinelli* y otras anejas fue el de un homogéneo y unificado volumen, el mismo que, salvo por su división horizontal y su progresivo deterioro, hoy se puede contemplar. Se organiza en torno a tres patios y un gran cuerpo central, ocupado por la pieza más representativa: el salón de baile o comedor de gala, haciéndose patente en la planta actual del conjunto su historia diversa y su programa palacial³³.

De este modo, al norte se situaba el ala nueva, ordenada, proporcionada y medida, con dos elementos singulares en sus extremos, a modo de torreonnes o garitas de planta octogonal y gran pureza geométrica, no adosados sino separados por cuerpos cúbicos de transición, empleando seguramente el mismo esquema de cerramiento al que se ha hecho referencia en la casa del marqués de Llano. [ILUSTRACIÓN 5].

En dicha crujía hacia la calle de la Reina se ubicaban simétricamente las estancias señoriales del matrimonio, cada esposo con su propio pabellón octógono: al este las de la duquesa doña María Josefa y al contrario las de duque don Pedro, pero todas con vistas al jardín privado y al de la Primavera, sirviéndoles de nexo de unión un salón común de recepción. Ambos sectores ducales contaban con

Antecámaras p.a Lacayos, otras para Pages, y Gentileshombres, Salas de recibir, Gavinetes, Dormitorios, y en el uno que es el de la S.ra Condesa (sic) – el cual se conserva - su Grupo de columnas de orden Jónico compuesto,

concretamente dos de 12 ½ pies de altura con sus correspondientes pilastras del mismo orden, con adornos de pan de oro, mármol y yeso, y todas estriadas. Los gabinetes tenían «chimeneas francesas con adornos de mármoles», pero entre todos destacaban las dichas piezas ochavadas, decoradas con dieciséis pilastras de yeso, con sus basas y capiteles de orden jónico, hoy perdidos³⁴.

(33) Gómez y Atienza sintetizaron muy acertadamente la composición del palacio conforme a dos ejes perpendiculares, que arrancan de sus puertas, la principal en la calle del Príncipe y la secundaria en la del Capitán. Ver: GÓMEZ, Julio y M.-ATIENZA, Javier, *La ciudad histórica de Aranjuez...*, p. 168.

(34) AHNOB, Osuna, C.3443, D.1.



(ILUSTRACIÓN 5). Alcoba y gabinete de la duquesa. Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid. Foto Latova.

A pesar de la importancia de esta ala, su acceso no estaba próximo a la entrada principal, pues se producía a través de un gran portalón hacia la calle del Príncipe, que mantenía su preeminencia, y un espacioso patio de honor semicircular, centro de la composición, abierto hacia el citado salón de baile. Se debió introducir este espacio abierto en el plan, no sólo como paso a las habitaciones privadas de los duques, sino también como zona de acogida a

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, «De casa a palacio. una nueva mirada a la residencia de los duques de Osuna en Aranjuez», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 143-167.

sus invitados, quienes aquí se apeñarían de sus carruajes para introducirse directamente en el ámbito doméstico más público. Mientras, los coches abandonarían el patio girando a su derecha para salir a la transversal y secundaria calle del Capitán, a través de otro patio rectangular anexo, también amplio y de esquinas redondeadas, zaguán de servicio y portón. [ILUSTRACIÓN 6]

Se configuraba así una singular yuxtaposición de patios muy peculiar y característica de este Palacio, los cuales quedaban separados por pabellones triangulares o retretes en los extremos y una puerta de hierro central, entre potentes machones coronados por jarrones neogriegos, hoy en parte mutilados, que muestran un gran parentesco con el cerramiento del Parque de *El Capricho* de La Alameda, la finca recreativa y suburbana de los duques de Osuna en los alrededores de Madrid, lógico por coincidir promotor, autor y fecha³⁵.



(ILUSTRACIÓN 6). Patio de la Parra. Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid. Foto Latova.

(35) Mateo Guill era por entonces el arquitecto de la Casa de los Duques de Osuna y a él se debe el inicio de la reforma entre 1784 y 1788 (ver: ANÓN FELIÚ, Carmen, “*El Capricho*” de la Alameda de Osuna, Madrid:

También los duques y sus amigos más íntimos podían pasar, a través del patio semicircular, a sus habitaciones en la crujía norte, como se ha indicado, y más concretamente a la sala de recepción previa galería y de aquí, enlazando los cuartos ducales en enfilada clásica, al particular vergel, por cualquiera de sus cuatro escalinatas.

En el ala de la calle del Príncipe se situaban, a la izquierda de la entrada y hacia la medianería con el marqués de Llano, «las habitaciones con división unas de otras de los dos señoritos, y señoritas, y la necesaria para sus Ayos», ya que no hay que olvidar la dilatada descendencia de los duques de Osuna, padres de Manuela, Joaquina y Josefa, luego duquesa de Abrantes y marquesas de Santa Cruz y Camarasa, respectivamente, y de Francisco de Borja, marqués de Peñafiel, y Pedro de Alcántara, príncipe de Anglona.

En el centro de las dos crujías dobles, que hacían fachada a una y otra calle, se emplazaba el referido y «magnífico salón, bien adornado de Arquitectura, con cuatro columnas Jónicas – de 14 pies de altura -, chimenea francesa, con adornos de piedra mármol, y en él su tribuna p.^a la música». Entrarían así los invitados al salón no directamente sino a través de una galería transversal, como en los cuartos de los duques, la cual servía de transición con el patio y comunicaba los cuartos de los duques y los de sus hijos y su respectiva servidumbre.

El salón era un gran espacio de planta rectangular, ensanchado con exedras en sus lados mayores y doble altura, flanqueado por cuerpos de un solo nivel, que permitían la iluminación por la parte superior de áquel, y no sólo a través del patio secundario, hoy llamado de Santiago. En estos cuerpos se alojaban sendos corredores auxiliares, simétricos y herméticos hacia él, con el fin de separar con claridad espacios servidos y sirvientes, facilitando las comunicaciones con éste y con el resto de las habitaciones del Palacio. Ambos arrancaban de salas o tocadores ovalados y en uno de ellos, el meridional, se situaba la escalera para acceder a la tribuna de los músicos, seguramente soportada por las dichas columnas jónicas y sus correspondientes pilastras, abierta y volcada sobre el salón. La traza y funcionamiento del conjunto del salón, donde se materializaba arquitectónicamente a la perfección el protocolo y la relación social piramidal, explican su carácter de pieza más singular.

Enseguida de ésta, también comedor de gala, se situaban los oficios de repostería y cocina, «con todas las piezas y oficinas para su uso y resguardo, las cuales tienen sus campanas grandes que cojen sus hogares», posiblemente emplazadas en dicho patio menor y secundario.

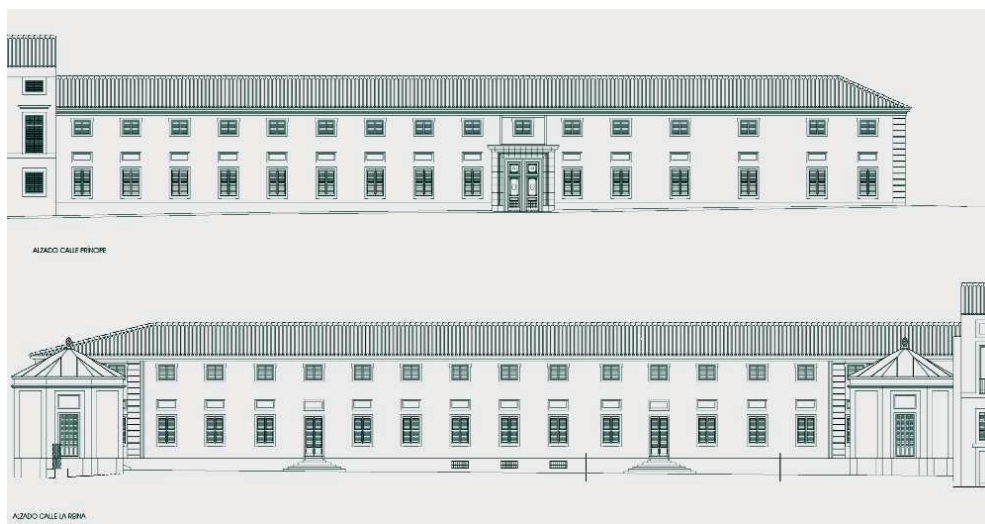
La señalada salida de carruajes por la calle del Capitán vendría favorecida por la situación en este sector de las antiguas cocheras y caballerizas de *Farinelli*, manteniéndose así su uso y configurando dos amplios espacios, simétricamente dispuestos a cada lado de un secundario zaguán, con capacidad para diez coches y con dos puertas cada uno, y en los extremos las cuadras con su propio acceso, para caballos el de la derecha y para mulas el de la izquierda. Con luces al patio rectangular existían otras

dos quadras o caballerizas para dos tiros de mulas, con Pajares en los dos ángulos, y en los otros dos están colocadas dos pilas con sus hornacinas de piedra Colmenar, p.a dar agua al Ganado y al lado de cada una un aljive o depósito, con brocal de piedra de la misma clase, donde están las Aguas corrientes para dhas oficinas con aqueductos que vienen desde el Canal del Rey.

Al piso superior se ascendía por dos escaleras sitas a uno y otro lado del patio principal o semicircular, hoy denominado de La Parra, seguramente en simetría, de las que quedan en la actualidad restos de una y hallándose la otra desaparecida, no siendo monumentales, pues la zona noble, tal y como se ha referido, se situaba en planta baja. En dicho segundo nivel se encontraba un

crecidísimo núm.o” de habitaciones “con las comodidades necesarias para el Capp.n”, Mayordomo, Secretarios, Pages, Ayudas de Cámara, Batería, Gefes de Repostería y Cozina, Subalternos de éstos, sota, cocheras, Lacayos, peluqueros, Pieza de Guardarropa, y otras habitaz.es de repuesto p.a los usos que se les quiera dar.

Finalmente, en el sótano se disponían las bodegas y almacenes, algunos ocupando la doble crujía septentrional, la realizada ex novo por los duques de Osuna, y otras en el núcleo original del tiempo de *Farinelli*.
[ILUSTRACIÓN 7]



(ILUSTRACIÓN 7). Reconstrucción hipotética del original, alzados calle Príncipe y Reina, Gómez y Atienza Arquitectos, 2008.

Según se ha referido, Villanueva y su discípulo y ayudante Guill habrían de mantener como frente principal el de la calle del Príncipe o meridional, que por otra parte es el que mejor materializa la compleja historia de la edificación residencial, como fruto de sucesivas agregaciones. Y es que, aun existiendo una cota uniforme de zócalo, imposta y cornisa, y la misma tipología de huecos con sus guarniciones, tanto en el nivel inferior como en el superior, su composición adolecía de orden y equilibrio, quedando visiblemente dividido en dos sectores, a izquierda y derecha del gran portalón de ingreso. Precisamente, para regularizarla, el arquitecto propondría huecos rectangulares enrejados en el nivel inferior y cuadrangulares en el superior, materializando la jerarquía interior, aunque en la actualidad los últimos hayan sido rasgados y abalconados. Todos los huecos de esta fachada contaban con persianas pintadas «de verde al olio por de fuera, y de otros colores más finos por de dentro»³⁶.

La fachada al jardín es, en cambio, simétrica y proporcionada, muy próxima a la arquitectura vilanovina, compuesta según un monótono ritmo que, en el nivel inferior, sólo interrumpen las puertas. Destaca su carácter plano, con guarniciones y cornisa poco abultadas, y su sencillez, con paramentos

(36) AHNOB, Osuna, C. 3.443, D.1.

revocados sobre zócalo de cantería. En éstos hubo ornamentaciones fingidas, a modo de despieces pétreos y cartelas, en parte desaparecidos y en correspondencia vertical con los vanos rectangulares en planta baja y cuadrados en la alta.

Los elementos más singulares de este frente son los dos dichos torreones octogonales, resueltos a modo de macizos pabellones de gran pureza geométrica, caracterizados por su menor altura y sus cubiertas piramidales de plomo, con alcachofas de remate del mismo metal.

El 27 de noviembre de 1789, Guill certificaba la conclusión de las obras del Palacio de Osuna, describiendo, en su informe, la edificación pormenorizadamente e indicando que se hallaba rematado y habitable, así como su área plana final de 35.616 pies cuadrados superficiales (2.752,54 m²) y su valor, elevado a 1.246.537 reales de vellón³⁷, el doble de la superficie de la casa anterior y más de cinco veces el precio de compra por los duques a Carlos III, lo que da prueba de su profunda transformación.

Por entonces, habría de visitar el Palacio el novelista, coleccionista de arte y viajero inglés William Beckford, cuando se iniciaban los trabajos de decoración interior, directamente supervisados por la ilustrada duquesa, aunque en esta ocasión no se mostrara muy acertada según el gusto de aquél, pues opinaba que la casa estaba «llena de obreros, pintores y estucadores», con ínfulas de arquitectos y artistas. Distinguía entre todas las piezas el salón de baile con muchos festones, candelabros de cristal de bohemia y toscos arabescos. El pavimento, cubierto con gruesas alfombras para bailar, era de ladrillo³⁸, concretamente de «baldosa de Mocejón y de esta Ribera»³⁹.

A pesar de estas noticias, todavía en 1790 se liquidaban las cuentas con artistas y operarios, como lo demuestra la carta de pago realizada al escultor don Manuel Tolsa de 9.260 reales de vellón, y fechada el 24 de marzo, por la realización de columnas, basas, capiteles, pilastras y otras piezas de madera y yeso que adornaban, principalmente, la alcoba de la Duquesa, salón

(37) AHNOB, Osuna, C. 3443, D. 1.

(38) Selina Blasco Castiñeira: "Viajeros por Aranjuez en el siglo XVIII. Antología de descripciones del Real Sitio", en AA.VV.: *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo de exposición, Madrid: Comunidad de Madrid, abril-mayo 1987.

(39) AHNOB, Osuna, C. 3443, D. 1

grande y ochavo de la «casa nueva» de Aranjuez⁴⁰, «ejecutada por orden, y dibuxos del Arquitecto d.n Mateo Guill»⁴¹.

El último eslabón de este proceso constructivo se centró en el pequeño jardín, separado por una verja de la calle de la Reina, del que sólo se conoce la traza que reproducen los planos del segundo tercio del siglo XIX⁴², con parterres geométricos ordenados por dos ejes perpendiculares al frente norte y coincidentes con sus accesos y escalinatas, creando plazas centrales circulares, con su correspondiente fuente.

Para uno de estos espacios debió encargar la duquesa de Osuna un modelo de fuente al director de las Reales Obras de Escultura de S. M. en San Ildefonso don Joaquín Demandré en 1790, con su estatua en «cera encarnada de modelar» dedicada a Endimión, representación del sueño y de la hermosura. Se desconoce si se ejecutó y, este caso, su paradero, pero no su coste, que ascendió a 908 reales de vellón⁴³.

Hallándose la residencia nobiliaria en pleno auge en el Real Sitio habría de ser partícipe de uno de los sucesos políticos más importantes del Antiguo Régimen, el célebre Motín de Aranjuez del 17 de marzo de 1808, el cual se divulgaría alarmantemente por toda España y Europa, pues provocó la renuncia del trono de Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII. La revuelta popular se dirigía, no tanto al Rey como a su privado Godoy, que habitaba el palacio medianero a los Osuna y quién, huyendo del allanamiento de esta residencia por el gentío y ante su violenta respuesta, habría de plantearse escapar por una puerta que conectaba ambos palacios, comunicación mantenida desde los tiempos que ambos inmuebles eran reales.

Fallecida la duquesa doña María Josefa Alonso-Pimentel el 5 de octubre de 1834 en Madrid, permaneció su Palacio de Aranjuez en la Casa de Osuna hasta el fin de los días de su nieto, el celebrado XII duque don Mariano Téllez-Girón y Beaufort, símbolo romántico de la decadencia de la antigua nobleza. Los obligacionistas se hicieron entonces con sus propiedades,

(40) AHNOB, Osuna, CT. 393, D. 272.

(41) AHNOB, Osuna, CT. 393, D. 271.

(42) Destacan en este sentido las representaciones de la ubicación del palacio y su jardín, que figuran en el parcelario urbano y en las hojas kilométricas del archivo del Instituto Geográfico Nacional.

(43) AHNOB, Osuna, CT. 393, D. 33².

materializando la desmembración de su inmenso patrimonio, considerado la primera fortuna de España.

No era la primera vez que este Palacio de la calle del Príncipe de Aranjuez se había convertido en moneda de trueque ante la quiebra de la Casa, separación que evitó don Mariano al adquirirlo a los acreedores de la testamentaria de su hermano y antecesor don Pedro Téllez-Girón, XI duque de Osuna, el 27 de octubre de 1851, asignándosele en este momento una superficie de 2.752,70 m² y 711.500 reales de vellón de valor⁴⁴, siendo registrada a su nombre la propiedad el 14 de noviembre siguiente.

El 12 de julio de 1859, el duque de Osuna contrataba a la sociedad “La Mutualidad” un seguro de incendio para la casa-palacio de Aranjuez por ocho años y medio, declarando ahora un valor de 500.000 reales de vellón e indicándose en el mismo que tenía su entrada por la calle del Príncipe n° 3. Constaba de tres fachadas, también a Capitán y Reina, y dos pisos: bajo y principal, con varias habitaciones, cocheras, caballerizas y jardín⁴⁵. Es evidente que a don Mariano le preocupaban sus inmuebles y más cuando, como en este caso, algunas primaveras habría de utilizar coincidiendo con la permanencia de la Corte de la reina Isabel II en el Sitio.

De su paso por el Palacio se conservan algunas actuaciones, como la decoración heráldica del salón de recepción, en la crujía septentrional, con los nuevos títulos que adornaban la Casa y que en él habían recaído, además de Osuna, los ducados de Benavente, Arcos y Béjar, los ducados de Lerma e Infantado y otros muchos anejos. Y también de este momento pudo ser la sustitución de los citados solados de ladrillo por otros con baldosas de mármol blanco y pizarra negra, formando distintas composiciones ajedrezadas.

La falta de moderación económica en la que vivía este aristócrata, y a la que su orgullosa personalidad le arrastraba con el fin de mantener el estatus de un príncipe, dio lugar a las sucesivas hipotecas de sus inmuebles para obtener liquidez, de las que no se salvó esta su residencia de Aranjuez. De este modo, don Mariano Téllez-Girón daba poder el 6 de febrero de 1874 en Bruselas al diputado y senador don Emilio Bernar y Prieto, I conde de

(44) AHNOB, Osuna, C. 3443, D. 2.

(45) AHNOB, Osuna, C. 3443, D. 3.

Bernar, a don José González Serrano, don Estanislao de Urquijo y Landaluze, I marqués de Urquijo, don Basilio de Chavarri y Velasco y don Mariano de Zabálburu y Basabé, para que pudieran tomar y hacer préstamos o empréstitos con sus hipotecas, prendas en otras garantías, bastando la firma de dos de los dichos apoderados para llevar a efecto cualquier obligación.

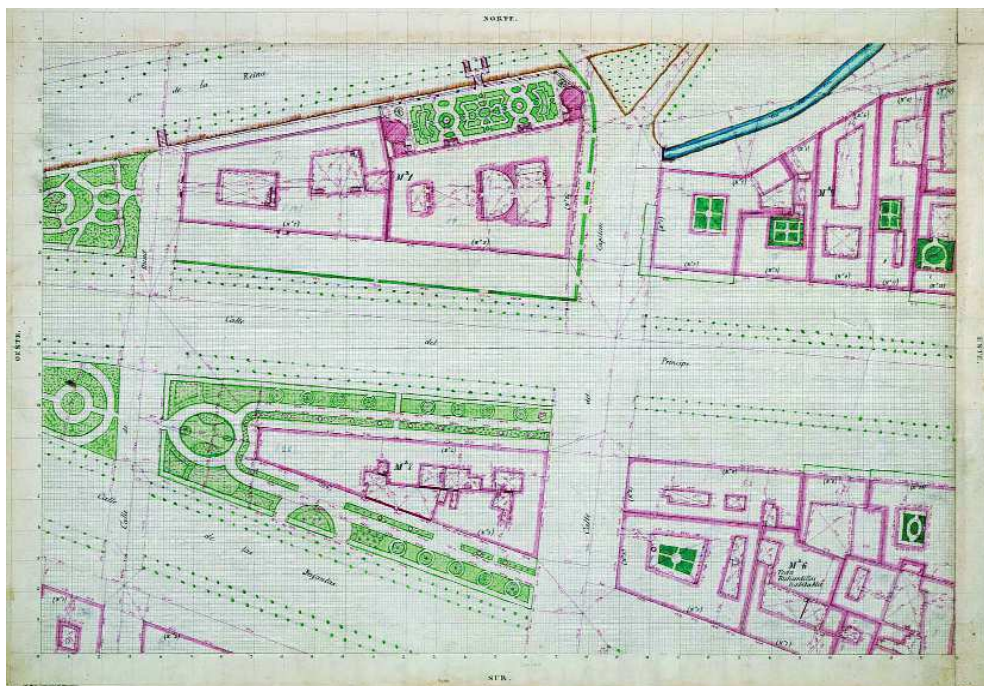
Por eso, el conde de Bernar y Chavarri habrían de realizar en nombre de Osuna la primera hipoteca sobre la Casa Palacio de Aranjuez el 16 de octubre de 1876, ante el notario don José García Lastra y a favor de la sociedad madrileña Urquijo y Arenzana, constituida en 1870, con el fin de obtener un préstamo por valor de 1.550.000 pesetas, que deberían devolverse dos años después y al interés del 10 % anual. En la inscripción correspondiente del Registro se señalaba nuevamente que la Casa estaba situada en la calle del Príncipe, entonces llamada de Serrano, y en su número 3, con vuelta a la del Capitán nº 2 y a la de la Reina, que su superficie era de 35.618 pies cuadrados (2.765, 29 m²), cifra similar a la que ofrecen documentos un siglo anteriores, y hacía linde a poniente entonces con los herederos del infante don Francisco de Paula de Borbón, antes de Godoy.

El 17 de abril de 1880, el duque de Osuna solicitaba una nueva hipoteca sobre el inmueble por 1.650.000 pesetas a devolver en cinco años y al mismo interés, con parte de las cuales podría cancelar dos días más tarde, y completamente, la primera deuda⁴⁶.

La decadencia y quiebra de la Casa de Osuna a la muerte de su titular en su castillo de Beauraing impediría la devolución de este préstamo, suscitándose un pleito entre sus acreedores y la viuda y heredera doña María Leonor de Salm Salm, que acabaría fallándose a favor de los primeros el 4 de enero de 1894 en el Tribunal Supremo, y propiciaría la desvinculación de sus estados, casas, tierras y propiedades de todas clases radicados en España. Antes, los obligacionistas de la Casa de Osuna, encabezados por el banquero don Manuel de Urquijo y Urrutia, II marqués de Urquijo, habían dado los primeros pasos para poder vender los bienes y concretamente el Palacio de Aranjuez, cancelando el crédito existente y gravamen el 28 de marzo de 1884 y dejándolo así libre de toda carga y apto para su subasta.

(46) RPA: Finca número 27

Nombraron los obligacionistas de Osuna una comisión ejecutiva el 31 de julio de 1894, constituida por siete individuos y presidida por el diputado a Cortes don Manuel de Barandica y Mendieta, que sería reemplazada tres años más tarde por otra con este mismo caballero al frente, dando lugar ahora a la designación del abogado don Daniel de Iturralde y Mac-Pherson como administrador general y con la facultad de formar los pliegos de condiciones para las subastas de bienes, presidirlas y otorgar notarialmente las ventas. [ILUSTRACIÓN 8].



(ILUSTRACIÓN 8). Parcelario Urbano de Aranjuez, Topografía General de España, hacia 1865, Instituto Geográfico Nacional.

LA HISTORIA RECIENTE

El 20 de marzo de 1899 se producía la subasta de la Casa Palacio, tras haber sido anunciada en diversos periódicos, adjudicándose el remate, como mejor postor, a favor de don Cecilio López Arias, casado, propietario y vecino del dicho Real Sitio, por la cantidad de 30.105 pesetas. La escritura de venta, actuando Iturralde como mandatario de la Comisión Ejecutiva de

Obligacionistas de Osuna, se produjo el 8 de abril siguiente ante el notario referido García Lastra, exponiéndose en ella su emplazamiento, superficies y linderos sin variaciones⁴⁷.

Tras más de cuarenta años de posesión moría en Aranjuez quién habría de ser el último dueño integral del Palacio desde su construcción, el 16 de junio de 1940, bajo el testamento otorgado una década antes, el 23 de julio de 1930, y por el cual López Arias dejaba como universales herederos a los diez hijos habidos de su tercer matrimonio con doña Juana Agudo Bueno, inscribiéndose la finca a partes iguales entre su viuda, como bienes gananciales, y su progenie el 18 de marzo de 1941, valorándose en 77.100 pesetas.

Fallecida también la viuda el 5 de junio del año siguiente en Aranjuez, resultaron herederas de la mitad que le pertenecía del Palacio de Osuna sus dos hijas solteras, Constanza y Manuela López Agudo, en proindiviso y a partes iguales, con el fin de mejorarlas frente al resto de sus descendientes. Quedaron de este modo, dichas señoras, dueñas de gran parte del ala norte, la correspondiente a las alcobas y gabinetes de la duquesa de Osuna y su servidumbre, así como al salón de recepción, lo que explica que esta parte de la Casa se haya mantenido sin grandes alteraciones.

Debió ser en este momento cuando se materializó la división de la propiedad entre los herederos, pero fijando ciertos derechos y servidumbres, como la prohibición de sustituir la puerta reja de los patios, denominados “Grande” y “de la Parra”, mantener el paso común por el portal de la calle del Príncipe, aunque se pudo cegar el secundario por Capitán, usar la escalera de acceso al piso principal y desván, así como abrir puertas y huecos de luces al primer patio.

Finalmente, el cambio generacional dio lugar a la venta de lotes o porciones a personas ajenas a la familia y la tendencia a la individualización de las actuaciones, intensificadas por la inexistencia de una comunidad de propietarios y el consiguiente control de las mismas para su conservación y mantenimiento. La atomización de la propiedad ha supuesto «una quincena de partes independientes», repartidas complejamente en patios, jardín y zonas comunes⁴⁸.

(47) AHPM, P. 40.159.

(48) GÓMEZ, Julio y M.-ATIENZA, Javier, *La ciudad histórica de Aranjuez...*, pp. 164-165

Sin embargo, el Palacio de Osuna, destinado en los últimos años a restaurante, en lo que fue salón de baile, y viviendas, éstas comunicadas por las antiguas escaleras y galerías, ha conservado su factura de gran caserón y vestigios de un pasado esplendor. Incluso aún pueden observarse en algunos sectores lo que fue su distribución espacial original y restos de las decoraciones de algunas de sus salas de inequívoco estilo pompeyano, las que tan poca estima le proporcionaron a Beckford, en sus empapelados o pinturas en los paramentos y techos, en las carpinterías, herrajes, columnas, molduras o chimeneas.

Hace poco más de una década hubo un intento de recuperación de la unidad funcional del edificio por parte de un particular, quien promovió la restauración de importantes sectores de su propiedad, conforme al Plan Conjunto de Intervención, redactado por el referido estudio de arquitectura Gómez y Atienza⁴⁹, y que habría de servir de guía para la redacción del proyecto de ejecución, si bien, lamentablemente, no llevado a cabo.

Era una titánica obra, demasiado ambiciosa, que no contaba con ningún tipo de subvención pública, a pesar de estar catalogado el inmueble como Edificio de Carácter Monumental, Nivel de Protección Estructural, en el Plan General de Ordenación Urbana de Aranjuez de 1996 y como Bien de Interés Patrimonial por la Comunidad de Madrid. Esta circunstancia, unida a la dilatación del proceso administrativo de licencias y la sobrevenida crisis del sector de la construcción, tuvo como consecuencia la puesta en venta de parte de la propiedad.

Y así, hallándose en esta situación, es cuando se produjo el desafortunado percance con el que se abrían estas páginas, ese incendio que ha abierto una sombría perspectiva para el futuro del antiguo Palacio, sumido en el sueño que espera le sean devueltas a sus estancias el recuerdo de la gloria de Farinelli y de las veladas festivas y culturales de la imperecedera duquesa de Osuna.

(49) En él se incluyó una memoria histórica, realizada por el autor de este artículo, así como el levantamiento y reconstrucción hipotética del palacio. Aprovecho para agradecer a Julio Gómez y Javier Martínez-Atienza la cesión de los planos de su proyecto de intervención para ilustrar este artículo. Ver: GÓMEZ, Julio y M.-ATIENZA, Javier, *Plan Conjunto de Intervención*,.....

NUEVAS NOTICIAS ACERCA DEL PINTOR ANGELO NARDI EN LA CORTE DE FELIPE IV

THE PAINTER ANGELO NARDI AT THE COURT OF
PHILIP IV OF SPAIN

Paloma ORGAZ ARANDA
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Dentro del círculo de pintores italianos que trabajaron en la Corte madrileña nos encontramos al pintor florentino Angelo Nardi, quien instalado en España siendo aún muy joven, pasaría el resto de su vida en Madrid. El contacto con el círculo del cardenal Sandoval y Rojas le deparó algunas de sus mayores obras, así como encargos fuera del ámbito cortesano. A la par, su fama en la Corte se acrecentaba, llegando a ostentar el título de pintor del Rey. Algunas de las principales colecciones madrileñas contaron con sus obras, hoy dispersas. Aportamos nuevos datos acerca de su vida y de su labor en la Corte, que permiten completar vacíos existentes en su biografía.

Abstract

Within the circle of Italian painters who worked in the Royal Court we find Florentine painter Angelo Nardi, who settled in Spain at a very young age and spend the rest of his life in Madrid. The contact with the circle of Cardinal Sandoval y Rojas provided him some of his greatest commissions, as well as assignments out of the Court. At the same time, his renown in the Court increased, achieving the former title of “painter of the King” or court painter. Some of the main collections in Madrid included his paintings. We provide new information about his life and his work in the Court, which allow the completion of existing gaps in his biography.

Palabras clave: *Nardi, Felipe IV, Barroco, Vaglia di Mugello*

Keywords: *Nardi, Philip V, Baroque, Vaglia di Mugello.*

Gracias a las sólidas relaciones entre la Corona española y los Estados de Italia durante los siglos XVI y XVII, muchos artistas quisieron probar suerte en la Corte de los Austrias. De esta manera se estableció en Madrid un

nutrido grupo de pintores bien de origen italiano o bien allí formados. Recientes estudios nos han permitido descubrir interesantes datos sobre el pintor florentino Angelo Nardi, establecido en Madrid en la primera década del siglo XVII, así como de su labor pictórica¹.

NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS

Angelo Nardi nació el 19 de febrero de 1584 en el territorio del monte Razzo, en Vaglia di Mugello. Esta fecha, aportada por el profesor Sánchez Cantón en 1925, es ahora confirmada por el estudio directo de la partida bautismal, conservada en el archivo parroquial de Vaglia di Mugello, que permite añadir noticias a su biografía² y cuya transcripción hacemos a continuación (ILUSTRACIÓN 1):



ILUSTRACIÓN 1. Libro de Bautismos del archivo parroquial de Vaglia de Mugello.

- (1) Dedico este artículo a la memoria del padre don Mario Martinuzzi (1920-2007), párroco de Vaglia di Mugello durante varias décadas, quien con tanta pasión buscó la revalorización de Angelo Nardi en su localidad natal.
- (2) Hasta ahora se consideraba la fecha por la información aportada en Sánchez Cantón, F. J. (1925). "Nardi, pintor florentino". *Archivo español de arte y arqueología*, Tomo 1 (n.º 2), pp. 225-226. Sin embargo, se carecía de la transcripción directa.
- (3) Aparece mal escrito, en comparación con el resto de los registros. Por otro lado, permite confirmar que se trata del año 1584 por el calendario gregoriano, y no por el "stile fiorentino".

ORGAZ ARANDA, Paloma, «Nuevas noticias acerca del pintor Angelo Nardi en la Corte de Felipe IV», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 169-187.

“*Angnolo de Iovane de Dominco Nardi pe (?) popolo di Vaglia si batizò a di 19 di febrare 1584 a nativ<it>ate ³ nacque a di ditto a hore 7 de nocte compare Giuliano di Zanobio.....*”. Por tanto, Angiolo di Giovanni di Domenico Nardi nació y fue bautizado el 19 de febrero de 1584 en Vaglia di Mugello⁴.

Este documento nos confirma que se trata de nuestro personaje por la concordancia con el nombre del padre, Giovanni. El dato se corrobora por el poder para testar que otorgó en el año 1661 a Vicente de Valdecebro, donde afirma ser hijo de Juan Nardi y de Catalina Magliani⁵. Su padre, así como dos de sus hermanos, habían servido a Felipe III. Así lo atestigua el propio Nardi en un memorial presentado el 12 de julio de 1616, cuando solicita la plaza vacante de pintor del Rey tras la muerte de Pedro de Guzmán. En él declaraba que dos de sus hermanos y su padre habían muerto en Italia sirviendo al monarca español, y solicitaba poder servirle él con su oficio de la pintura. Aseguraba que lo había aprendido “*con los maiores hombres de Italia*”⁶.

Al parecer, la familia Nardi contó con importantes propiedades en la zona del Razzo, monte en las proximidades de Vaglia. El historiador italiano Giustiniano degli Azzi⁷, presentó en 1939 noticias sobre su genealogía. Recopilaba el contenido de un códice del siglo XVII escrito por tres miembros de la familia Nardi. Su redacción había comenzado en el año 1608 con Jacopo di Francesco di Domenico di Lorenzo Nardi, siendo continuado por Giovan Francesco di Jacopo di Francesco Nardi, y finalizado por su hijo Jacopo el 7 de abril de 1728. Degli Azzi remitió a la *Istoria genealógica delle famiglie nobili toscane e umbre* publicada entre los años 1668 y 1685 por el monje Eugenio Gamurrini (1620-1692)⁸. En ella mostraba una genealogía del linaje de los Nardi desde el siglo XI hasta su época, y citaba a

(4) Agradezco a Mónica Serrano Segui, a Diego Pacheco Landero y a Lorenzo Fabbri, responsable del archivo de la Opera del Duomo, por su ayuda en la transcripción del documento. También a Polina Podgoretskaya, a Camila Violante, a la familia Cruz Yabar, al padre Juan Luis Novillo González, párroco de La Guardia, y al Hermano Ministro de la Venerable Orden Tercera de San Francisco, don Antonio Pérez Aranda, por su ayuda durante la realización de este artículo. Y, por último, al profesor Jesús Cantera Montenegro, por su apoyo incondicional en este proyecto.

(5) Archivo Histórico de Protocolos (AHP) Prot. 9148, fol 1291 rto.

(6) Lapuerta Montoya, M. (2009). *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 603.

(7) Degli Azzi, G. (1939). “Di alcune preziose supplettili sacre della Pieve di S. Piero a Vaglia”, *Il Vasari. Rivista d'arte e di studi cinquecenteschi. Año X* (XII, Fasc. II), pp. 78-86.

(8) Monje benedictino que recopiló en cinco tomos la historia genealógica de las más destacadas familias nobiliarias de Toscana y Umbría entre los siglos X y XVII.

Angelo, Niccoló y Domenico como hijos de Giovanni Nardi. Faltaría en esta relación un cuarto hermano, monje “*zoccolante*” en Venecia, ciudad en la que el pintor residió entre 1600 y 1607 y donde presumiblemente llevó a cabo su formación.

DONACIONES

En las “*Memorie*” de la familia Nardi se recoge cómo desde el año 1645 el pintor realizó sucesivas donaciones a la parroquia de Vaglia. Tal y como indicó el profesor Degli Azzi, los envíos se realizaron desde España. De su recepción y entrega a la Compañía de Santa Maria della Neve de San Piero di Vaglia se hizo cargo su pariente Giovan Francesco Nardi, que también se ocupó de la redacción de las “*Memorie*” familiares. Una primera donación¹⁰ consistió en una custodia de plata dorada en cuyo pie se leía la inscripción: “*Angelo Nardi, naturali (sic) da Razzo, pittore da Sua Magestà Filippo quarto Re di Spagna. donó questa Custodia alla Compagnia di S. Piero a Vaglia...*”. Se protegió con un estuche o funda de cordobán con arabescos en oro y forrado de fustán amarillo, con cintas del mismo color.

En 1647 efectuó un segundo envío que incluyó una lámpara de plata, en la que, de nuevo, una inscripción informaba sobre la identidad del donante y la fecha. El 15 de enero de 1648 fue entregada por Giovan Francesco a la Compañía de Santa Maria della Neve de la parroquia de Vaglia junto con un cáliz y una patena de plata dorada. En el mes de agosto de ese mismo año remitió desde Madrid a través de Mario Baldacchini un relicario dorado. En uno de sus lados tenía esculpido el rostro de Cristo, así como la frase “*Jesus Nazzarene lus mundi fili David miserere mei*”. Del otro lado un cristal de roca protegía varias reliquias, entre ellas un fragmento de la corona de espinas, otro fragmento de la Santa Cruz y reliquias de varios apóstoles y de santa Teresa. Junto a estos, la inscripción “*Ecce Lignum Crucis, fugite partes adverse*”. El relicario procedía del Guardajoyas¹¹ del Rey de España, según se declara en las “*Memorie*”.

(9) Monje agustino recoleto.

(10) Consideramos la posibilidad de una errata en el texto de Degli Azzi, pues lo fecha en 1745, cuando debería tratarse del año 1645.

(11) Puede referirse tanto al Guardajoyas como lugar como a la persona encargada del oficio de Guardajoyas, sin poderse precisar de qué se trata.

El 18 de marzo de 1649 Giovan Francesco hizo entrega a la Compañía de nuevas piezas, entre ellas un incensario, una naveta y la cuchara, todo de plata y con el escudo de armas de los Nardi. Además, dos casullas, dos capas pluviales, cuatro tunicelas y una bolsa de corporales con una banda de damasco rojo y otra de color blanco, con una cruz en el centro bordada de oro. Todo portaba el escudo de armas de los Nardi. Aprovecha Giovan Francesco para comentar que se había restaurado el escudo de armas de la familia realizado en piedra, que se situaba encima del altar mayor, y al que se habían añadido gran cantidad de plumas talladas en el morrión.

Seis años más tarde, el 12 de agosto de 1664, encontramos nuevas donaciones realizadas por el pintor. En este caso Giovan Francesco menciona un relicario de ébano con columnas de granadillo¹² y con decoraciones de cobre dorado, que custodiaba una gran cantidad de reliquias en su interior. Una de ellas era una delicada pieza realizada en oro representando a la Piedad y otra una cruz elaborada según este documento con madera del báculo de san Francisco con un clavo de hierro “*che à tòcco più volte l’originale di Nostro Signore*”. El relicario habría llegado sobre el 28 de abril de 1664. Completaba el conjunto un gran arcón de hierro datado en 1636, revestido en su interior de madera de nogal, de gran espesura, con cuatro grandes asas de hierro y tres cerraduras distintas. Todas estas piezas fueron fabricadas en Madrid.

Este arcón, junto con el relicario de ébano, son de momento los únicos objetos donados por el pintor que con certeza se conservan en la parroquia de San Piero de Vaglia di Mugello. Un informe realizado en 1914 por la Soprintendenza dei Monumenti di Firenze nos permite seguir la pista y conocer qué piezas permanecían aún en la parroquia a comienzos del siglo XX: el cáliz y la patena de plata dorada donadas en enero de 1648, el incensario y la naveta de marzo de 1649, el relicario de ébano de 1664 y el arcón de hierro. Se había perdido, entre otras cosas, el rico relicario procedente del Guardajoyas de la Corona española, al parecer desaparecido desde mediados del siglo XVIII, ya que no se mencionaba en la *Descrizione della provincia del Mugello* redactada por Giuseppe Maria Brocchi (1687-1751) publicada en 1748.

(12) Se trata del *Brya ebenus* o “ébano de Jamaica”, un tipo de madera rojiza y de gran dureza muy utilizada en mobiliario de lujo.

El relicario de ébano, conservado actualmente en la sacristía de la parroquia, es una pieza de reducidas dimensiones en forma de tabernáculo. En su parte central, una ventana rematada en arco de medio punto y flanqueada por sendas columnas pareadas en madera de granadillo, alberga la cruz y el clavo de hierro. En la parte superior un frontón partido cobija en su interior una pequeña pintura realizada sobre cobre que representa a san Francisco de Asís, y que presumiblemente fue pintada por Angelo Nardi. Sobre esta, el escudo de armas de los Nardi. A ambos lados del frontón dos figuras femeninas. Entre las abundantes reliquias que contiene destacan una firma de santa Teresa de Jesús y una reliquia de san Diego de Alcalá. (ILUSTRACIONES 2 y 3).



ILUSTRACIÓN 2. Relicario. Iglesia parroquial de Vaglia de Mugello.

ORGAZ ARANDA, Paloma, «Nuevas noticias acerca del pintor Angelo Nardi en la Corte de Felipe IV», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 169-187.

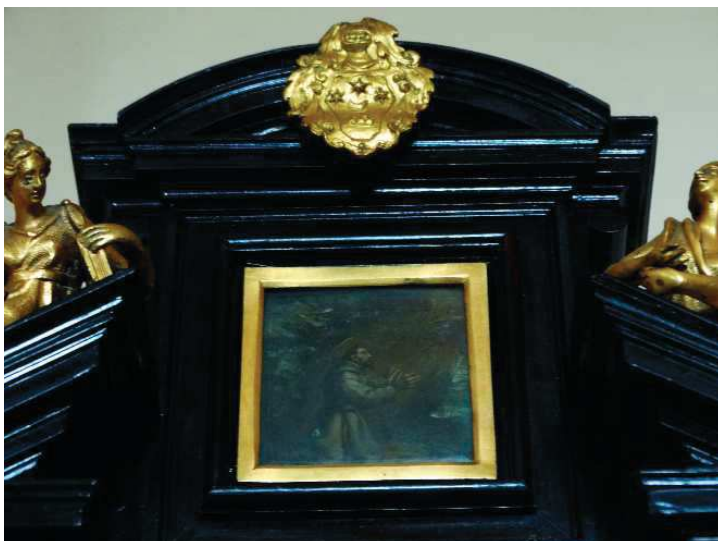


ILUSTRACIÓN 3. Relicario (detalle).

Por otra parte, la tradición popular afirma que en la parroquia de la localidad de Vaglia di Mugello se conserva una obra hasta ahora no documentada de Angelo Nardi con el asunto de la *Oración en el huerto*. Está ubicada tras el altar, separado por la pared del presbiterio, lo que dificulta su observación.

Pero sin duda la mayor de las noticias aportadas por las “Memorie” es la confirmación de la fecha de fallecimiento del pintor. Hasta ahora se venía considerando el año de 1664. Pero en ese año aparece aún vivo, el 11 de agosto, vendiendo un escritorio de ébano a Pedro de Ytuño Balda¹³. Casi un año más tarde, el 8 de julio de 1665 en el expediente personal de Dioniso Mantuano se le menciona ya fallecido¹⁴. En él el pintor se declara con algunos achaques fruto de la edad, pero “...sin hazer cama y en mi juicio y entendimiento natural...”. Afirma haber comunicado a Valdecebro su testamento y última voluntad, deseando ser enterrado en la iglesia del convento de

(13) AHP. Prot 9151, fols. 1088-1089. Debe identificarse con el Pedro de Ytuño Balda, mencionado en una relación de mercaderes vecinos de Madrid con intereses en el comercio de lanas finas durante el siglo XVII. Aparece en la lista de aquellos castellanos de origen impreciso por la compra de lanas de Guadalupe en los años 1654, 1657 y 1658. En Diago Hernando, M. (2003). “Madrid, punto de concentración de mercaderes laneros en el siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 43, pp. 239-289.

(14) En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid se conserva el poder para testar otorgado por Nardi el 8 de enero de 1665 a favor de Vicente de Valdecebro AHP. Prot 6545 fol 10 rto y vto. De Carlos Varona, M. C. (1999), “Noticias documentales en torno a Angelo Nardi”. *Archivo español de arte, tomo LXXII*, nº 285, pp. 100-102.

Nuestra Señora del Carmen Calzado de Madrid. Junto con Valdecebro nombró testamentario a Pedro de Ytuño Balda y a María de Ocines. Esta última fue designada su heredera universal. Casada con Isidro Moretón, al que refiere como “*ausente en el Reyno de Nápoles y otras partes de Italia de muchos años a esta parte*”, había cuidado del florentino en sus últimos años. Además, Nardi manifestaba haber sacado de pila a sus hijos, de los que solo sobrevivía Diego, para cuyo mantenimiento iría destinada la herencia.

Unos meses más tarde, el 16 de junio de 1665¹⁵ Vicente de Valdecebro en nombre de Angelo Nardi firma la carta de testamento y última voluntad conforme al poder otorgado unos meses antes¹⁶. En este documento se declara que Nardi falleció pocos días después del 8 de enero. En él se recogen además diversas deudas que quedaron sin cobrar a su muerte. Entre ellas, 550 reales de a ocho que había prestado al ya mencionado Isidro Moretón para la compra del oficio de carcelero de la Gran Corte de la Vicaría de Nápoles.

Ninguna otra noticia parecía conservarse relativa a la fecha concreta de su fallecimiento. Sin embargo, volvemos a las “Memorie” de la familia Nardi. En ellas se recoge el envío de una carta desde Madrid por parte de Giovanni Battista Amoni, embajador toscano en Madrid, al florentino Giulio Buonaccorsi. Fechada el 4 de febrero, Buonaccorsi se la entregó a los familiares aún residentes en Vaglia el 1 de marzo. En ella se informaba que Angelo Nardi había fallecido en Madrid en la tarde del 3 de febrero de 1665.

LLEGADA A MADRID E INTRODUCCIÓN EN LAS COLECCIONES MADRILEÑAS

En el año 1607 Angelo Nardi llegó a Madrid, posiblemente procedente de Venecia, ciudad en la que había residido junto a su hermano monje y perfeccionado su arte. Unos años después inició una profunda amistad con Diego de Silva y Velázquez que le facilitó la confianza del rey Felipe IV y afianzó sus contactos con la clientela madrileña.

(15) AHP. Prot 6545, fol 247 rto y vto.

(16) Faltaría un tercer documento, que conforme al índice del escribano debería ubicarse en el mismo protocolo, folio 350. Por desgracia, el documento ha perdido los folios correspondientes desde el 281 al 357.

Según Degli Azzi su primer protector en España fue el platero Gaspar de Ledesma. De hecho, a su muerte en 1618 su viuda encomendó tanto al pintor Juan de Roelas como al florentino la tasación e inventario de su colección de pinturas¹⁷. También se pagó a Nardi cien reales que se le debían por varios cuadros realizados para Ledesma. Sin embargo, estos lienzos no aparecen reflejados en el inventario.

Varios fueron los coleccionistas madrileños que poseyeron obras del pintor florentino. Uno de ellos fue don Pedro de Arce¹⁸. Nardi realizó en 1657 el inventario de los bienes de su difunta esposa, María Tofiño. En él se incluyeron tres de sus obras, una *Adoración de los Magos*, una *Presentación en el Templo* y un *Nacimiento*. Y respecto a la amplia colección de pintura que poseyó Arce, el inventario realizado en 1664 por el pintor Pedro de Villafranca arroja cinco entradas relativas a cuadros del florentino. Se trataría, por tanto, de los tres que pertenecieron a su difunta esposa, sumados a un *San Antonio con el Niño* y un *Crucificado*.

Bartolomé de Legasa fue otro de los coleccionistas que poseyó obras del florentino. El inventario de sus bienes realizado en 1679 por el flamenco Antonio van der Pere registra la presencia de un lienzo con el asunto de *Nuestra Señora de la Concepción* de tres varas de alto, otro de idénticas dimensiones con *Nuestra Señora faxando al Niño con una tropa de niños*, un *San Joaquín y santa Ana con la Virgen* de dos varas de alto y vara y media de ancho, una *Caída de san Pablo* de dos varas de alto y vara y tercia de ancho, y un *San José* de media vara de alto y ancho.

También podemos encontrar obras suyas en la colección del marqués del Carpio. En este caso, los profesores Marcus B. Burke y Peter Cherry (1997)¹⁹ mencionan la presencia de una “*Asunción de Nuestra Señora rodeada de muchos angelitos entre unas nubes y abajo los dos apóstoles admirados*”. Podría compararse, por la semejanza en su descripción, con uno de

(17) Cruz Valdovinos, J. M. y García y López, J. M^a. (1979). *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, pp. 163- 181.

(18) Caturla, M. L. (1948), “El coleccionista madrileño don Pedro de Arce que poseyó ‘Las Hilanderas’ de Velázquez”, *Archivo español de arte, Tomo 21* (nº. 84), pp. 292-304. Y Marías F. (2003). “Don Pedro de Arce ¿coleccionista o regatón?, y las Hilanderas de Velázquez”, *Archivo español de arte, tomo LXXVI* (nº. 304), pp. 418-425. Se trata extensamente la cuestión relativa al inventario de bienes de don Pedro de Arce.

(19) Burke, M. y Cherry, P., (1997), *Collections of paintings in Madrid 1601-1755(Parts 1 and 2)*, Los Ángeles: Getty Publications, pp 11-38.

idéntico asunto conservado en la parroquia de la localidad toledana de La Guardia, así como con el conservado en el monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén.

Por otro lado, un buen número de sus obras se encuentran repartidas por otras sedes. Varias de ellas pertenecen a Patrimonio Nacional. El monasterio de las Descalzas Reales conserva un *Crucificado*²⁰, así como un *San Bruno en oración* atribuido igualmente a Nardi. El monasterio de Santa Isabel, por su parte, posee en la actualidad dos fragmentos que formaron parte de un mismo cuadro con el asunto de la *Porciúncula*. Los dos fragmentos corresponden a un *Jesucristo con la Virgen* y a un *San Francisco de Asís* con los estigmas, sobre un suelo lleno de rosas y ante un ángel. Por último, el convento de los capuchinos del Pardo custodia un *San José con ángeles músicos*.

Los profesores Diego Angulo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1969)²¹ mencionan en la presencia en la iglesia de San Nicolás de Bari de Buenos Aires de dos lienzos de Nardi con los asuntos de la *Presentación en el Templo* y la *Adoración de los Magos*, que presumiblemente debieron pertenecer a alguna colección madrileña. Actualmente ambos cuadros se encuentran en paradero desconocido.

Por último, el Museo Nacional del Prado conserva en su archivo una carta²² enviada en 1885 al Director General de Instrucción Pública que recoge una petición del presbítero don Tomás Suárez. En ella solicitaba que el lienzo con el asunto de *La presentación del Niño en el Templo* fuera devuelto a la iglesia de Santa María y San Diego de Alcalá de Henares, a la que había pertenecido antes de la Desamortización. El lienzo aparecía en el catálogo del ya entonces suprimido Museo de la Trinidad con el número 996, pero no se tenía mayor constancia de su procedencia. No parece conservarse orden directa de devolución, si bien la carta indicaba lo conveniente de tal entrega, siempre y cuando la parroquia costeara el

(20) Fuera de nuestras fronteras, el Bowes Museum conserva dos obras atribuidas al florentino. Se trata de dos obras con el asunto de *Cristo Crucificado*, con la salvedad de representarse en uno vivo y en el segundo muerto. Ambos, pero sobre todo aquel en que se nos muestra un Cristo vivo y elevando su mirada al cielo, muestran evidentes similitudes con el *Crucificado* de las Descalzas Reales.

(21) ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., (1969). *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, España: C.S.I.C., pp 271-278.

(22) Archivo del Museo del Prado. Caja: 916 / Legajo: 11.203 / N^oExp: 20.

envío, siendo cedido en calidad de depósito. Sea como fuere no puede identificarse con el cuadro de idéntico asunto actualmente depositado por el Museo del Prado (P005169) en el Museo de Huesca, que se identifica con el registro 497 en el Inventario del Museo de la Trinidad.

RELACIÓN CON LA FAMILIA DEL PINTOR MADRILEÑO MARCOS DE AGUILERA

Angelo Nardi a partir de 1618 comienza a relacionarse con el pintor madrileño Marcos de Aguilera²³, aunque desconocemos qué vínculo existía entre ellos. Un año antes, en febrero de 1617 Nardi había tomado como aprendiz a Francisco López²⁴, lo que evidencia la posición elevada del florentino como maestro pintor. Sin embargo, en el pleito sostenido desde 1625 con Lorenzo de Aguilera, hijo de Marcos, este no dudaba en presentarle como simple criado. Calidad poco probable dado que, para entonces, Nardi había realizado ya varios encargos de importancia.

La relación con la familia Aguilera fue un episodio especialmente tormentoso para el florentino. Marcos de Aguilera falleció el 30 de abril de 1620²⁵. Fueron sus albaceas su viuda, Maria Lozano, y Nardi, residente entonces en la calle de Atocha. Unos años después, y a instancias de la viuda, Nardi convino casarse con una de las hijas del difunto, la joven Ana María de doce años. El matrimonio garantizaba así la continuidad del obrador, único sustento familiar. A esto se suma que uno de los hijos, Lorenzo, entró como aprendiz con el florentino. El enlace tuvo lugar el 19 de marzo de 1623 en la madrileña parroquia de San Sebastián²⁶. La pareja se estableció en el domicilio familiar de la calle de la Magdalena. Sin embargo, como consecuencia de lo forzado del enlace, a fines de 1624 Nardi solicitó la anulación matrimonial. Como no se había consumado el matrimonio, la obtuvo en octubre de 1625. El florentino abandonó el domicilio, y se instaló en una casa en la Red de San Luis.

(23) En ese año fue padrino junto con Magdalena Lozano de la hija menor de Aguilera, Josefa. Y Fernández García, M., (1988). Parroquia madrileña de San Sebastián. VI. Algunos personajes de su archivo. Madrid: Caparrós editores, pp. 133.

(24) AHP. Prot 2566. Sin foliar.

(25) Fernández García, M., (1988). Op cit. Archivo de la parroquia de San Sebastián. Lib. 5. Dif. Fol 14.

(26) Op. Cit. Pp. 177. Archivo de la parroquia de San Sebastián. Lib 4. Matrim. Fol 366.

Poco antes, el 28 de noviembre de 1624, había fallecido María Lozano. En el registro de la iglesia parroquial de San Sebastián²⁷ se presenta a Nardi como su yerno y albacea, así como todavía residente en la calle de la Magdalena. Pero en enero de 1625 Lorenzo de Aguilera, aparentemente siguiendo las indicaciones de su madre, interpuso ante el Consejo un infundado pleito contra Nardi. Dos fueron los litigios que sostuvo contra el pintor. En el primero reclamaba la restitución o compensación de unas propiedades heredadas de su padre. Dada la minoría de edad de los herederos al momento del fallecimiento de Marcos de Aguilera, estas habían quedado bajo tutela del florentino. El segundo estaba relacionado con su labor en el taller familiar bajo la gestión de Nardi. Lorenzo aseguraba haber realizado buena parte de su formación con su padre, y que el florentino no actuaba más que como simple criado. Afirmaba que este le había solicitado colaborar con él en el taller²⁸.

En defensa de Nardi testificaron un buen número de pintores de la Corte, como Gabriel Felipe²⁹, Vicente Carducho o Eugenio Cajés. También los criados del florentino y algunos discípulos, que evidenciaron la nula inclinación artística del hijo del fallecido. La falsedad de las acusaciones quedó probada, y Lorenzo fue condenado al pago de 400 ducados. Las partes no quedaron conformes y se presentó una nueva apelación. Pero para entonces el procurador de los Aguileras había fallecido, y Lorenzo declaró encontrarse en Canarias, donde habría sido nombrado secretario de la Inquisición³⁰. Por su parte Nardi había sido nombrado pintor del Rey, hecho que le dificultaba ausentarse de la Corte largos períodos. No se conserva la resolución del litigio.

(27) Op. Cit. Archivo de la parroquia de San Sebastián, 6 Dif. Fol. 62 vto.

(28) Sin embargo, en las declaraciones realizadas durante el desarrollo de la causa se evidencia cómo fueron tanto María Lozano como su hermano, médico en Barajas, quienes persuadieron al joven de formarse junto al florentino como medio de subsistencia.

(29) De cuya hija Ana, nacida en 1620, fue padrino de bautizo. Fernández García, M., (1988). Op cit. Madrid: Caparrós editores, pp. 178. Archivo parroquial de San Sebastián. 7 Baut. Fol. 375.

(30) En efecto, el Archivo del Centro de Documentación del Museo Canario conserva un documento que viene a confirmar esta afirmación. Se trata de una copia del poder otorgado por el inquisidor apostólico, el licenciado don Francisco Valero de Molina, en favor de don Lorenzo de Aguilera, que se nos presenta como secretario del Santo Oficio. Fechado el 27 de octubre de 1632, se otorgó ante el escribano público Juan García de Cabeza. Archivo del Centro de Documentación del Museo Canario, Secretaría, Protocolos Notariales. Poderes, 10-77. Más información parece arrojar Francisco Fernández de Béthencourt en su *Nobiliario y Blason de Canarias. Diccionario histórico, biográfico, genealógico y heráldico de la provincia. Tomo IV*, publicado en Santa Cruz de Tenerife entre 1878 y 1886. En él se afirma que Lorenzo de Aguilera Zúñiga y Lozano, secretario del Santo Tribunal de la Inquisición, casó con Ana de Amoreto-Manrique el 2 de junio de 1636, y falleció el 30 de abril de 1651. Tuvieron seis hijos: Marcos de Aguilera y Amoreto, Juan de Aguilera y Amoreto y fray José de Aguilera y Amoreto, calificador del Santo Oficio, así como tres hijas que tomaron los hábitos y de las que no se indica nombre.

Con motivo del enlace entre Nardi y Ana María, se llevó a cabo un inventario y tasación de los bienes, capital y deudas que el florentino aportaba al matrimonio. Este inventario comenzó a realizarse el 30 de enero de 1623 ante el escribano Joan de Obregón, si bien las tasaciones fueron escrituradas ante Pedro de Huerta. Ambas partes procedieron a nombrar a los tasadores encomendados para la tarea. Por parte de Nardi fueron propuestos el pintor Gabriel de Ulloa, el sastre Dionisio de Zamora para los vestidos, doña María Gentil para la ropa blanca, el ensamblador Guillermo Juan para los objetos de madera y el platero Jerónimo de Ledesma para las piezas de oro y plata. Por parte de María Lozano y de Ana de Aguilera fueron nombrados el pintor Domingo de Carrión, el sastre Vicente Puig (o Puche), Guillermo Juan para los muebles, doña Casilda de Zúñiga para la ropa blanca y el platero Cristóbal de Herrera.

La realización del inventario comenzó a redactarse unos días más tarde, el 12 de febrero. En primer lugar se recopilaron los datos relativos a la casa que el pintor poseía en la calle de Atocha, frente al Hospital General “y *un poco más arriba hacia los Desamparados*”³¹. Se indica que el florentino compró la casa a Alonso Muñoz por 1.200 ducados, aunque “*los doscientos ducados de ellos los tiene redimidos y quitados como parece por la carta de pago y redención que entre el dicho Alonso Muñoz otorgaron en esta villa a tres días del mes de diciembre del año pasado de mil y seiscientos y beinte y uno por ante Juan Moreno de Sepúlveda*”. Fue firmado por Domingo de Carrión y por Francisco García ante Pedro de Huerta.

El mismo día 12 de febrero se procedió a la tasación de las pinturas. En total se recopilan 133 entradas con 135 pinturas, varios bosquejos, dibujos y material para su oficio. Destaca la presencia de dos cuadros de Pedro de Orrente, uno de ellos un *Cristo* y el segundo con el asunto de *El triunfo de la limosna*. También poseyó dos cuadros de Bassano, sin especificar de qué miembro de la familia, uno con un *Sepulcro* y el otro con el asunto del *Arca de Noé*. Pero sobre llama la atención la abundante cantidad de cuadros atribuidos a Tiziano. Junto con dos copias, una sin identificar y la otra representando a *Nuestra Señora* -se especifica como original-, el inventario menciona la existencia de “*ocho retratos del ticiano*”, un *Cristo en el sepulcro* y un

(31) Corral, Jose de (1982). *Las composiciones de aposentos y las casas a la malicia*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, pp. 33.

retrato de mujer. Al margen se tasaron también varios lienzos más con el asunto del *Arca de Noé*, tres con *El sacrificio de Abraham*, otros dos sobre *Nuestra Señora de Atocha*, un dibujo de unas amazonas, unas azucenas, varios lienzos con el asunto de *Los panes y los peces*, uno de ellos atribuido a Carducho, cinco lienzos sobre la Cena de Emaús, varios retratos de los reyes, incluido un retrato “*de la reyna de Francia*”, una “*Venus con Marte y Cupido*”, un “*Baco*”, una “*escala de Jacob*”, varios retratos sin identificar, seis cuadros de países y una *Santa Leocadia*. En este caso la tasación corrió a cargo de Domingo de Carrión y de Gabriel de Ulloa, ambos pintores residentes en Madrid. Como testigos actuaron los pintores Francisco López³² y Juan Martínez³³.

El 15 de febrero se realizó la tasación de la ropa blanca, y al día siguiente la de los objetos de madera. Para esta última fue nombrado de manera unánime el ensamblador Guillermo Juan. Entre estos bienes destacan: una ballesta de ébano “*con sus gafas y birote*”, cuatro espadas, una “*de a caballo*” y dos con aderezos, un cordobán aderezado de color, dos bolas grandes y nueve más pequeñas de jaspe, un tintero y su salvadera en latón, una guitarra, un escritorio de nogal con las navetas y los cajones guarnecidos, molduras de palo santo y aldabones de bronce dorado con oro molido, una cama y un bufete ambos en nogal y un bufete de cordobán.

El 20 de febrero se procedió a realizar el inventario de las piezas de plata y oro, nombrándose para ello como tasadores a los plateros Jerónimo de Ledesma y Cristóbal de Herrera. En total se recogen doce entradas con un total de diecinueve objetos, entre ellos una vajilla de Talavera, una tembladera de plata, un azucarero de plata, una pililla de plata y una joya de oro y piedras ochavadas, con esmaltes de trasflor y con una iluminación del *Nacimiento de Nuestra Señora*.

Unos días más tarde, el 14 de marzo, se llevó a cabo el inventario de los vestidos, a cargo de los sastres Dionisio de Zamora y Vicente Puig. El mismo día se realizó el inventario de las deudas. Destaca en la primera entrada ochocientos ducados que le debe “*el Rey nuestro señor por dos pinturas que*

(32) Todo apunta a que se trata del mismo Francisco López que tomó Nardi como discípulo en 1619, y que testificó más adelante en favor del florentino en el pleito contra Lorenzo de Aguilera.

(33) Pudiera tratarse del pintor murciano que aparece como servidor del florentino y residente en su misma casa en 1625, y que testificó a su favor en el ya mencionado pleito.

hizo para su Magestad” con el asunto de La entrega de las princesas en el río Bidasoa, “que le están librados y mandados pagar por cedula de su mag firmada de su real mano y referendada de Pedro de Lezama su secretario para que en virtud de ellas se paguen a el maestro de la camara en la casa de la moneda de la ciudad de Toledo”.

Se incluye en esta relación de deudas al pintor Juan de Ribalta, hijo de Francisco de Ribalta, con quien tenía pleito abierto en Valencia, donde el primero residía. También a Alonso Carbonel, quien le debía seiscientos reales de una pintura, y el pintor Bartolomé Román, quien le adeudaba doce ducados por la venta de un modelo. Asimismo, se menciona al platero del rey Juan de Huete, y a Francisco López de Aguilar³⁴, que le debían el dinero de unas pinturas. Sobresale la causa contra Juan de Guzmán, a quien se le presenta como secretario de Pedro de Contreras. Al parecer este le adeudaba 1.130 ducados por unas pinturas. Esta cantidad aún no había sido satisfecha en 1646, tal y como evidencia el poder otorgado a Francisco de Cuadros, criado del marqués del Carpio. En este documento se expone como se le otorga poder para presentarse ante las Justicias de la ciudad de Pamplona, y reclamar de Juan de Guzmán –“residente en el reino de Navarra”- el reconocimiento de la autoría de un papel que recogía el contrato de unos cuadros. El florentino pedía su pago o devolución, y hacía extensible el poder a todos los requerimientos necesarios para la resolución de la demanda.³⁵

CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA GUARDIA

Dentro del registro de deudas contraídas por Nardi recopilada en el mencionado inventario, destaca la presencia del licenciado don Sebastián García de Huerta³⁶, secretario de la Inquisición, y secretario y testamentario del cardenal-arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas. A su muerte en 1618, García de Huerta fue el encargado, junto con Luis de Oviedo, de la contratación de las decoraciones del convento cisterciense de San Bernardo de Alcalá de Henares fundado por el cardenal. El programa pictórico fue encargado a

(34) Pudiera tratarse del humanista Julio Columbario tanto por la concordancia del nombre como del marco cronológico.

(35) A.H.P. Prot 3239, fol 81 rto y vto.

(36) Por el inventario de las deudas contraídas por el florentino, se declara que debía al licenciado Huerta 950 reales de un préstamo.

Angelo Nardi, con contrato fechado el 17 de agosto de 1619³⁷. El buen recuerdo dejado en el círculo de Sandoval y Rojas le propició otros encargos. Es el caso de las decoraciones del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén, fundado por don Melchor de Soria y Vera, obispo auxiliar de Toledo³⁸ y obispo *in partibus* de Troya. Pero también del conjunto pictórico para la capilla de Nuestra Señora de la Concepción en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de La Guardia, Toledo. Se trata de la capilla que don Sebastián García de Huerta erigió a sus expensas en la iglesia parroquial que se estaba levantando en su villa natal. Las obras de la capilla comenzaron en 1628³⁹ siguiendo trazas atribuidas a Juan Bautista Monegro, quien había fallecido unos años antes, de modo que es posible que se recurriera a planos preexistentes.

Evocando la buena labor realizada por el florentino en el cenobio alcalaíno, el secretario Huerta decidió encomendarle el que tal vez sea el segundo mayor encargo de su producción. Desde 1625 Nardi gozaba del título de pintor del Rey, y en 1629 don Sebastián García de Huerta había sido nombrado secretario de Felipe IV.

El conjunto encargado consistió en la realización de los frescos de la cúpula de la capilla y de los lienzos que ornarían tanto sus paredes como el retablo⁴⁰. Entre ellos una serie de seis cuadros representando a *Santo Tomás*, *San Ildefonso*, *San Anselmo*, *San Bernardino*, *San Buenaventura* y *San Bernardo* con unas dimensiones de 265 x 80 centímetros. Los santos se situaban dentro de hornacinas, y en sus basas unas tarjetas recogen extractos de sus escritos relativos a la Inmaculada Concepción. Dada la fuerte devoción mariana del licenciado García de Huerta, es posible considerar que fue él mismo quien determinó el programa iconográfico a representar. Junto a estos, otros cuatro lienzos representando *Anunciación*, *Asunción*, *Martirio de san Sebastián* -patrono del fundador- y un cuarto lienzo representando a *Santa Bárbara* y *san Ildefonso* -patronos de sus padres-, que fueron enterrados en la capilla. Hasta hace poco este último era el único considerado fechado y

(37) Sánchez Cantón, F.J., (1945). "Angelo Nardi contrata los cuadros para las Bernardas de Alcalá". *Archivo español de arte, tomo XVIII*, (n.º 71), pp. 310-311.

(38) Consagrado en el cargo en el año 1602 por Sandoval y Rojas

(39) El Consejo del Cardenal Infante despachó favorablemente la solicitud de licencia de obra el 4 de mayo de 1628. Archivo parroquial de La Guardia. Libro de Fundación de la Capilla y Obra pía.

(40) Sus trazas son igualmente atribuidas a Monegro.

firmado. Sin embargo, para la realización de este estudio ha sido posible llevar a cabo un análisis visual de los cuadros, y se ha localizado la firma del pintor en al menos dos más, con los asuntos de *Asunción* y *Anunciación*. (ILUSTRACIÓN 4)

Completaría la serie un quinto lienzo cuya existencia recogieron los profesores Diego Angulo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, un *Crucificado*, hoy desaparecido, que presidiría el retablo de la capilla.

En cuanto al conjunto de los frescos, decoran la totalidad de la cúpula, pechinas, enjutas, arcos y lunetas. En las pechinas, enmarcadas por cintas, aparecen alternados los escudos del cardenal Cisneros y de la familia Huerta, repitiéndose este último esculpido sobre la rejería de acceso desde la nave de la iglesia. En la enjuta del arco que da acceso, en su parte interior, la firma “*Angelus Nardi Pictor Regis faciebat*”, acompañado de las figuras de la *Caridad* y la *Justicia*; por encima, en la enjuta del arco formero, una ventana ficticia aparece enmarcada por cintas y flanqueada por sendos registros

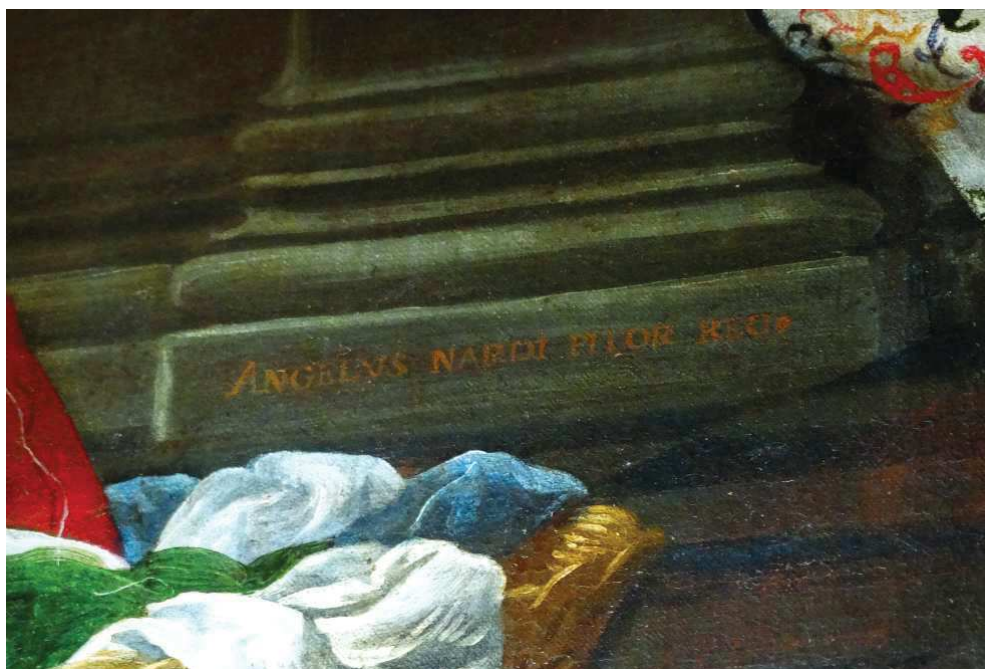


ILUSTRACIÓN 4. Angelo Nardi, Anunciación. (Detalle firma).
Iglesia parroquial de La Guardia (Toledo).

con ornamentaciones vegetales. Modelo que se repite, a excepción del altar, en las dos enjutas restantes, donde esta vez sí se disponen las ventanas que iluminan la capilla. En los arcos, decoraciones de grutescos, con *putti* en distintas actitudes insertos en tondos. En la bóveda sobre el altar mayor, dos grupos de ángeles músicos, presidido por la Paloma del Espíritu Santo en el centro, que se acompaña de querubines que revolotean a su alrededor. Con respecto a la cúpula, se reparte en ocho gajos separados por registros con cintas y decoraciones de grutescos. A su vez, cada gajo contiene tres cartelas, alternando las formas cuadradas y ovales, que son sostenidas por ángeles. En el primer nivel, las escenas cuadradas representan a los Patriarcas, mientras que las ovales contienen a los cuatro Doctores de la Iglesia latina. Por encima, escenas de la vida de la Virgen en cuatro de ellos y otros cuatro registros, ovales, con los Evangelistas. En el tercer nivel, con la misma alternancia, ángeles portando incensarios y cuatro figuras femeninas, tal vez identificables con la *Justicia*, *santa Bárbara* y *santa Margarita*. No es posible reconocer la cuarta figura, dado el mal estado de conservación de los frescos, que requieren una pronta restauración. El centro de la cúpula lo adorna un florón. Por último, la frase “*Ave María Gratia Plenae* (sic)” repartida en cuatro de los muros.

Se trata de un conjunto excepcional en la producción del florentino, dado que son sus únicos frescos conservados (ILUSTRACIÓN 5). Sabemos que realizó otras decoraciones de este tipo en el Alcázar de Madrid, tanto en el cuarto del príncipe Baltasar Carlos como en el oratorio de la reina doña Isabel de Borbón⁴¹, pero todas perecieron en el incendio del Alcázar.

La carta de pago y finiquito de las pinturas de la capilla fue otorgada ante el escribano Juan Fernández de Para⁴² el 19 de enero de 1633; pese a no reflejar los asuntos representados sí permite conocer la envergadura de la obra. El documento confirmaba el pago “... *de obras que de su oficio de pintor se (sic) a echo así de quadros y adereços dellas pinturas echas por su mano de las que a echo y pintado en la capella de la villa de La Guardia como fueron seis quadros grandes que estan en la dicha capilla de la cornissa avajo*

(41) Los dibujos y bocetos de la capilla, en los que se puede observar el programa representado por Nardi se conserva en la Biblioteca Nacional y publicado recientemente por Gloria Martínez Leiva en *El Oratorio de la Reina en el Alcázar de Madrid. Una propuesta de reconstrucción*. En www.investigart.wordpress.com.

(42) AHP Prot 4034, fol 11 rto y vto.

y toda la pintura que están en el retablo y la de la custodia y de las gradas del dicho altar y de los quadros que están en la sacristía de la dicha capilla y de todo lo que está pintado en la dicha capilla desde la primera cornisa arriba en la pared así de oro como de colores...”



ILUSTRACIÓN 5. Cúpula capilla de la Concepción. Iglesia parroquial de La Guardia (Toledo).

“LE PARESCÍA BIEN EL DICHO RETRATO, MAS QUE NO HAÇÍA SUS OBRAS A SU GUSTO”. RETRATOS Y PLEITOS DEL I DUQUE DE OSUNA

‘LE PARESCÍA BIEN EL DICHO RETRATO, MAS QUE NO HAÇÍA SUS
OBRAS A SU GUSTO’. PORTRAITS AND LAWSUITS OF THE
I DUKE OF OSUNA

Diego PACHECO LANDERO

Contratado FPU

**Dpto. Historia Moderna e Historia Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid**

Resumen:

En el presente artículo se analizan sendos encargos retratísticos cometidos por el I duque de Osuna a Benito Rabuyate y al pintor de Corte Alonso Sánchez Coello. Ello posibilita ahondar en la conformación de modelos de representación y en la inserción de esos modelos en el seno de un proceso de readaptación de los valores nobiliarios y las formas de cortesanía, en el que el aprecio por las artes cobraba mayor importancia.

Abstract:

This article aims to analyse two separate portrayals commissioned by the first Duke of Osuna to the painters Benito Rabuyate and Alonso Sánchez Coello. Hence it will be possible to analyse the conformation of representational models and their interlocking in the process of adaptation of aristocratic values and courtesy models. Such models included an increasing appreciation for the arts.

Palabras clave: *Duque de Osuna – Rabuyate – Sánchez Coello – Retrato – Pleito – Nobleza*

Keywords: *Duke of Osuna – Rabuyate – Sánchez Coello – Portrait – Lawsuit – Nobility*

INTRODUCCIÓN

Plinio el Viejo, en la *Historia Natural*, alababa los primores de Apeles asegurando que “pintó también lo que no se puede pintar”¹. A partir del Renacimiento, la

(1) *Historia Natural*, lib. 35, cap. 38, 23. Sobre la importancia pliniana, ver GARCÍA LÓPEZ, David, “Convertirse en Apeles. Los pintores y la lectura de la *Historia Natural* de Plinio en el Siglo de Oro español”, en De Maria,

equiparación de los grandes maestros antiguos y modernos adquirió el rango de *topos* literario. Pronto, los Antifilo, Zeuxis, Parrasio y, por encima de todos, Apeles, devinieron en paradigma de lo que los artistas renacentistas podían aspirar a ser. Como Apeles, aquí “pintaremos” lo que no se puede ver. En efecto, en las siguientes páginas se estudia la comisión de dos conjuntos de retratos, de pinceles distintos y sinos parejos. A falta de las obras, perdidas o incógnitas, su existencia la certifican sendos pleitos motivados por su encargo. En ambos la parte demandada fue la del comitente. En ambos el pleito fue llevado a su fin, con sus sentencias de vista y revista. Y en ambos, a la postre, el triunfo se decantó del lado de los demandantes.

RETRATO, MEMORIA, HERÁLDICA Y NOBLEZA

Dentro de la producción pictórica del Quinientos ha sido el retrato una de las más afectadas por las pérdidas, fundamentalmente por sus características como género. En este sentido, es bien conocida la definición acuñada por Covarrubias para *retrato*, que terminaba: “dixose a retrahendo, porque trae para si la semejança y figura que se retrata”². Daba otras indicaciones, pero por ahora interesa retener su valor como soporte de memoria, porque esa es, en primera instancia, su función cardinal: hacer presente a la persona cuya efigie se observa³, venciendo la distancia espacial y temporal.

No faltan testimonios de ello en el rico anecdotario del XVI. Por su viveza merece recordarse la carta en la que se informaba al secretario Francisco de los Cobos que su hija tenía un “extremo muy donoso, que veynte vezes al día le an de mostrar a su ‘Mamo’, que es la tabla de Nuestra Señora donde v.m. está al natural”. No muy distinto resulta lo que cuenta Baltasar Porreño de Felipe II, quien paseando por palacio, fijó su vista en un retrato de don Luis Méndez de Haro “y considerándole atentamente, se entristeció y bolvió a hablar con los circunstantes”, declarando cuánto había estimado a don Luis, por no mentir ni ser lisonjero⁴. Lo importante aquí no es la veracidad de la conversación, sino la verosimilitud del hecho y la creencia firme en que tal coloquio había tenido lugar. La diferencia en lo que suscitaba uno y otro cuadro nos da la pista del cambio de significaciones a los que se ve abocado el retrato cuando al combate de la distancia espacial le suplanta la lucha

S. y Parada, M. (eds.), *El imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Bolonia, Bolonia University Press, 2014, pp. 383-392.

(2) Voz *retrato* en COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

(3) FOSSI, Gloria, “Il ritratto tra memoria, realtà e immaginazione”, en Fossi, G. (dir.), *Il Ritratto: Gli Artisti i Modelli, La Memoria*, Florencia, Giunti, 1996, pp. 9-27.

(4) KENISTON, Hayward, *Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V*, Fuenlabrada, Editorial Castalia, 1980, p. 121 y PORREÑO, Baltasar, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 75.

contra el tiempo. Así pues, si de la niña María es el amor hacia el padre ausente lo que se trasmite, en las palabras de Felipe II, los sentimientos hacia el antiguo cortesano se entreveran ya con el tono encomiástico de los *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo* de Porreño. En otras palabras, el retrato es en este punto depósito de la memoria virtuosa del retratado y se conforma en ejemplo para el observador.

No había novedad en ello, como sí la habrá y en el sentido peyorativo de “novedad”, con la proliferación de retratos en el tránsito del XVI al XVII, si no antes, a medida que el número desvirtuaba su sentido prístino. Se juzgaba, o así lo expone Covarrubias, que el retrato era “la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança, es justo quede por memoria a los siglos venideros”⁵. Pero no hace falta esperar al XVII para constatar la demanda de restringir el retrato. El portugués Francisco de Holanda⁶ postulaba como primer precepto en el retratar, “que el pintor excelente, si le queréis llamar pintor, que pinte muy pocas personas y éstas muy singularmente escogidas”. Para Holanda, retratar era una pesada responsabilidad, en tanto que suponía actuar de remedo divino y, por ende, sólo podía recaer en manos peritas⁷. Naturalmente, los retratados debían ser príncipes o personas “dignas de merecimiento”, de manera que se concibe el retrato como premio, pues concedía carta de inmortalidad a través del dibujo y el color. Con todo, al final, Holanda admitía “que tengan los hijos la memoria de su padre y madre y agüelos sacados al natural”, aunque “para tenerlos siempre presentes para el acrescentamiento de su virtud”⁸, al modo en que la estampa de Perret reprodujo la mirada reverencial de Carlos, hermano de Felipe IV, ante un retrato de Carlos V⁹.

Para la nobleza, la cuestión de la memoria era vital. El recuerdo del *hecho nobiliario primigenio*, siempre virtuoso, era inmanente a la esencia de la verdadera nobleza. Privado de recuerdo y, consiguientemente, de reconocimiento, era poco más que nada¹⁰. La heráldica, retrato del linaje en cuanto “comunidad imaginada”¹¹,

(6) En *Do tirar po lo natural* (1549), traducida al castellano (1563) con *De la pintura antiga* por Manuel Denis, obra calificada como “la mejor que tenemos en nuestro idioma, y acaso –añadía lleno de orgullo patrio- excederá á las que hay en otros sobre la materia”, CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 296 (sobre Holanda *ibidem*, pp. 292-296). Para Denis, REDONDO CANTERA, M^a José y SERRAO, Victor, “El pintor portugués Manuel Denis, al servicio de la Casa Real”, en Cabañas Bravo, M. (coord.), *El arte foráneo en la España: presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 61-78.

(7) HOLANDA, Francisco, *De la pintura antigua seguido de El diálogo de la pintura*, traducción de Manuel Denis, ed. F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Visor Libros, 2003, p. 254.

(8) Incluso al enamorado “dino es tener al natural pintado el vulto que ama”, *ibidem*, p. 255.

(9) FALOMIR FAUS, Miguel, “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”, *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 1999, p. 207.

(10) Las *Partidas* II, tit. 21, ley 3, referían que “fidalguía (...) es nobleza que viene a los ombres por linaie”, es decir, la hidalguía sería el estado digno de reverencia que se posee por línea de sangre, pues “esta estimacion,

coabraba especial relieve ya que remitía las más de las veces al hecho virtuoso al que venimos refiriéndonos, en origen ligado a las armas, tal y como el soporte (el escudo) trasluce palmariamente. Por otra parte, el blasón ayudaba a identificar a los miembros del linaje, porque como los nombres, “assí las armas y ynsignias son halladas y hechas y ynventadas para que sean por ellas cognosçidas las familias y linajes”¹². Asimismo, la presencia del escudo, al tiempo que hacía “continuo presente” el pasado, recordaba la antigüedad del linaje, todo un signo de distinción entre los de abolengo y los advenedizos cuando la multiplicación de títulos hizo necesario reafirmar jerarquías. Pero como ha señalado Bouza,

en este particular combate de la memoria (...) su primer paso, como si los que entrasen en liza tuviesen que elegir las armas más adecuadas, fue preguntarse de qué manera la palabra, la imagen visual y la escritura servían para conservar el recuerdo de las cosas¹³.

Dejando de lado la palabra, imposible de fijar hasta la contemporaneidad, fue lo escrito, manuscrito e impreso, el otro protagonista de una lucha, unas veces sorda, otras no, por la preeminencia a la hora de permitir el trasvase y preservación del conocimiento. La imbricación entre lo pictórico y lo literario encontraba su principal baza en el tópico horaciano del *ut poesis, pictura*¹⁴. Y, con todo, el *paragone* estuvo ahí, aunque este se pueda considerar parte del debate, en círculos neoplatónicos, sobre la excelencia de los sentidos, más específicamente, a la contienda entre vista y oído¹⁵. Da Vinci se decantó –no sorprende– por la excelencia de la vista, ya que era el sentido menos mendaz y capaz de una remembranza de mayor calado ya que se podía interactuar con esa imagen “a la cual a veces besa y habla, lo que no haría ante las mismas

pasando à los hijos y nietos, se va haciendo nobleza”, HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Baeza, en casa de Juan Baptista Montoya, 1594, f. 276v. La nobleza vieja sostenía la transmisión “biológica” de la virtud.

- (11) Véase la aplicación que hace TERRASA LOZANO, Antonio, *La Casa de Silva y los duques de Pastrana: linaje, contingencia y pleito en el siglo XVII*, Madrid, Marcial Pons, 2012, p. 62-66.
- (12) BUSTO DE VILLEGAS, Sancho, *Nobiliario*, ed. J.A. Guillén Berrendero y M.A. González Fuertes, Murcia, Universidad de Murcia, 2014, p. 246. Los Girón, de quienes trataremos, decían descender del caballero Rodrigo González de Cisneros, a quien el rey dio por apellido y armas un “jirón” por salvarle la vida. OCHOA DE LA SALDE, Juan, *Nobiliario*, ca. 1596, BNE, mss. 680, ff. 121r-122r.
- (13) BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, p. 31.
- (14) Aunque a ojos del humanismo se remontaba a Egipto, como acredita el interés por el *Hieroglyphica* de Horapolo (s. IV), llegado a la Europa latina en el XV en griego. Impreso por Aldo Manuzio en Venecia (1505) y reeditado con éxito, fue estímulo directo para autores como Piero Valeriano (*Hieroglyphica*, 1556), Alciato (*Emblemata*, 1531) o Cesare Ripa (*Iconologia*, 1593), HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. J. M^o. González de Zárate, Fuenlabrada, Akal, 1991, pp. 21-29 y 32-33.
- (15) La capacidad de aprehender la Belleza la trató Plotino: “la belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras”, *Enéadas*, I, 6, 1. En el XV y XVI neoplatónicos como Ficino se hicieron eco de estas ideas.

PACHECO LANDERO, Diego, «Le parecía bien el dicho retrato, mas que no hacía sus obras a su gusto. Retratos y pleitos del I duque de Osuna», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 189-227.

bellezas descritas por el poeta”¹⁶. En términos más equilibrados, el ácido Pietro Aretino defendía el poder mnemotécnico de ambas, no en vano debía su fama a la pluma y con ella había elogiado las virtudes de su amigo Tiziano¹⁷.

PINTURA Y RETRATO EN LA ESPAÑA DEL XVI

Al margen de la controversia antedicha, lo cierto es que tanto letras como imágenes fueron aplicadas a la preservación de la memoria. Ahora bien, en la elección de uno u otro no se buscaba sólo conservar la memoria del promotor. En este sentido, resulta oportuno rescatar el concepto *magnificentia*, que tomado de la ética aristotélica como virtud, fortalecía las formas de vida nobiliarias¹⁸. Esplendor y riqueza eran apreciables de forma más plena e inmediata a través de la vista de lo que podían serlo por el verbo; por ello, para lo nobiliario, en cuanto hecho necesitado en su afirmación del reconocimiento externo, la magnificencia del *ser* y el *aparecer* eran vitales. Cómo pasar por alto, si los nobles eran los “conocidos, claros, ilustres y resplandecientes”, que estos términos remiten globalmente a la percepción sensible a través de la vista, haciendo uso, consciente o no, del maridaje secular y con obvias connotaciones teológicas entre bondad y luz. Lujosos vestidos, armas y arneses bellamente guarnecidos, costosos tapices, joyas y vajillas de metales preciosos, el sostén de una gran casa, patronatos, obras pías, egregias casas principales, etc., todos ellos fueron piezas que aliñaron la construcción material de la imagen del noble, en las cuales, recordémoslo, se exhibieron con insistencia los blasones dados “como premio y galardón de sus trabajos”¹⁹.

(16) DA VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, ed. Á. González, Madrid, Akal, 1993, p. 43. Tomaba el testigo de Horacio: “Los hechos oídos impresionan con menos fuerza, que los ofrecidos a la vista que no engaña”, Picasso Muñoz, “Horacio, Arte poética (Epístola a los Pisones). Presentación, anotación y traducción”, *Studium veritatis*, 8-9 (2006), p. 234. DA VINCI, *Tratado de la pintura*, p. 61.

(17) “Chi dipinge e intaglia figura la sembianza de le membra e del corpo, e chi scrive e compone esprime gli affetti de la mente e de l’animo. I simulacri e le tavole permangono nei luoghi stabilitigli in grado; e i volumi e i poemi passano in ogni parte col volo”, ARETINO, Pietro, *Lettere sull’arte*, Milán, Edizioni del Milioni, 1957, p. 369. En la carta se constataría cierta alarma de Aretino ante las mudanzas de la corte, donde los intelectuales vieron discutida su primacía por los artistas, MANCINI, Matteo, *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España*, Madrid, UCM, 2009, pp. 73-75. La interpretación de Mancini se reflejaría en las *Medidas del Romano* (1526), en la queja del autor de que los reyes “no se acuerdan de los tristes escritores que escribiendo sus hazañas (...) consumen su vida”, pues es harto elocuente que Sagredo se identifique como tal en detrimento de su condición de artífice del *diseño* (al menos en el prólogo). Un análisis literario en PONCE CÁRDENAS, Jesús, “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”, *Criticón*, 114 (2012), pp. 70-100.

(18) ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, ed. J. L. Calvo Martínez, Madrid, Alianza, 2004, pp. 131-135. Unas pinceladas sobre el concepto *magnificentia* en ALONSO RUIZ, Begoña, “La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media”, *Studia Historica. Hª Moderna*, 34 (2012), pp. 219-223. Agradezco al doctor Sergio Ramiro su recomendación sobre URQUÍZAR HERRERA, Antonio, “Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI”, *Ars longa*, 23 (2014), pp. 93-111, donde se matiza el peso del discurso magnífico como piedra de toque de la promoción artística nobiliaria en favor de otras vías.

(19) MEXÍA DE OVANDO, Pedro, *La Ovandina*, t. I, Madrid, Librería General Victoriano Suárez, 1915, p. 38.

A finales del XV, en todo caso, la pintura no se cifraba entre los medios más queridos para desplegar la magnificencia del ser noble. El panorama cambió sustancialmente durante el siguiente siglo, al punto que para el XVII escasean los inventarios de bienes de grandes nobles que no se hacen eco de las colecciones pictóricas -distinto es la calidad- atesoradas en sus palacios. Y aquí se incluye el retrato, que tuvo un peso específico dentro del coleccionismo nobiliario. Por demás, las artes en general, y dentro de ellas la pintura, pasaron a engrosar el acervo de materias sobre las que los *meliores regni* habían de tener alguna noción. Ahí queda una de las más preciosas y fieles traducciones hechas en aquel siglo XVI, la del *Il cortegiano* (1528) de Castiglione a manos de Juan Boscán, paradigma del ser cortesano, avalado en su tiempo por el conspicuo ejemplo personal del autor²⁰.

En varias páginas, la discusión sobre pintura copaba el diálogo de los personajes²¹. Claro está que lo que ocurría en las cortes italianas del Renacimiento no se puede extrapolar, sin más, a los reinos peninsulares de Carlos V, pues como ha señalado el profesor Bouza a colación del vínculo entre la nobleza y las letras, “en la atención prestada hacia las materias históricas y anticuarias por parte de miembros de la nobleza ibérica de los siglos XVI y XVII hay más de gesto que de verdadera dedicación”²². La plena dedicación hubiera sido difícil de asimilar, mientras que el mero gesto estaba preñado de significados²³. Acorde con ello, el dibujo, junto a otras artes, empezó a tener su cuota de protagonismo en el programa formativo del príncipe. Aconteció así con el malogrado don Juan, hijo de los Reyes Católicos, si bien conocemos mejor el aprendizaje del futuro Felipe II y algunos de sus dibujos infantiles, que algo debieron influir en su posterior afición por las artes²⁴.

(20) Ciniéndonos al tiempo que se desempeñó Castiglione como embajador papal, se puede citar la estrecha relación con Alfonso de Valdés o Juan Alemán, ambos secretarios de Carlos V, o el arzobispo e inquisidor Alonso Manrique. El propio Castiglione se encargó de que se le enviasen a España algunos ejemplares, CASTIGLIONE, *El cortesano*, trad. J. Boscán y ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 2011, p. 33. Su éxito y difusión no deben eclipsar la importancia que en la modulación de los modelos cortesanos tuvo la circulación de manuscritos, extremo señalado por BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2001, pp. 31-47.

(21) CASTIGLIONE, *El cortesano*, I, 49-52. Al cortesano convenía “debuxar o trazar y tener conocimiento de la propia arte del pintar”. Sobre las mudanzas que se produjeron entre 1520-1530, sin una línea definida, véase CHECA CREMADES, Fernando, “Apuntes sobre el debate acerca de la modernidad en el arte cortesano español (1509-1555)”, en Zalama, M. Á. (dir.), *Juana I de Castilla, 1504-1555. De su reclusión en Tordesillas al olvido de la Historia*, Valladolid, Ayto. de Tordesillas, 2006, pp. 54-57.

(22) BOUZA ÁLVAREZ, *Corre manuscrito*, p. 256.

(23) En línea con el concepto de *sprezzatura*, el conocimiento se había de expresar de forma natural y agradable, huyendo tanto gloriarse de ignorante, como la afectación de la pedantería.

(24) GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, *Felipe II: la educación de un “felicísimo príncipe” 1524-1545*, Madrid, Polifemo, 2013, pp. 420-431 y 764-768. Dejándose llevar por su bienquerer hacia el príncipe, don Alonso Enríquez de Guzmán le epitetaba en 1545 como segundo pintor en maestría después de Dios, ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Alonso, *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*, Barcelona, Editorial Linkgua, 2015, p. 525. Lo cual es importante por manifestar de forma palmaria el aprecio hacia el arte que se presuponía existente en la corte del príncipe.

La nobleza no permaneció impermeable. Y tampoco se limitó a la mera imitación de las iniciativas regias. Por ejemplo, con respecto a Carlos V, Checa advirtió que fueron los que le rodearon, más que el César, quienes pusieron su empeño en la creación de un repertorio de imágenes. Así, igual que no existió una actitud compartida por todos los miembros del grupo altonobiliario en lo que afectó a su acción política, tampoco la hubo respecto a las distintas manifestaciones que podemos agrupar, a los ojos del observador actual, bajo el epígrafe de cultura. Aunque tampoco se pueden negar unas pautas generales que regían el *habitus* nobiliario, cambiante y multiforme este en el tiempo, según las formas en las que tomaba cuerpo en los actos vitales de los miembros del estamento.

Poco a poco, el aspecto lúdico del arte se abrió paso. En una epístola de fray Antonio de Guevara a don Enrique Enríquez, escribía el fraile haber recibido de este “tres imágenes de tres mujeres a maravilla hermosas y por extremo bien pintadas”, con unos rótulos de *Sancta Lamia*, *Sancta Flora* y *Sancta Layda*, de las cuales el noble deseaba saber su vida y milagros, pues ante ellas rezaba fervoroso en su oratorio. Henos ahí que las pretendidas santas eran tres famosas ramerías de la Antigüedad, sobre las que el páter se explaya en narrar sus venturas. Pero es la conclusión la que no tiene desperdicio. Fray Antonio, aunque estaba seguro de que el noble hubiera holgado más en verlas vivas, pues conocía su pasión por las mujeres, todavía porfiaba que hallaría ahora mayor placer que antes, pues “todos los que entraren en esta vuestra recámara, tendrán en que mirar en la pintura, y vos Señor que los contar la historia”²⁵.

Todo esto afectó también al retrato, el cual, como género propio, hace acto de presencia en los territorios hispánicos en el reinado de los Reyes Católicos. Hasta entonces, la figuración de personas concretas se había presentado inextricablemente unida al tipo del donante²⁶. Así lo recordaba Falomir: “el retratista era un pintor especializado que nunca abundó en España, y ya los Reyes Católicos hubieron de contratar en el extranjero”²⁷, siendo testimonios evidentes de la carestía los nombres de Antonio el Inglés, Juan de Flandes o Sittow. Ciertamente, hispanos los hubo, como los Rincón, el indiscutido, Fernando, y el mítico, Antonio²⁸. Así, entre los

(25) GUEVARA, Antonio de, *Epístolas familiares*, 1ª parte, Amberes, Juan Meurcio, 1633, pp. 361-373. Interesa subrayar el cambio de ubicación de las obras, del oratorio a la recámara, *ibidem*, p. 373.

(26) YARZA LUACES, Joaquín, “El retrato medieval: la presencia del donante”, *El retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 55-89.

(27) FALOMIR FAUS, Miguel, “La internacionalización del gusto de la nobleza española”, en *Carolus*, Toledo, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 376. Más adelante, está la presencia de León Picardo en las *Medidas del Romano* de Sagredo.

(28) En su búsqueda de cuadros de Isabel la Católica para el hermano de Carlos V, el embajador Martín de Salinas escribía “yo la buscaré [la pintura], aunque creo que será mala de haber; porque como V.M. sabe, acá son poco amigos de tal cosa, en especial en aquel tiempo”, citado en AGAPITO Y REVILLA, Juan, *La pintura en Valladolid*, t. I, Valladolid, Imprenta Castellana, 1925-1943, p. 72.

bienes de la emperatriz Isabel se encontraban retratos de mano de Sittow, Scrotts, Seisseneger o Tiziano²⁹.

Paulatinamente se extendió el gusto por el retrato, primando durante gran parte del reinado carolino el de busto, en línea con los patrones del retrato flamenco, ejemplificados en el *Francisco de los Cobos* de Jan Gossaert³⁰ o en los retratos miniados en pergamino de Enrique de Nassau y Mencía de Mendoza, atribuidos a Simon Bening. Justamente sería Mencía de Mendoza, virreina de Valencia entre 1541-1554 tras desposarse con el duque de Calabria, la creadora de la primera galería de retratos³¹. De los nada menos que sesenta y cinco contenidos en su inventario, la mayor parte se exhibían en la biblioteca, fundiendo la tradición italiana del *studiolo* con las galerías de retratos flamencas. En la exquisita corte del virrey Calabria, cuyo aire festivo y alegre se acrisola en la persona del vihuelista Luis de Milán, se produjeron cambios sustanciales en las formas del coleccionismo nobiliario³². En consonancia con los cambios, un personaje de notable cultura entre los nobles de su época como el III duque de Frías pagaba con largueza (300 escudos) cinco retratos a Santiago Morales³³.

Sin embargo, la gran transformación se operó en la “larga” década de 1550, que iría desde 1548 hasta el regreso de Felipe II a España en 1559. Varios factores permiten sostener la trascendencia del periodo en la difusión de los tipos retratísticos tizianescos, a los que el pintor veneciano, partiendo de fórmulas existentes en el mundo germánico, había dotado de un carácter distinto y distintivo a la hora de expresar ideas como poder o majestad. De entrada, sus pinceles alumbraron obras claves del imaginario carolino y habsbúrgico, en una apuesta decisiva y truncada de

(29) REDONDO CANTERA, M^a José, “Contribución al coleccionismo pictórica de la emperatriz Isabel de Portugal”, en Checa, F. (dir.), *Museo Imperial, el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando Villaverde, 2013, p. 122.

(30) O el retrato de Juan de Zúñiga copiado por Alonso Berruguete de un original de Gossaert, MARQUÉS DE SALTILLO, “El retrato del Comendador Mayor D. Juan de Zúñiga”, *Archivo Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, I (1941), pp. 4-7.

(31) HIDALGO OGÁYAR, Juana, “Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real de Valencia”, *Archivo Español de Arte*, 333 (2001), p. 8. La galería, de la que no se tienen grandes detalles, se inspiraría en las de algunos palacios flamencos, como la de Margarita de Austria en Malinas, que doña Mencía conoció durante su matrimonio con Nassau, y que debió valorar, a tenor de su aprecio por la pintura flamenca (Van Orley, El Bosco o Heemskerck). La biblioteca del duque estaba en la órbita del *studiolo*, FALOMIR FAUS, Miguel, “El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”, *Ars Longa*, 5 (1994), p. 122.

(32) MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 44-45. En contra BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, “Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14 (2002), p. 132. Un repaso historiográfico y a los problemas de la aplicación de modelos URQUÍZAR HERRERA, Antonio, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 13-28.

(33) Carta de pago, Herrera de Pisuerga, 11 de diciembre de 1549, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), Frías, c. 608, doc. 33. Tal vez alguno fuera modelo del que cuelga en la capilla del Condestable en Burgos.

posicionar al príncipe Felipe como sucesor en el Imperio. En Augsburgo (1548 y 1551) Tiziano pintó los cuadros de Carlos V en Mühlberg, de la emperatriz Isabel, el del príncipe Felipe con armadura del Prado y, seguramente, el del III duque de Alba, conocido hoy por la copia de Rubens, pues si desde la década de 1540 Tiziano pintaba “cuadros de cualquier género para la corte, en lo que ésta muestra un mayor interés es en el retrato”³⁴.

En segundo lugar, tales obras gozaron una proyección sin parangón, tanto por los lugares a recorrer, como por los espectadores que tuvieron y la coyuntura en que se gestaron. Efectivamente, la década de 1550 fue el escenario en el cual, con las abdicaciones imperiales, se consumó el gran cambio en la cúspide, ya preludiado en los años cuarenta por la muerte de los viejos colaboradores del César (Tavera o los secretarios Granvela y Cobos)³⁵. En ese contexto se dieron los importantes desplazamientos del príncipe Felipe, desde el *Felicísimo viaje* (1548-1551) a las entradas en Inglaterra, en los que el futuro rey estuvo acompañado por los titulados y cachorros de los grandes linajes hispanos³⁶. Toda una nueva generación, compañera del príncipe y crecida bajo un paradigma de cortesanía distinto al paterno (*El cortesano* se publicó al año de nacer Felipe II), tuvo ocasión de observar prácticas y usos diversos, de exponerse directamente al influjo de otras sensibilidades, de confrontar lo que pudieran haber leído, con el valor de un aprendizaje empírico, auténtico bastión del saber del noble frente al libresco de los letrados³⁷. Es difícil menospreciar el valor formativo de estos años para una élite que, en pos del príncipe, aguardaba la ocasión de ser protagonista de los acontecimientos³⁸.

(34) CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987, p. 47. Bodart ha apuntado las influencias tizianescas detectables en obras coetáneas de Cranach el Viejo o Jan Cornelisz Vermeyen, BODART, Diane H., *Pouvoirs du portrait: sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS Edition, 2011, pp. 210-215. WOODALL, Joanna, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publisher, 2007, pp. 208-209 reseña la coincidencia en Augsburgo de Tiziano, Cranach el Viejo y Seisenegger y la posible de Moro.

(35) Una sucesión no exenta de tensiones, véase RODRÍGUEZ-SALGADO, M^a José, *Un imperio en transición. Carlos V, Felipe II y su mundo*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 159, 161-164 o 169-170.

(36) De entre todas las fiestas, las organizadas en Binche por María de Hungría merecen especial mención, pues en este palacio se exhibían importantes obras que consagraban el gusto italianizante, CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Philippe*, Amberes, Martín Nucio, 1552, f. 182r-v. Tampoco se pueden olvidar los viajes de las hermanas de Felipe: María, cuando quedó de regente de Castilla junto a Maximiliano, y Juana, tanto cuando casó en Lisboa con el heredero de Portugal, como cuando volvió viuda a Castilla para asumir la regencia.

(37) Juan de Vega, virrey de Sicilia con Carlos V, pedía a Felipe II mayor independencia para los virreyes, porque los letrados, “como proceden con el corregidor de Salamanca o de Ávila piensan que han de proceder con un virrey (...) y que las leyes y gobierno de todo el mundo se han de aplicar de una misma manera, y por lo general son hombres bajos y ambiciosos y se han criado bajamente, y que no saben que cosa es ser rey, ni en qué está la grandeza ni la autoridad de el rey (...) porque todo esto, ni lo estudiaron como ageno de sus nacimientos, ni por lo mismo lo oyeron jamás decir a sus padres, ni abuelos, son antes las cortas noticias que ellos tienen de esto por relaciones o por sus libros”, BNE, mss. 10300, ff. 52v-53v.

(38) La influencia del *Felicísimo Viage* en los gustos artísticos del príncipe ha sido señalado, entre otros, por CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1997, pp. 76-83 (enfatiza el

Además, estaban los ejemplos de María de Hungría o el futuro cardenal Granvela³⁹. Así, al escribir Granvela de un joven Antonio Moro que era “quiza mejor que Tiziano”, loaba al cadornino, indicando que era el referente en el campo del retrato. Con el receptor de la misiva, el IV duque de Villahermosa, mantuvo el prelado borgoñón una intensa correspondencia en estos años, donde coleccionismo y arte no tuvieron menor parte. Villahermosa, que no pudo acompañar al príncipe entre 1548-1551, tuvo oportunidad de resarcirse ulteriormente, al punto que, presto a regresar a España, trajo consigo un retratista de relieve, Roland de Moys, más que probable autor de la importante galería de retratos del palacio ducal de Pedrola⁴⁰.

Precisamente, en casa de Granvela residía hacia 1549 Alonso Sánchez Coello, formándose con Moro, a quien siguió a España un año después. La estadía de ambos en la Península, durante la cual Moro retrató a los regentes Maximiliano y María y a algunos miembros de la dinastía Avis, contribuyó a difundir el tipo de retrato más ajustado al gusto de Felipe II⁴¹. Quien encargara a Juan de Juanes el *Retrato de caballero de Santiago* (ca. 1560, Museo del Prado), fuera el señor de Bicorp o no, tenía claro qué tipo de retrato perseguía. *Idem* se puede afirmar del *Retrato de don Gabriel de la Cueva* (1560, Gemäldegalerie de Berlín) de Moroni o del que Moys pintó del IV duque de Villahermosa en 1561. A partir de aquí, la nómina de nobles que se hicieron retratar según prototipos cortesanos, cuando no por los pintores del rey, no dejó de crecer. Y tampoco la de retratistas, pues a comienzos de 1560 llegan a convivir en España Jorge van der Straaten, Moro, Sofonisba Anguissola, Sánchez

ejemplo de María de Hungría) y BARBEITO, José Manuel, “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud”, *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 83 (para la arquitectura palaciega). Muchos de esos nobles ostentaron años después importantes virreinos, ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, Antonio, “De la gravedad a la gracia: el príncipe Felipe en Italia”, en Calvete de Estrella, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Philippe*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. LXXIX.

(39) Incluso de Carlos V se escribía (1554) que se ocupaba “designando cuadros y concertando relojes”, citado en BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, “Ardenes del arte. Cultura de Corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”, *Felipe II: un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 76.

(40) Además de los trabajos de F. Bouza, C. Morte y A. Pérez de Tudela, es imprescindible MOREJÓN RAMOS, José Alipio, *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 98-99 (el no viaje), 341 (1543: noticia del primer retrato del duque). Sobre la influencia de Tiziano CHECA CREMADES, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Nerea, 1994 y para el caso del flamenco Moys, más allá del retrato, DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “El gusto por la obra de Tiziano dentro de los círculos de poder en el norte de España en la segunda mitad del siglo XVI. El ejemplo de los flamencos trabajando «a la italiana»: Gillis Gougniet y el taller de Pablo Scheppers y Rolan de Moys”, *Potestas*, 10 (2017), pp. 103-124.

(41) Que prefería para el retrato la pincelada apretada y detallada de Moro (y luego Sánchez Coello) a los contornos poco concretos de Tiziano, BODART, Diane H., “‘Quizá mejor que Tiziano’: Antonio Moro retratista”, en *Maestros en la sombra*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, pp. 131-162 y WOODALL, *Antonis Mor*, p. 198. Ver JORDAN, Anne-Marie, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro*, Lisboa, 1994, pp. 81 y ss.

Coello y Roland de Moys⁴². Que un pintor casi ignoto como Antíocho de Morales viviera de pintar retratos en el Valladolid de 1550, si bien de bajo precio, nos habla a las claras del triunfo alcanzado por el género⁴³. No es de extrañar, por tanto, que al poco de asentarse en Castilla y tal vez auspiciado por los consejos de Felipe de Guevara (autor de unos *Comentarios de la pintura*), Felipe II compusiera la galería de retratos del Pardo y premiara a Tiziano y Moro figurando en ella⁴⁴.

RETRATOS PARA EL DUQUE DE OSUNA: RABUYATTE Y SÁNCHEZ COELLO

Los Téllez Girón fueron uno de los linajes atraídos por las virtudes del retrato para preservar su memoria a través de una imagen concreta. Pero no sólo la confiaron al albur de cuadros. Los condes de Urueña, duques de Osuna desde 1562, destacaron por un activo mecenazgo artístico promovido en sus patronatos, fundaciones y otras obras pías, sobremanera en Osuna, donde aún quedan los espléndidos edificios de la colegiata y la universidad, con gran parte de la dotación material que hiciera su fundador, don Juan Téllez Girón (1494-1558), IV conde de Urueña. Don Juan, hombre “criado en sus menores años en los estudios, donde aprendió la gramática y música”⁴⁵ y que en principio no estaba destinado a regir su casa, acabó sucediendo en ella cuando el III conde de Urueña, su hermano, murió *sine prole* (1531). En contraposición a aquel, implicado tal vez en demasía en los asuntos del siglo⁴⁶, don Juan cultivó una imagen de santidad y devoción, no en vano le llamarían *el Santo*⁴⁷, imagen que con el tiempo y debido a su patrocinio de las artes se adobó al extremo, harto improbable, de convertirle en autor de los frescos de la Universidad de Osuna⁴⁸. Dedicado en cuerpo y alma a sus numerosas obras pías, don Juan no frecuentó la corte.

(42) Aunque se puede discrepar de algunas atribuciones, son interesantes las apreciaciones sobre el periodo de KUSCHE, María, *Retratos y retradores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán de Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2003.

(43) Sobre el sardo “don Antioco, que es un hombre que hazer retratos”, véase GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, *Felipe II: la educación...*, pp. 768-771. También trabajó para los marqueses de Villafranca, CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^o. Dolores, “El marquesado de Villafranca. Patrocinio y relaciones artísticas entre España e Italia”, en *Congreso nobleza y aristocracia berciana: El marquesado de Villafranca*, Instituto de Estudios Bercianos, 2008, pp. 171-172.

(44) Ver KUSCHE, María, “La antigua galería de Retratos del Pardo: Su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”, *Archivo Español de Arte*, LXIV, 253 (1991), pp. 1-28.

(45) LÓPEZ DE HARO, Alonso, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622, f. 387r.

(46) Véase LÓPEZ PITA, Paulina, “Nobleza y monarquía en el tránsito a la Edad Moderna: títulos y grandes en el movimiento comunero”, en Quintanilla Raso, M^o C., *Títulos, grandes del reino y grandeza en la sociedad política*, Madrid, Sílex, 2006, pp. 163-213.

(47) Como “Católico Conde y cauallero de tan grande religion y exemplo de santidad en todas sus cosas” le describe LÓPEZ DE HARO, *Nobiliario*, f. 387r.

(48) ARIZA Y MONTERO-CORACHO, Antonio M^o, *Bosquejo biográfico de don Juan Téllez Girón, IV conde de Urueña*, Osuna, imprenta de Eulogio Trujillo, 1890, p. 6.

Empero, muerto el IV conde en Osuna en 1558, don Pedro Girón, su primogénito y sucesor, mudó de política. Escribe quien fuera médico ducal que, fenecido don Juan, “la condessa [viuda] doña Maria de la Cueva se retraxo a Peñafiel con su hijo don Pedro Giron”⁴⁹. El traslado buscaba un acercamiento al centro de poder, ya que la corte de la regente Juana de Austria se asentaba en Valladolid. Los resultados vendrían con el regreso de Felipe II.

Por lo pronto, el rey nombró a doña María de la Cueva, madre de don Pedro, camarera mayor de la reina Isabel de Valois, el puesto femenino de más relieve en el organigrama de la Casa de la Reina. La cotización al alza de los Girón facilitó que también doña Magdalena Girón, hermana del duque, se incorporase como dama⁵⁰. En compañía de doña María, pues, el V conde de Urueña acudió en enero de 1560 a Pamplona como parte del cortejo que había de recibir a la joven reina. El camino a Francia lo haría en 1565, cuando fue con Isabel de Valois a Bayona, a la entrevista que esta tuvo con la reina de Francia. También llegarían mercedes, como el título ducal de Osuna (1562) o el marquesado de Peñafiel (1568) para el hijo primogénito habido con doña Leonor Ana de Guzmán. En 1579 sería embajador de Felipe II en Portugal, en la difícil coyuntura posterior a la muerte de Sebastián I. Finalmente, don Pedro alcanzó la cima del *cursus honorum* cuando en 1582 fue nombrado virrey de Nápoles, donde permaneció hasta últimos de 1586, para volver a España, donde murió en 1590.

Toda esta serie de honores y cargos da cuenta de la muy diferente actitud mantenida por el duque frente al conde su padre, más parecida a la de su tío, el III conde don Pedro Girón y a la que tendría su nieto homónimo, el Gran Osuna. El común denominador estaba en la querencia por las cosas de este mundo y el deseo de intervenir en ellas. A este respecto, no resulta baladí que en 1577 Jerónimo Gudiel, médico del duque, diera a la imprenta el conocido *Compendio de los girones*, donde se confiaba a la letra la memoria del linaje⁵¹. O que transcurridos cinco años, al poco de establecerse en Nápoles, se compusiera, manuscrito, el *Breve compendio dell' Illustrissima et Antichissima Casa di Giron*, de mano del noble y poeta napolitano Ferrante Carrafa, marqués de Santo Lucido⁵². Por la formación que procuró

(49) GUDIEL, Jerónimo, *Compendio de algunas historias de España (...) y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones...*, Alcalá de Henares, en casa de Juan Íñiguez de Lequerica, 1577, f. 122r.

(50) “Siendo la dama casi más servida de todas las de su tiempo” a decir de Gudiel, *ibidem*, f. 121r.

(51) Entre las razones que se pueden argüir para el *Compendio* es interesante contemplarlo a la luz de la emulación de los condestables de Castilla, consuegros de don Pedro, que poseían su propia historia genealógica de mano del III duque de Frías, JULAR PÉREZ-ÁLFARO, Cristina, “La importancia de ser antiguo. Los Velasco y su construcción genealógica”, en Dacosta, A., Prieto Lasa, J. R. y Díaz de Duransa, J. R. (eds.), *La conciencia de los antepasados. La construcción de la memoria de la nobleza en la Baja Edad Media*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014, pp. 217-219.

(52) CARRAFA, Ferrante, *Breve compendio dell' Illustrissima et Antichissima Casa di Giron, per spatium di cinquecento venti anni, oltra l' antichità dell' Illustrissimi duci di Cantabria et di Casa Cisneros*, 1582, Biblioteca

inculcarle su padre⁵³, además de, claro está, los modelos de cortesano en boga, el duque de Osuna era sensible y consciente del valor que letras y artes debían desempeñar en el ser noble, y así procuró hacerlo con su nieto, si creemos lo que Gregorio Letti escribió a finales del XVII sobre la formación infantil del III duque de Osuna⁵⁴. Especialmente durante el periodo virreinal, don Pedro se convirtió en dedicatario de varias obras, cuya diversa índole bien es cierto que se ajusta mejor con ser el virrey la cabeza más prominente de cara al patronazgo, quien asemejaba “*Giove al poter*”⁵⁵, que con las posibles aficiones ducales⁵⁶. Son obras que se encuadran en un marco cortesano y a veces tienen un contenido áulico, en las que se traza la silueta de un duque justo y sabio, que tiende el freno a los enemigos, premia a los amigos y alivia a los necesitados⁵⁷.

También en 1585 el platero Juan de Arfe le dedicó su *De varia commesuratione para la escultura y architectura*, pero este fue impreso en Sevilla y no en Nápoles, lejos por tanto de la persona física del duque para captar su inmediata benevolencia. Esto, junto a que se imprimiera por mano de Andrea Pescioni, quien ya había publicado en 1582 las *Poesías* de Juan de la Cueva, consagradas al marqués de Peñafiel⁵⁸, primogénito del I duque, se pueden tomar como indicios de un gusto cierto por tales cuestiones. Al menos de ello parecía congratularse el marqués de Santo Lucido cuando le escribió al conde de Haro, yerno del I duque de Osuna, que lo que le había dado “*maggior sodisfatione et contento*”

Nazionale de Nápoles (BNNap), Mss. X.A.16 (lo edita MARTÍNEZ DEL BARRIO, José Ignacio, *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pp. 977-1041). Sobre el autor, ELÍAS DE TEJADA, Francisco, “Ferrante Carrafa, cifra del Nápoles hispánico”, *Nápoles hispánico*, t. III (*Las Españas áureas, 1554-1598*), Madrid, Ediciones Montejuorra, 1959, pp. 93-127.

- (53) MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio, “Educación y mentalidad de la alta nobleza española en los siglos XVI y XVII: la formación de la biblioteca de la Casa Ducal de Osuna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 12 (1991), pp. 68-69. En una carta dirigida al propio Osuna se dice que “está vuestra Excelencia en las primeras y segundas letras bien leydo”, carta de fray Martín de Ampié al I duque de Osuna, Boadilla de Rioseco, 19 de abril de 1574, AHNob, Osuna, leg. 9, doc. 9.
- (54) LETTI, Gregorio, *Vita di Don Pietro Giron, duca d'Ossuna vicerè di Napoli*, t. I, Amsterdam, 1699, pp. 314-315.
- (55) DOLLA, Vincenzo, “Un inedito di Scipione de Monti: la Corona di sette sonetti all' Ill.mo et Ecc.mo Don Pietro Girone Duca di Ossuna et Vicerè di Napoli”, *Aprosiana: rivista annuale di studi di Barocchi*, 9 (2001), p. 46.
- (56) Entre ellas las obras médicas de Donato Antonio Ferri y Antonio Álvarez, publicadas en 1584 y 1585, o la del jurista Pirro Alfano, o la conmemoración de la procesión de la fiesta de San Juan Bautista de 1583, MARTÍNEZ DEL BARRIO, “Educación y mentalidad...”, p. 74.
- (57) Como dechado de virtudes se le presentó en la procesión de San Juan Bautista de 1583 por las calles de la capital partenopea, de la cual se recogen varias de las empresas que jalonaban el itinerario en una obra dedicada a don Pedro: RASCAGLIA, Artale, *Imprese, motti, e versi, fatti in lode dell' illustriss. & eccellentiss. Signor duca d'Ossuna*, Nápoles, por Gioseppe Cacchii, 1584. La empresa 31, por ejemplo, presenta a un príncipe con una espada en una mano y un libro de la otra, símbolos de la justicia y la sabiduría que rigen su conducta.
- (58) El marqués de Peñafiel, aparte de ser dedicatario de otras obras líricas (ej. Luis Barahona de Soto, que al I duque consagró la *Lágrimas de Angélica*), cultivaría por su mano la relación con las musas, imitando a su abuelo don Juan y como haría su hijo don Pedro, MARTÍNEZ DEL BARRIO, “Educación y mentalidad...”, pp. 69 y 74-75.

PACHECO LANDERO, Diego, «*Le paresçia bien el dicho retrato, mas que no haçia sus obras a su gusto. Retratos y pleitos del I duque de Osuna*», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 189-227.

era “d’aver veduto che gratia di Dio sotto la Maesta del Re Nostro Signore i Prencipi et i Grandi di Spagna sono aggiunti a sapere le scienze perfettamente”⁵⁹. Es, por tanto, en este marco donde deben inserirse los encargos de dos grupos de retratos que ordenó el duque de Osuna a Benito Rabuyate y Alonso Sánchez Coello y que conocemos por los pleitos subsecuentes.

Ahora bien, el acervo documental de ambas causas resulta desigual. Si en el caso del pleito al que se vio abocado Sánchez Coello lo que nos ha llegado es la real ejecutoria (ver Apéndice) que, en unos pocos folios, recoge los principales hitos del mismo (demanda inicial y exposición del caso, solicitud de cumplimiento de justicia, sentencia de vista, apelaciones, sentencia de revista y orden de expedición de la ejecutoria)⁶⁰, en lo concerniente a Rabuyate, lo que se ha conservado para los investigadores es el mucho más jugoso legajo con el decurso del pleito entero⁶¹. Así, se puede seguir paso a paso las argumentaciones en pro de sus pretendidos derechos que elaboraron cada una de las partes.

1566. Rabuyatte y el duque de Osuna

El 3 de septiembre de 1566, Benito Rabuyate o, en la versión con la que más frecuentemente firmó, Benedito Rabuiate⁶², pintor florentino afincado en Valladolid, presentó por mano de su procurador, Juan de Antezana, una demanda contra el I duque de Osuna. En ella, se pedía por justicia a los oidores de la Chancillería vallisoletana la condena del noble a pagar 3 ducados y 6 reales a Rabuyatte por cada uno de los cerca de 50 días en que lo había tenido ocupado en su servicio en la villa de Peñafiel⁶³.

(59) El rey era Felipe II. Carrafa, BNNap., mss. X. A. 16, f. 61v.

(60) ARChV, reales ejecutorias, c. 1321, doc. 1.

(61) ARChV, pleitos civiles (PC), Varela, fenecidos (F), c. 998, doc. 1.

(62) Aunque en las siguientes páginas trataremos de su persona, para una consulta rápida véase PARRADO DEL OLMO, José M^a, “Benito Rabuyate” [en línea] *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, <http://dbe.rah.es/biografias/39210/benito-rabuyate-o-rabugliate>, [consulta: 11 de octubre de 2018]. Su figura fue rescatada por el erudito MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, pp. 433-453. Cupo dar coherencia a los apuntes de Martí y Monsó, pocos años después, a AGAPITO Y REVILLA, *La pintura en Valladolid*, t. I, pp. 140-155. Últimamente, ha hecho nuevas aportaciones REDONDO CANTERA, M^a José, “Beneditto Rabuyate (1527-1592), un pintor florentino en Valladolid”, en Redondo Cantera, M^a. J. (dir.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 341-370.

(63) Escritura de demanda, 3 de septiembre de 1567. AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f. (para facilitar la búsqueda de la información en el legajo, se da la fecha de los documentos que lo componen).

Señor y artista habían trabado contacto cerca de tres años antes, probablemente entre julio y agosto de 1563⁶⁴. El florentino, en palabras de Redondo “una de las personalidades más sugestivas y, al mismo tiempo, más enigmáticas”, era por aquellos años personaje destacado en los ambientes artísticos de la corte del Pisuerga⁶⁵. Por si alguna duda cupiera, él mismo se encargó de despejarlo en el decurso del pleito, al inquirir en sus probanzas si sabían que “a sido y hes excellentísimo pintor e maestro del dicho su ofiçio e que por tal a sido y hes abido y tenido en esta villa y en otras partes”⁶⁶. Paradójicamente, a nuestros días no ha llegado nada de su obra, al menos que no admita dudas en la atribución⁶⁷. Y, sin embargo, las referencias a ella menudean en la abundante documentación ligada a Rabuyate, significativamente rica la originada por su inclinación a resolver controversias con sus clientes en los tribunales del rey.

Por lo que sabemos, en la década 1550 Rabuyate ya estaba instalado en Valladolid, atraído posiblemente por las oportunidades que podía ofrecer la corte hispánica ante las tensiones que sacudían su ciudad natal, Florencia (donde, además, la competencia era mucho mayor), y lo que es más seguro, contando con disfrutar de la protección de la importante colonia italiana de la villa, por entonces sede de los príncipes de Bohemia, Maximiliano y María de Austria. Sus primeros encargos, en este sentido, provienen de la colonia de genoveses, hombres como Francisco Lomelín, Paulo Espíndola (¿tal vez Spínola?) o los hermanos Alessandro y Jacome Catano⁶⁸. Es justo el litigio entablado con los tres últimos, dado a conocer por Redondo Cantera, la noticia más

(64) Así lo precisa REDONDO CANTERA, “Beneditto Rabuyate...”, p. 348. Con ello rectifica lo dicho por Martí y Monsó, que situaba el encargo en 1566, MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, p. 453. La fecha se deduce a partir de algunas vagas referencias en el pleito. De un lado, la 12ª pregunta que se había de formular en la probanza solicitada por Rabuyate, por la que se inquiriere a los testigos si sabían que Rabuyate había enviado personas a Peñafiel a cobrar y en tres años Osuna no le había querido pagar (la lista de preguntas en Valladolid, a 5 de octubre de 1566, ante el escribano Juan de Sosa, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.). Del otro, la mención a que el contacto se produjo cuando Rabuyate regresaba con Juan de Juni de haber tasado el retablo de la catedral de El Burgo de Osma pagado por el obispo don Pedro de Acosta, cosa acaecida en junio de 1563, declaración de Juan de Villavicencio, en Peñafiel a 31 de octubre de 1566, *ibidem*.

(65) REDONDO CANTERA, “Beneditto Rabuyate...”, p. 345.

(66) 8ª pregunta de las probanzas de Rabuyate, Valladolid, 5 de octubre de 1566, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(67) La atribución de algunas obras ha sido realizada por Arias Martínez, quien sugirió su posible intervención en los frescos de la panda del mandato en el monasterio de Santa María de Valbuena, aunque esto parece poco probable, y de la tabla de *Cristo camino del Calvario* de la parroquial de San Julián y San Miguel de Valladolid, copia de la obra homónima de Sebastiano del Piombo, que disfrutó de gran difusión entonces, ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “El Monasterio de Valbuena de Duero (Valladolid): la decoración manierista de su claustro bajo”, *Archivo Español de Arte*, 277 (1997), pp. 29-36 y ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Cristo camino del Calvario”, pp. 152-153.

(68) Estos aparecen como asentistas del emperador Carlos V, CARRETERO ZAMORA, Juan Manuel, *Gobernar es gastar. Carlos V, el servicio de las Cortes de Castilla y la deuda de la Monarquía Hispánica, 1516-1556*, Madrid, Sílex, 2016, pp. 338-340.

antigua de la presencia de Rabuyate en Castilla⁶⁹. Sobre el particular, si las acciones legales arrancaron el 30 de octubre de 1551 con la demanda del pintor, las deposiciones de algunos testigos permiten sostener con fundamento que residía en Valladolid desde 1546⁷⁰. Se comprende así mejor que en el otoño de 1550 Isaac de Juni, el hijo del escultor Juan de Juni, entrase como aprendiz en el taller de Rabuyate, pues para entonces habría tenido tiempo de labrarse un nombre.

Pero no nos desviemos del pleito con el duque de Osuna. El primer escollo con el que se tropieza es dirimir la forma en que se orquestó el encargo, pues una vez inmersos en los tribunales siquiera esto parecía estar claro. La cuestión, por otra parte, no deja de revestir interés. La postura sostenida por la parte del duque de Osuna se resumía en que el noble no había buscado los servicios de Rabuyate, sino que el pintor, de vuelta a Valladolid en uno de sus viajes, al quedar de aposento en Peñafiel, comentó a Juan de Villavicencio, mayordomo de la casa ducal

si su señoría quería pintar algunas cosas en tabla o en tela, porqu'el hera official dello; o hazer algunos rretratos. Y este testigo [Juan de Villavicencio] dixo al duque y el dicho duque mandó a este testigo le mandase dar de comer y posada porque quiçá le mandara hazer algo⁷¹.

Sólo a partir de aquí se habría materializado el encargo. La versión de Rabuyate, como es fácil sospechar, discrepaba punto por punto. Según expuso el procurador Antezana a los oidores de la Chancillería, su cliente, Rabuyate, había sido requerido por Osuna, mediando en el negocio la mano de Pero Álvarez⁷², a la sazón solicitador de los negocios ducales en Valladolid⁷³. Luego la diferencia estaba en si

(69) AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3, s.f. Sobre el pleito con los Catano y Espindola tendremos ocasión de tratar nuevamente. La referencia primera en REDONDO CANTERA, “Beneditto Rabuyate...”, p. 347, n. 35.

(70) En tal sentido se expresaba el notario Melchor de la Serna en su declaración del 9 de noviembre de 1551, afirmando conocerle desde hacía cinco años, AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3, s.f. Sus comentarios a los retratos de Rabuyate cobran mayor interés si el Melchor de la Serna declarante es el mismo que tras profesar como fraile en 1568, nos ha dejado una picante traducción del *Ars amandi* de Ovidio.

(71) Declaración de Juan de Villavicencio, Peñafiel, 31 de octubre de 1566, AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3, s.f. Demostrar que Rabuyate había ido por su cuenta era lo que buscaban responder las preguntas 2ª (si sabían que el pintor había ido a que se le diesen unas obras que Osuna quería hacer), 3ª (si sabían que había ido por su cuenta a Peñafiel) y 4ª (si sabían que Osuna nunca había enviado persona a tratar con Rabuyate) del interrogatorio del duque, presentado al escribano Antonio de Baeza, Peñafiel, 25 de octubre de 1566, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(72) El interpelado Pero Álvarez admitió que “le fue a decir [a Rabuyate] un día que el dicho duque de Osuna le mandava que fuese a la dicha villa de Peñafiel”, y tras desmentir hasta cierto punto la versión de su amo, retomaba posiciones al avisar “que no se acuerda avelle dicho que llevase ofiçiales ny otros rrecados nyngunos, mas de que el duque le enbiava a llamar” y que, en cualquier caso, todo había sucedido “después de aver estado el dicho Benedito Rraboyate otras vezes en la villa de Peñafiel tratando de su oficio de pintor”, es decir, que Rabuyate había comenzado a pedir trabajo, declaración de Pero Álvarez, Valladolid, 25 de abril de 1567, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(73) Se deduce que ejercía en condición de tal desde al menos el 24 de diciembre de 1562, fecha en que Osuna firmaba en Peñafiel una carta de poder en su favor, que conocemos por el traslado de 18 de septiembre de 1566, *ibidem*.

Rabuyate fue a Peñafiel *motu proprio* o mandado. Desde el punto de vista del pintor, probar que había sido llamado equivalía al reconocimiento implícito de que había preterido a otros clientes en favor del duque, y que, por ende, Osuna era responsable directo de las pérdidas ocasionadas durante el tiempo que estuvo a su servicio, por razón de no haber estado al frente de su taller para contratar nuevas obras⁷⁴. *Sensu contrario*, desde la óptica de Osuna el pintor había ido a buscar trabajo, lo cual era indicio de que no lo tenía en Valladolid, por lo que no se le debía remunerar la posible pérdida de ganancias.

Puesto que los oidores acabarían dando la razón última a Rabuyate, es lícito pensar que este decía la verdad, aunque se puedan mantener reservas. Harina de otro costal es saber si el duque de Osuna declaró expresamente al solicitador Álvarez que contratase a Rabuyate o si únicamente le dio instrucciones para que enviase a Peñafiel un pintor, fuera quien fuere. Pero, ¿qué encargo fue el que se hizo?

Lo que se le encomendó fue “que hiziese un *eze omo* en tela de plata, que tendrá tres quartas de largo e dos terçias de ancho, pintado de pinçel e un retrato de un rostro de un médico de su señoría⁷⁵. Ycomençó a retratar a tres hijos del dicho duque en unos lienzos”⁷⁶. Trabajo para el cual Rabuyate hubo de desplazarse con tres acémilas a Peñafiel, portando “una carga de lienzo, de pinturas y tablas y aparejos para pintar”, siendo acompañado, además, por un oficial, Juan Díaz, y dos aprendices (Gerónimo García y Castillo)⁷⁷. Con ellos se ocupó “muchos de los días en moler los colores y aderezar los lienzos” (6ª pregunta de las probanzas), antes de proceder al trabajo. En resumen, el encargo aglutinaba pintura piadosa y retratos, aquellas con mayor predicamento entonces.

Rabuyate tuvo tiempo de pintar el *Ecce homo* y el retrato del médico del duque, que era de medio cuerpo. En cuanto a los hijos de don Pedro, otros testimonios, más

(74) En la 9ª pregunta de las probanzas de Rabuyate, se inquiría si sabían los testigos que por estar ocupado para Osuna había dejado de ganar 200 ducados, “antes más que menos, como tenía muchas obras de su ofiçio que hazer que dexó encomendadas a ofiçiales y se las perdieron y por otras obras muchas que le binyeron, que por estar ausente desta villa no las hizo. E porque fue buscado y enviado a llamar a esta dicha villa por el probisor del obispado de Segovia para que fuese al dicho obispado a tasar çiertas obras de su offiçio, con su salario acostumbrado, e que por estar en serbiçio del dicho duque dexó de yr a hazer las dichas tasaçiones”, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(75) Para el médico se pueden ofrecer los nombres de Jerónimo Gudiel, quien sirvió a los Girón impartiendo magisterio en la Universidad de Osuna, así como Antonio Álvarez, que fue su médico de cámara y, al igual que Gudiel, dedicaría una obra al duque don Pedro. No obstante, parece que Álvarez se incorporó en fecha tardía al servicio del duque. Ver HERNÁNDEZ MOREJÓN, Antonio, *Historia bibliográfica de la medicina española*, t. III, Madrid, 1845, pp. 263-265 y 331 respectivamente. Otros nombres en la cuenta de los lutos dados en la muerte de la duquesa, 1573, AHNob, c. 10, doc. 5.

(76) Declaración de Juan de Villavicencio, Peñafiel, 31 de octubre de 1566, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(77) 3ª pregunta del interrogatorio de Rabuyate, Valladolid, 5 de octubre de 1566, *ibidem*.

numerosos e igual de autorizados⁷⁸, citan dos retratos y no tres, uno del primogénito, don Juan Téllez Girón, futuro II duque de Osuna, y otro de una hija, niña todavía (tal vez María Girón, nacida en 1553). Pero estos tuvo tiempo de hacerlos “solamente de carvón”, es decir, únicamente llevó a efecto el *disegno* de la obra, que desde la perspectiva de un pintor florentino, en el contexto de la pugna *disegno-colorito*, era lo principal. Mas he ahí que *il disegno* de Rabuyate no satisfizo al duque, como nos recuerda paladinamente la continuación del testimonio antes citado del mayordomo Villavicencio, pues,

viendo el dicho duque los disparates que hacía por rretratos, mandó a este testigo como a su mayordomo mandase al dicho Venedito que no hiziese más en aquellos rretratos, sino que concertase con él lo que se le daría por lo que avía echo y se fuese con Dios.

Este cumplió lo mandado y Rabuyate le pidió entre 50-60 ducados, lo que a juicio del criado “era cosa de rrisa”, por cuyo caso le conminó a “que mirase lo cierto lo que se le avia de dar, porque no se detuviese haciendo costa al duque”, por cuya cuenta corría el sostén material del pintor en Peñafiel⁷⁹. El encuentro se saldó al final con un total desacuerdo, porque orgulloso de su trabajo, el pintor no claudicó. Todo lo contrario, cuando se le dio a los pocos días el ultimátum para que “determinase de yrse o declarase, porque no se le daría más rraçion”, insistió en “que otro día volvería a acavar los dichos rretratos, porque no cumplía a su honrra dejallos de carvón, sin sacallos en limpio, porque si otro offiçial los viese, no hiziese burla dél”⁸⁰. Un tema el de la honra del artista del mayor interés, pero en el que ahora no nos podemos detener⁸¹.

En efecto, un tiempo después, difícil de concretar, pero no más allá del otoño de 1563, Rabuyate tornó a la villa para, como le comentó al platero Cristóbal Romero, “acavar lo que tenía comenzado”⁸². A lo que no se prestó el duque, no obstante que

(78) Entre ellos el solicitador Pero Álvarez, Pedro López, criado de Rabuyate o Gaspar de Palencia, uno de los tasadores.

(79) Pedro Rodríguez de Mena, que aposentó a Rabuyate, desgranaba lo que a sus ojos era Jauja, pues cada día la despensa ducal remitía “muy gran rraçion de pan e vino blanco de San Martín e vino tinto e vaca y carnero y una gallina e medio cabrito e peras e mançanas e los días que no heran de carne, mucho pan e vino e pescados frescos e salados y huevos y azete, frutas de postre e prinçipio para él y para un criado que tenía y zevada para una vestía, en tanta abundancia que, comido él y su criado, le sobrava en tanta abundancia que se mantényan el huésped e sus criados de la sobra”. Declaración de Pedro Rodríguez de Mena, Peñafiel, 31 de octubre de 1566, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(80) Declaración de Juan de Villavicencio, Peñafiel, 31 de octubre de 1566, *ibidem*.

(81) Una referencia de interés para la época y personas aquí contenidos en FALOMIR FAUS, Miguel, “Entre el ‘divino’ Apeles y el ‘cornudo’ Pitas Payas. La imagen del pintor en la España de Carlos V”, en *Carolus*, Toledo, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Museo del Prado, 2000, pp. 103-119.

(82) Osuna estuvo presente en Peñafiel, luego el encuentro debió ser antes del 23 de noviembre, fecha en que se hallaba en Berlanga de Duero, en el palacio de sus parientes los condestables de Castilla, copias de cartas, 23 y 27 de noviembre y 2 de diciembre de 1563, AHNob, Osuna, c. 9, doc. 18, f. 8r-v.

se suministrara al pintor, graciosamente por lo que se entiende, ración para él y un oficial el tiempo que se aposentasen en la localidad. Alojado nuevamente con Pedro de Mena y su familia, aprovechó la ocasión para retratar al hospedero y aunque a ojos del mayordomo hiciera tal cosa “por entretenymento”, salta a la vista que Rabuyate sabía lo que se hacía, pues una vez terminado el cuadro se lo entregó al platero Romero, para por este conducto hacerlo llegar al duque y “que viese como *savía lo que hacía* y que tenía deseo de le servir”⁸³. Lo cual se puede interpretar como un indicio de que el cauce comunicativo representado por el mayordomo Villavicencio estaba cerrado. Romero lo puso en obra y tras mostrar el retrato al duque, Osuna admitió que “le parescía bien el dicho retrato, mas que no hacía sus obras a su gusto e como él quería” y por consiguiente no estaba inclinado a mandarle hacer nada⁸⁴.

Transmitida la respuesta, Rabuyate se marchó a Valladolid para volver tiempo después a solicitar el pago de lo hecho. Nuevamente fue el platero Romero, “a su ruego [de Rabuyate]”, el que medió para que la reclamación del pintor llegara al duque. Y nuevamente este se mostró favorable a pagar y “que pidiese lo que valia, qu’él se lo pagaría luego, y sino que lo llevase a Valladolid a tasar”⁸⁵. Aún hubo tiempo para un enésimo intento de cobro, ya que a finales del invierno o a comienzos de la primavera del año 1565, Rabuyate despachó a su criado Pedro López a Peñafiel con carta para el duque. Esta vez fue atendido por el mismo Osuna, quien no vaciló en preguntarle “cómo no viene acá vuestro amo”, excusando el criado a Rabuyate por el mucho trabajo que este tenía “con la entrada de la rreyna nuestra señora en Valladolid”⁸⁶, hecho que tendría lugar en mayo de 1565⁸⁷. En cuanto a los cuadros, don Pedro reiteró su ofrecimiento de someterse al dictamen de pintores peritos.

(83) Cursiva propia, declaración de Cristóbal Romero, Peñafiel, 31 de octubre de 1566, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(84) *Ibidem*.

(85) *Ibidem*. El mayordomo, fiel servidor de su señor, hacía un retrato de Rabuyate en el que el orgullo desmedido se entreveraba con un comportamiento artero, pues quien “thenya sus obras en mucho” no dijo nunca un precio para pagarle, se sobreentendiendo que justo, sino que decía “que lo que el duque le diese eso thomaria, entendiendo que le darían más por cortesía que no porqu’él lo mereziese”.

(86) Declaración de Pedro López, Valladolid, 25 de abril de 1567, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f. En cuanto a la entrada de Isabel de Valois en Valladolid es digna de atención dos puntos. Primero, que respecto al programa de decoración efímera se conservan dos dibujos de Rabuyate, AChV, planos y dibujos, carp. 26, docs. 379 y 380 (Martín González, sin negar la paternidad física del doc. 379, atribuía la intelectual a Juan de Juni, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, Arte de España, 1974, p. 356). Segundo, que fue motivo de un pleito con el concejo vallisoletano porque la corporación se negó a pagar a los pintores, entre ellos el florentino, los gastos de más que se vieron obligados a hacer por culpa de las lluvias. Véase AChV, PC, Fernando Alonso, F, c. 1436, doc. 3.

(87) El propio Osuna estaba directamente involucrado en el viaje de la reina, que tenía por fin la entrevista de Isabel de Valois con su hermano Carlos IX de Francia, y su madre, Catalina de Médici. Así, el 12 de mayo de 1565 daba poder en Peñafiel a Pero Álvarez para negociar en su nombre un censo de 20.000 ducados AHNoB, Osuna, c. 31, doc. 79, f. 1758r. En aquella “jornada hiço muchas costas y gastos en cantidad de sesenta mill ducados”. La licencia del rey, Valladolid, 5 de mayo de 1565, ff. 1759r-1760r.

Sin más opciones, Rabuyate aceptó el peritaje; comisión que por la parte del duque recayó en Gaspar de Palencia y por lo que atañe al florentino, sobre el menos conocido pintor Diego Pérez. Con los cuadros en poder de Pero Álvarez, que recordemos era el solicitador de los negocios de don Pedro Girón en Valladolid, los dos tasadores emitieron su veredicto. Cuál fue este es imposible saberlo, por una razón: la tasación quedó en manos de Pero Álvarez y todo intento acometido por la parte de Rabuyate durante el pleito para que lo exhibiera fue infructuoso⁸⁸. Bien es cierto que el propio Rabuyate afirmaba que se apreció su trabajo en 60 ducados⁸⁹, pero la certeza de su opinión quedó en entredicho desde el momento en que los tasadores, Gaspar de Palencia y Diego Pérez, dijeron no acordarse, si bien con un matiz: el segundo admitía que podía ser cerca de los 60 ducados. Por otra parte, cada uno de ellos, por su lado, se remitió a la tasación para que se cotejase con su declaración y donde hubiera desacuerdo, primara aquella.

Fuera cual fuere el valor, el hecho es que Rabuyate siguió sin cobrar. Por ello se vio compelido, en última instancia, a afrontar judicialmente sus discrepancias con tan poderoso señor. Que fue reacio a ello induce a pensarlo los tres años largos transcurridos en dimes y diretes desde la “terminación” de las obras hasta la presentación de la demanda. Basta compararlo con otros pleitos de Rabuyate, sin ir más lejos el que le enfrentó a Espíndola y los Catano o el que tuvo con el florentino Benintendi, donde sólo frisaba medio año cuando les demandó⁹⁰. No obstante, los oidores procedieron con relativa rapidez y el 14 de febrero de 1567 pronunciaron la sentencia de vista, por la que condenaron a Osuna a pagar 50 ducados por todas las cosas que se contenían en la demanda. Disconforme Rabuyate, al cabo de una semana (21 de febrero) presentó su apelación, aunque sin especificar las reclamaciones⁹¹. Poco después, el 25 de febrero, hizo lo propio Diego Tristán en calidad de procurador de Osuna. Al interrogatorio hecho en octubre de 1566 en Peñafiel, se añadieron

(88) La 10ª pregunta del interrogatorio de 24 abril de 1567, requería a los declarantes si sabían que la tasación había quedado en poder del solicitador Álvarez. Cuando al día siguiente se procedió a interrogar, el solicitador contó que había dado la tasación al propio Rabuyate para que fuese con ella a cobrar; confesión que, llegado el turno de Pedro López, criado de Rabuyate, se desmintió. Este dijo que se había topado con un criado de Gaspar de Palencia que portaba el papel con la tasa desde casa del pintor a manos de Pero Álvarez, y que el solicitador dio ocho reales al criado para entregarlos a Palencia, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(89) Apelación de la sentencia de vista de Juan de Antezana en nombre de Rabuyate, 21 de marzo de 1567, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f. Dicha apelación se había visto motivada porque los oidores habían condenado a Osuna a pagar cincuenta ducados en su sentencia de 14 de febrero de 1567.

(90) AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3 y Valladolid, 7 de septiembre de 1560, AChV, Ej., c. 981, doc. 25.

(91) Estas sí las refleja la apelación de 21 de marzo de 1567, en la que pedía la condena de Osuna en 200 ducados en función del siguiente cálculo: la estancia de cuarenta días en Peñafiel, a razón de 3,5 ducados diarios, que montaban 140 ducados. A ello habría de sumarse los 60 ducados de la tasación de las obras. AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f. En consecuencia, en la nueva batería de preguntas redactada el 24 de abril de 1567, se recogieron expresamente tales pormenores: la 5ª preguntaba si era cierto que Rabuyate había estado cerca de cincuenta días en Peñafiel, la 8ª si sabían que su trabajo se había justipreciado en 60 ducados y la 12ª, si sabían que cuando salía de Valladolid a trabajar le abonaban, diarios, 3,5 ducados.

ahora las nuevas informaciones de quienes declararon el 25 de abril de 1567 (el solicitador, los pintores Palencia y Pérez y el criado López). A pesar de poner en marcha distintos expedientes para dilatar el pleito, como pedir aplazamientos o solicitar tiempo para argumentar por qué no se podían publicar las probanzas (luego no aportó documento alguno), el procurador Diego Tristán no evitó la publicación de las mismas.

Con arreglo a las probanzas, por el lado de Rabuyate se pidió que el solicitador ducal jurase no tener la tasación, puesto que los otros testigos lo afirmaban. El resultado ya se ha adelantado: Pero Álvarez juró haber dado la tasación a un criado de Rabuyate y de nada sirvió la insistencia del procurador del pintor, tanto en la maniifiesta y evidente contradicción que había con lo declarado por los testigos, como en la pertinencia de hallarla, porque los tasadores se remitían varias veces a ella en su declaración⁹². En consecuencia, se sustanció el pleito para la sentencia de revista, en virtud de la cual, el presidente Juan Santillán y el licenciado Bustillo Maldonado confirmaron la precedente⁹³.

1575. Alonso Sánchez Coello y el duque de Osuna

Años después, en 1575, fue Alonso Sánchez Coello quien tuvo ocasión de contender con don Pedro Girón en el alto tribunal castellano⁹⁴. Por desgracia, no es posible examinar la querrela con idéntico detenimiento pues, ya se anticipó, sólo se conserva la ejecutoria⁹⁵. Privados de los pormenores del mismo, el trabajo de reconstrucción no puede ser más que sumario, tanto como la propia ejecutoria, al tiempo que toda interpretación de esta o aquella información débese tomar con

(92) El juramento el 14 de junio de 1567 ante el escribano Luis Fernández (el plácat del licenciado Isunza el 10 de junio). El 1 de julio pedía el solicitador que no se le importunase más con la tasa, porque la había dado a la parte de Rabuyate y el 8 de julio hacía su reclamación Antezana, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(93) Sentencia de revista, Valladolid, de 1 de agosto de 1567, *ibidem*, s.f.

(94) En cuanto a la datación del encargo, es factible que se ejecutara (acuerdo y obra) entre finales de 1574 y principios de 1575. En ese tiempo cuando escasean las referencias al pintor en Madrid, lo que se explicaría por su estancia en Valladolid. En el corpus documental recopilado por Kusche, se puede ver que el 19 de agosto Sánchez Coello estaba en Madrid, pues firma una obligación de pago. El 4 de abril de 1575, KUSCHE, *Retratos y retratadores...*, p. 322. En todo caso, como fecha *post quem* está junio de 1570, cuando se celebraron los esponsales de María Girón con el conde de Haro y de Ana María de Velasco con el marqués de Peñafiel, AHNob, Osuna, c. 9, doc. 30, 10v, tras recibir la dispensa papal, AHNob, Osuna, c. 9, doc. 29, ff. 2r-3r.

(95) La referencia ha estado inédita en las publicaciones sobre el artista, hecho tal vez debido a un descenso en la atención prestada al pintor después de los importantes trabajos de la década de 1990 y comienzos del 2000 de Stephanie Breuer (su tesis BREUER-HERMANN, Stephanie, *Alonso Sánchez Coello*, Munich, Uni Druck München, 1984) y Maria Kusche (KUSCHE, *Retratos y retratadores...*), si bien está digitalizado en el Portal de Archivos Españoles en Red (PARES). Sólo recientemente ha sido reseñado en PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II", en *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 2019, p. 64, a quien agradezco la referencia.

prudencia, habida cuenta que es plausible la equivocación del escribano, sin que el tamaño del texto ofrezca una repetición de referencias suficientes como para proceder a cotejar las informaciones dispares. Con esto y todo, los hechos no pierden un ápice de su interés.

Para empezar, conviene subrayar un factor no por evidente menos importante: la posición de partida de Sánchez Coello. En comparación con Rabuyate, Sánchez Coello era un pintor, sin discusión, cortesano, podría decirse que era *el* pintor por excelencia⁹⁶, especialmente tras la marcha de Sofonisba Anguissola a Italia, bien que nunca compitieron entre sí, pues la superior extracción social de la cremonesa (dama de la reina y no pintora), entre otras cosas, lo hacía imposible⁹⁷. Los cuadros de Sánchez Coello, pintor del rey Felipe II y a la sazón el principal retratista de la Corte, ornaban los distintos palacios reales. En la galería del Prado, por ejemplo, sus obras colgaban como iguales entre las obras de Tiziano y Moro. Asimismo, sus trabajos eran demandados fuera de los reinos peninsulares, por tanto, su radio de acción excedía con creces el gozado por Rabuyate⁹⁸.

Tanto es así que no encontramos ambigüedades en la cuestión de quién contactó a quién, sino que queda meridianamente claro que fue Osuna el que requirió los servicios del pintor. Este le respondió con una oferta dúplice, dependiente de si trabajaba en Madrid o había de desplazarse, porque en el segundo caso, “stando fuera de su casa y fuera de nuestro servicio, se le avia de hazer merced y gratificación allende de lo suso dicho”⁹⁹. Por otra parte, a Sánchez Coello se le contrató como retratista, sin inmiscuirse encargos de índole piadosa. De tal manera que el que se demandara el trabajo del pintor del rey en aquella faceta que nos es más conocida, parece situarnos en la senda de unos gustos y exigencias muy concretos en lo que concierne a Osuna.

Pero no adelantemos acontecimientos. Lo primero a recordar son los términos del acuerdo entre don Pedro y el pintor¹⁰⁰. Se solicitaban “dos rretratos grandes al

(96) Véase SERRERA, Juan Miguel, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (catálogo de exposición, Madrid, junio-julio 1990), Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-63.

(97) Como tal debió retratar a la hermana del duque de Osuna, doña Magdalena Girón (Musei Civici di Palazzo di Mosca, Pésaro), según la reciente atribución de C. Gamberini, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, pp. 160-161. PÉREZ DE TUDELA, Almudena, “Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II”, en Martínez Millán, J. y Marçal Lourenço, M.^a P. (coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. 3, Madrid, Polifemo, 2008, pp. 1575-1576.

(98) “Fue su casa frecuentada de los mayores personajes de su tiempo (...) i de infinitos Señores, Titulos, i Embaxadores”, PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, p. 94. Véanse para estos años los encargos de la reina Ana de Austria,

(99) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 1v [la foliación es propia].

(100) Conviene indicar que no parece que haya existido en este caso un contrato escrito entre el noble y el pintor, todo lo más, aunque con las reservas pertinentes, se ha de suponer un compromiso verbal fiado sobre la palabra

natural de la condesa de Haro, su hija, y de la marquesa de Peñafiel, su nuera” y según recoge el documento, el pintor habría cifrado sus honorarios en 120 ducados por pieza, aunque “lo menos hera çient de cada uno”, siempre y cuando no hubiera de moverse de Madrid¹⁰¹.

No fue así. Sánchez Coello se desplazó a “Valladolid con su persona, mozos y cabalgaduras y otros oficiales”. Trabajó para el duque durante un tiempo indeterminado, tomando el mayor cuidado de los detalles, pues entre esos “otros ofiçiales” que llevó consigo estuvieron los “que lo avian ayudado a haçer las ropas y vestidos de los dichos rretratos”¹⁰². ¿Necesidad del pintor a la hora de retratar al natural o deseo de las jóvenes damas de ser efigiadas con los mejores atuendos, confeccionados por sastres de la Corte? No se puede saber, aunque la elaboración de una vestimenta *ad hoc* es tan sugerente como el uso de aquellos atavíos que remiten a hechos conocidos (piénsese en el arnés de Mühlberg en el *Carlos V a caballo* de Tiziano o el retrato de Felipe II en el Museo de San Carlos en México, que copia seguramente un original de Alonso Sánchez Coello y en el que el rey aparece con la vestimenta que lució en la jura como rey de Portugal)¹⁰³.

Cierto a todas luces es que cuando Sánchez Coello reclamó el pago de su trabajo, el duque demostró no estar inclinado a desembolsar un monto que rondaba los 300 ducados. Que hubiera intentos de evitar el litigio es plausible, pero con lo que nos hemos de quedar es con la demanda del 12 de junio de 1575 puesta por Sánchez Coello en razón del impago de las dos obras. Ante el licenciado Martínez, alcalde en la villa de Valladolid, es decir, acudiendo a la justicia de primera instancia, el regio pintor expuso el caso y solicitó la condena del duque de

del duque de corresponder al servicio del pintor con una retribución variable (100-120 o más), en función del resultado y de si Sánchez Coello se veía compelido a abandonar su residencia en la Corte de Madrid o no. Cierto es que la parquedad de información y el carácter sumario del que adolecen las ejecutorias de pleito como tipología documental invita a ser cauto; no obstante, creemos que a pesar de lo vago que pueda resultar el texto, no se deduce en ningún caso del mismo la existencia de un contrato manuscrito (de este modo se especifica que “le havía dicho declarado”, un concepto que remite a lo oral, y no, por ejemplo, que se habían concertado, donde se podría admitir la intervención del trámite escriturario). Apoyaría nuestro juicio el hecho de que la tasación de las obras, algo habitual en la mayoría de contrataciones para calibrar el “justo precio” tras finalizarse el encargo, se hiciera en este caso a raíz de la llegada del pleito a sede judicial, nunca antes. Un precedente de encargo sin contrato escrito está en el pleito Osuna-Rabuyate, ya que de haber existido este, es indudable que se hubiera presentado como prueba para aclarar quién había requerido a quién, si Osuna al italiano o el pintor se había postulado.

(101) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 1v. No se especifica retribución alguna para el desplazamiento, al menos en la ejecutoria, aunque en la síntesis que se hace de la demanda se cifra la cuantía de esos gastos en 100 ducados.

(102) *Ibidem*, f. 3r.

(103) Referencias sobre determinados arneses en SOLER DEL CAMPO, Álvaro (ed.), *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte* (cat. de exposición, Madrid, 9 de marzo-23 de mayo de 2010), Madrid, Museo del Prado, 2010, pp. 59-64 (Mühlberg), 69-70 (San Quintín) y 84-85. Sobre el retrato de Felipe I de Portugal, BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (ed.), *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Akal, 2005, p. 35.

Osuna en 300 ducados, un ciento por cada pintura y otro más por las costas del viaje, ya que no hubo “merzed y gratificación”¹⁰⁴.

El alcalde aceptó la demanda y en prosecución del proceso la notificó a la parte de Osuna. Desde esta expresaron “quel preçio de los dichos rretratos hera muy hexcesivo y que no se le avia de mandar dar mas de tan solamente lo que justamente valiesen”¹⁰⁵. Y para justipreciarlo proponía la tasación por “personas que lo entendiesen”¹⁰⁶. El licenciado Martínez consintió, designándose por cada una de las partes dos nombres que nos son ya conocidos: Gaspar de Palencia y Benedito Rabuyate, naturalmente el primero por cuenta de Osuna y el segundo por la de Sánchez Coello.

La elección no es baladí, más allá de ser obvio que decisiones de tal cariz no se dejaban al albur del azar. En cierto sentido parece lógico que sendos encargos de tasación recayeran en sus hombros, pues tal y como advertía Damasio Frías, hombre de letras vinculado a la persona del almirante de Castilla, de quien fuera secretario, “siendo tales [pintores] Palencia, Benedicto y otros, no sabría dellos que deciros, sino que procureis ver cosas de sus manos, que dellas mejor mucho que de mis razones (...) quedareis ynformado y satisfecho de sus grandes yngenios y mucha arte”¹⁰⁷. Dejando a un lado el aire de lauda, cosa evidente en una obra conocida por *Diálogo en alabanza de Valladolid*, no debe despreciarse el que sean ellos dos los únicos a quienes se identifica por su nombre entre los excelentes pintores de la villa del Pisuega. Un último apunte, esto se escribía entre 1568 y 1577¹⁰⁸.

Sin embargo, también parece probable entrever lazos de otra naturaleza entre los litigantes y los tasadores. En una fecha tan cercana a la favorable resolución del pleito en sentencia de vista (31 de enero de 1576) como fue el 18 de marzo de 1576, se menciona entre los bienes de Rabuyate un retrato “de la reina nuestra señora d’España en lienzo de mano de Alonso Sánches”¹⁰⁹, especificación que no se hace para el resto de retratos que Rabuyate poseía de las personas reales. Además, dentro de los cerca de sesenta retratos que figuran en este inventario, su

(104) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 1r-v.

(105) *Ibidem*, f. 1v.

(106) *Ibidem*, f. 1v-2r.

(107) FRÍAS Y BALBOA, Damasio, *Diálogos de diferentes materias*, BNE, Mss. 1072, f. 208v.

(108) El manuscrito se fecha en 1587, pero se puede retrasar su redacción, pues Juan de Juni estaba todavía vivo (murió en 1577), mientras que Alonso Berruguete y Gaspar Becerra se les cita como muertos (1563 y 1568), *ibidem*, ff. 210v y 214v-215v.

(109) Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), protocolo 2075, f. 823v. El inventario se hizo el 18 de marzo de 1576, aunque este se inserta en un documento que al final tiene fecha de 12 de agosto de 1576, *ibidem*, f. 827r. El protocolo citado es fruto de la reorganización de los fondos del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, por lo que en referencias antiguas aparece como protocolo 759 y sin foliar.

valor de 25 ducados supera (doblando, triplicando o cuadruplicando) a todos los demás¹¹⁰. Lógicamente Alonso Sánchez era Sánchez Coello¹¹¹. Es mera conjetura, pero la presencia del cuadro pudiera ser el agradecimiento del pintor del rey a los servicios de Rabuyate como tasador. Al mismo tiempo, la experiencia del florentino a la hora de desenvolverse en el mundo chancilleresco¹¹², así como su victoria en sede judicial contra el propio duque de Osuna, eran puntos que debían revestir interés para Sánchez Coello.

Era de esperar que, hasta cierto punto, los tasadores ejercieran su comisión en favor de quien les había llamado. Durante el pleito de Rabuyate, Gaspar de Palencia había acreditado sobradamente que servía a Osuna. Basta recordar cómo evitó declarar una cifra estimativa de la tasación por él hecha, aunque siquiera fuera para remitir su verificación a la escritura de tasa, imitando la conducta de su colega Diego Pérez. O la forma calculada en que respondió a la pregunta de si Rabuyate cobraba 3,5 ducados por día cuando se desplazaba a trabajar. De entrada rebajó el salario a 3, dejándolo en 2 si era a “costa hecha”, como había sido en el pleito que les ocupaba¹¹³. Razones estas que ayudan a entender mejor la tasación de las obras de Sánchez Coello. En honor a la verdad, hay que reconocer que Rabuyate no concedió el valor de 200 ducados pedidos por el pintor del rey, por ello lo anterior, entre otras causas, no es más que hipótesis.

Ahora bien, por el lado de Osuna, Gaspar de Palencia tasó las obras en 140 ducados, guarismo que comparado con los 2.000 reales (181 ducados al cuento) de la postura de Rabuyate, suponía una rebaja de un 30% respecto a lo exigido por Sánchez Coello, frente al 10% que imponía la estimación del florentino¹¹⁴. Podemos encontrar indicios de la parcialidad de Palencia en el acto desarrollado a continuación, porque “vista la dicha discordia, se nombró por tercero por el dicho alcalde a Gregorio Martynez, el qual tasó los dichos retratos en dos

(110) Por ejemplo, los primeros de la lista, de Felipe II y el príncipe de Saboya se tasaban en 26 ducados ambos, los “retrato pequenno” de Maximiliano II y María de Austria en 10, AHPV, prot. 2075, ff. 822v-823. Sólo se acerca el de “Giordan de Valdés”, con 20 ducados, *ibidem*, f. 822v.

(111) Redondo Cantera advierte que el contacto entre el pintor del rey y el florentino pudo tener lugar en Valladolid en la década de 1550, o en la localidad de El Espinar REDONDO CANTERA, “Beneditto Rabuyate...”, p. 343. Allí Sánchez Coello pintó entre 1574-1577 las pinturas del retablo mayor y las sargas para cubrirlo de la iglesia de San Eutropio, fechas en las que pudo estar Rabuyate, pues citan sus buenas obras en la villa segoviana con anterioridad a 1581, en AChV, PC, Moreno, F, c. 763, doc. 1, sexta pieza, f. 13.

(112) Rabuyate estaba inmerso coetáneamente en un pleito con Jerónimo Candiano, AHPV, prot. 2075, f. 825v. De los pleitos en los que contendió, siempre fue parte demandante y la que ganó el pleito, aunque no fuera siempre en los términos exigidos en la demanda.

(113) De tal modo que si los pintores dictaminaron poderse pintar las obras hechas por Rabuyate en 20 días, Gaspar de Palencia concedía que podían valer 60 ducados, para a renglón seguido dejarlas de forma implícita en 40 ducados, pues al tener la “costa hecha”, su salario diario no debía ser más de 2 ducados.

(114) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 2r.

myll rreales, conformándose con la tasación hecha por el dicho Benedito Raboyate”¹¹⁵. No obstante, en la trama de intereses y relaciones puestos en juego, no se puede escapar un dato de relieve: Gregorio Martínez era un joven pintor, cuyo hermano mayor fue colaborador de Rabuyate y que él mismo, a mayor abundamiento, había sido aprendiz del florentino¹¹⁶.

Con tales mimbres, la sentencia que podía pronunciarse estaba predeterminada. De acuerdo con ella, Osuna fue condenado a pagar a Sánchez Coello los 2.000 reales en que concordaron dos de los tres peritos, en el término de seis días tras serle notificada la sentencia¹¹⁷. La justicia fue inusualmente rápida, pues la sentencia tiene fecha de 13 de agosto de 1575, tan sólo dos meses y un días después de la data de la demanda¹¹⁸. No lo sería tanto en la siguiente fase, porque el procurador Diego de Cascajares, en nombre del duque de Osuna, disconforme con el auto del alcalde apeló a la Chancillería. Hasta el 31 de enero de 1576, o sea, cinco meses largos después, no concluyeron los oidores Juan Yáñez de Valmaseda, Hinojosa e Ibarra que “devemos confirmar y confirmamos su juicio y sentencia”, pero era una confirmación parcial, pues apostillaban “con que los dos myll rreales en quel dicho duque de Osuna está condenado por los dos rretratos, sobre que a sido y es este plito, sean çiento y sesenta ducados”¹¹⁹.

Los oidores se habían decantado por un criterio que parecía cifrar la virtud de la sentencia en el justo medio, con lo cual sólo consiguieron que se diera la apelación de la sentencia de vista, y esta vez por ambas partes. Que lo hiciera Francisco Pérez en nombre del pintor, cuando anteriormente había guardado silencio ante la

(115) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 2r.

(116) El hermano era Matías de Espinosa, quien quedó al frente del taller del padre, Francisco Martínez (m. 1560), CASTÁN LANASPA, Javier, “Notas sobre pintura vallisoletana de la segunda mitad del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 58 (1992), pp. 357-360. De la formación de Gregorio Martínez y lo que podía significar el pupilaje de Rabuyate, dan sobradas pistas las obras de este pintor, como puede ser su *Ticio encadenado* del Museo del Prado (P008062), deudor del dibujo del propio Miguel Ángel hoy en Windsor al que Martínez pudo acceder en la abundantísima colección que Rabuyate poseía de estampas y dibujos, ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “El testamento de Benedito Rabuyate, un pintor florentino en el Valladolid de la segunda mitad del siglo XVI. Devociones y producción artística”, *Valladolid, la muy noble villa*, Valladolid, 1996, p. 43.

(117) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 2r.

(118) Desde la demanda el 12 de junio hasta la sentencia mediaron: notificación de la demanda a Osuna, respuesta de la parte de Osuna, propuesta de la tasación, nombramiento de los tasadores por las partes, tasación, mediación de un tercer tasador nombrado por el alcalde y comunicación de la tasación a las partes con su tiempo para alegar. En total un mínimo de siete acciones jurídicas. En la Chancillería el pleito también fue tratado rápidamente, pues no duró más de 9 meses cuando la media de los pleitos en Chancillería estaba en 2-3 años KAGAN, Richard, *Pleitos y pleiteantes en Castilla, 1500-1700*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, p. 63.

(119) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 2v. Sobre los oidores, DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Cilia, *Los oidores de las Salas de lo Civil de la Chancillería de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997, pp. 64 (Yáñez de Balmaseda), 92 (Ibarra) y 64 y 117 (Hinojosa).

sentencia del alcalde, es altamente significativo e ilustra la conformidad que debió tener respecto a la condena precedente. El que en esta nueva apelación solicitase de los oidores la tan crecida suma de 300 ducados, debe interpretarse más como una estrategia de “presión” para incrementar la cuantía de la condena a Osuna, y no tanto como un objetivo que persiguiera la efectiva satisfacción de ese valor¹²⁰. Juicio que creemos poder extender a lo solicitado desde el lado de Osuna, quien declaró no deberse pagar por cada cuadro más de 40 ducados, algo irrisorio comparado con los 140 estimados por su propio tasador¹²¹. Esta vez sentenciaron en revista sólo los oidores Valmaseda e Ibarra, quienes no innovaron la que habían dado junto al licenciado Hinojosa¹²². Con ella y con la ulterior expedición de la ejecutoria el 23 de mayo de 1576, el pleito se podía dar por acabado.

UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Tras lo expuesto, una de las primeras preguntas que se plantea es saber qué fue de los cuadros. Es de suponer que, puesto que hubo de pagarlos, Osuna se los quedó, aunque siempre reste un margen de duda en relación a si la sentencia se llevó o no a debida ejecución. Después, lo más posible es que con los avatares del tiempo (herencias, ventas, guerras y otros accidentes) acabaran por desaparecer, a buen seguro los de Rabuyate. A título informativo merece la pena recordar que en el catálogo de los bienes artísticos de la casa de Osuna subastados en 1896, se mencionaba un retrato (nº 144 del catálogo) “de una joven del tiempo de Felipe II, elegantemente vestida de blanco, llevando en la mano derecha un abanico y en la izquierda un pañuelo”¹²³, que se proponía como María Ana de Velasco, mujer del II duque de Osuna y, por tanto, antes marquesa de Peñafiel¹²⁴. No obstante, mayores razones hay

(120) La situación económica de Sánchez Coello distaba de ser desahogada, pues era el cabeza de familia de una numerosa prole y además debía mantener a los miembros de su obrador. Tal vez a la falta de numerario, sumado a los gastos del pleito, haya que imputar la venta de una huerta y casa que el matrimonio Sánchez Coello-Reinalte poseía en Valladolid. La venta se efectuó el 30 de diciembre de 1575 por 166 ducados, BREUER-HERMANN, Stephanie, “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (catálogo de exposición, Madrid, junio-julio 1990), Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 31-32.

(121) AChV, ej., c. 1332, doc. 1, f. 2v.

(122) Sentencia de revista, Valladolid, 14 de abril de 1576, *ibidem*, f. 3r.

(123) SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la colección de la antigua Casa ducal de Osuna*, Madrid, tipografía de la viuda e hijos de M. Tello, 1896, pp. 35-36.

(124) Lo deducía porque por sus dimensiones (139x96 cm), hacía *pendant* con el nº 145, un retrato que en principio creyó del II duque de Osuna, *ibidem*, p. 36. El lienzo de Osuna era, en realidad, retrato de Íñigo López de Mendoza tocado con sombrero de plumas y llevando un collar con la cruz de Santiago. El propio Sentenach corrigió la identificación en la segunda versión del catálogo impresa ese mismo año, nº 144 y 145. La tasación de las obras, en cambio, fue más precavida en la atribución de identidades, limitándose a señalar “retrato de señora joven” e “ídem de caballero”, manteniendo la autoría de Sánchez Coello y concediéndoles un valor de 4.000 pesetas, *Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la Casa ducal de Osuna. Relación de precios conforme a su último catálogo*, Madrid, Tipografía de la viuda e hijos de M. Tello, 1896, p. 11.

para considerar que los cuadros de Sánchez Coello pasaron a la colección del III duque de Alcalá, don Fernando Afán de Ribera y Téllez Girón. Este conspicuo coleccionista era hijo de Fernando Enríquez de Ribera y Ana Girón, siendo por vía de esta última nieta del I duque de Osuna, en tanto en cuanto doña Ana Girón era hermana de María Girón, la condesa de Haro pintada por Sánchez Coello.

En el inventario de los bienes que Alcalá dejó en la hispalense Casa de Pilatos, antes de su partida hacia Nápoles para asumir el virreinato, se mencionan en la “Quadra Segunda donde dormia su Ex^{ta}”, con las entradas 11 y 12¹²⁵:

Otro retrato entero de mi s^{ra}. la Duq^{sa}. de Frias tia del Duque mi s^{or}. hermana de mi s^{ra}. la Marq^{sa}. de mano de Al^o. Sanchez sin g^{on}.

Otro Retrato de la mesma manera y mano de mi s^{ra} la Marq^{sa} de peñafiel hija del Condestable de Castilla y abuela del Duque de Osuna Don Joan que oy vive sin g^{on} ¹²⁶

Como se ve, hay buenas razones para pensar que estos fueran los retratos que encargara Osuna. De un lado, el directo parentesco con don Pedro Girón del duque de Alcalá. Del otro, la mano de Alonso Sánchez Coello a la que se adscriben, la cual se ve avalada tanto por el conocido aprecio de don Fernando Afán de Ribera hacia la pintura, como porque ya hemos visto que el pintor de Benyfairó retrató a ambas damas. Finalmente, el que sea retrato “entero” el de la duquesa de Frías, característica que se aplica al de la marquesa de Tarifa, hallaría su correspondencia en los “retratos grandes” que recoge el pleito. Aún se incluía con el 13 “Ottros como los dos de mi s^{ra} la Marq^{sa} de Tarifa Madre del Duq^e mi señor”¹²⁷, pero este, particularmente, no creemos que sea de Sánchez Coello, sino que el “Ottros como los dos”, y nótese el plural, se refiere al formato “entero”.

En todo caso, la cuestión deviene secundaria de cara a los fines que ahora contemplamos. Con mayor o menor grado de profundidad, los entresijos de los pleitos se han puesto de relieve, de manera que puede quedar la sensación de que poco es lo que se ha dicho de los cuadros. No está de más, por ello, rescatar la dicotómica casuística de los pleitos entre artistas y patronos expuesta por Peter Burke en su clásico *El Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia* (1972). La primera causa, evidente, era el dinero, mientras que la segunda, “mucho más reveladora acerca de la relación entre cultura y sociedad en este

(125) El original en Archivo Biblioteca Francisco Zabálburu (ABFZ), leg. 215, nº 1. Citado por BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L., “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, *The Art Bulletin*, Vol. 59, 2 (1987), p. 249.

(126) *Ibidem*, p. 249.

(127) *Ibidem*, p. 249.

periodo, tiene que ver con las mismas obras”. Así, para Burke lo último ocurría cuando el artista no comulgaba con el patrono o “éste no quedaba satisfecho con el resultado”¹²⁸. En realidad, ambos factores solían las más de las veces caminar de la mano como origen de discrepancias, a pesar de que la balanza se inclinara hacia uno u otro lado. Ver hacia cuál de los dos es lo interesante, y a ello dedicaremos las últimas páginas.

En los dos casos analizados el aspecto crematístico fue determinante, pero no debe esconder una realidad más compleja sobre los modelos de representación. Verdad es que la literatura de la época dejaba en evidencia, casi como un tópico, el poco aprecio por la pintura de los españoles, especialmente sangrante, desde el prisma de los artistas, en lo concerniente a los grandes nobles.

Porque hallaréis unos hombres en España que gustan de la Pintura lo más del mundo todo, y que huelgan de verla, y la alaban asaz, y apertando [sic] más la cosa, no tienen ánimo de mandar hacer siquiera dos o tres obras, ni aun para pagar una solamente, y espántanse de ver que den tanto por ellas en Italia, y a mi parecer, esto no lo hacen como tan grandes, cuales ellos piensan que son¹²⁹.

No implica un gran esfuerzo imaginar a Rabuyate y Sánchez Coello suscribiendo, punto por punto, las palabras de Holanda. Mas tampoco podemos olvidar el juicio que hiciera Leon Battista Alberti de trabajar para personas de calidad, pues el “trabajo pierde dignidad si se es hecho para personas mediocres”¹³⁰. Que el hambre de gloria es lo que empujó a Tiziano (y los que le rodeaban, como Aretino) a presentarse ante Carlos V es algo conocido¹³¹.

Para Rabuyate, que no para Sánchez Coello, servir a Osuna era una oportunidad de promoción (aunque se gloriase de haber trabajado para Felipe II en Valsaín¹³²), variable a tener en cuenta en la insistencia con que reclamó poder finalizar la obra y en lo que de agravio a su honra tenía el no hacerlo. En todo caso, la discrepancia entre Osuna y Rabuyate se clarifica al parar mientes en las personas que entraban

(128) BURKE, Peter, *El Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 107. Siguen siendo de especial utilidad los apuntes sobre el tema hechos por KAGAN, Richard, “El Greco y la ley”, en *Visiones del pensamiento: El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 125-142.

(129) HOLANDA, *Diálogo...*, p. 206. A esa opinión replica el personaje del propio Holanda que al menos en Portugal sí había quien se interesaba, excusa para alabar a sus patronos, la dinastía Avis. Benvenuto Cellini se expresó en términos similares a raíz de su encontronazo con el obispo de Salamanca, CELLINI, Benvenuto, *Vida*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pp. 74-77.

(130) Citado en BURKE, *El Renacimiento italiano...*, p. 79.

(131) Véase la simbiótica relación de Tiziano y Aretino y los medios epistolares del pintor en el progreso de su carrera en MANCINI, *Ut pictura poesis*, pp. 86 y ss. y 96-101.

(132) MARTÍN GONZÁLEZ, M^a Ángeles, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, Alpuerto, 1992, p. 92

en liza en la elaboración de los retratos. Burke, recogiendo el testigo de Miguel de Unamuno (al tiempo que este lo cogiera de Oliver W. Holmes), adaptaba al campo del retrato el hecho explicado por los anteriores para lo literario, de que en una conversación entre dos personas intervenían seis sujetos. La explicación a la multiplicación radicaba en que existían los sujetos reales A y B, los sujetos ideales A y B para los A y B reales, y las representaciones ideales que A y B se figuraban respectivamente de los reales B y A¹³³. En el equilibrio entre realidad e idealización subyacía la valía del pintor, en lo cual el rico anecdótico de la Antigüedad había acuñado un *exemplum*, que no podía tener otro protagonista que Apeles, quien habiendo de retratar a Antígono *Monóftalmos*, para representarles como era, pero sin mentir, le retrató de perfil, ocultando su ojo lastimado¹³⁴.

Que Rabuyate era un pintor de talento se puede asumir sin grandes objeciones, pues gozó de prestigio y se labró una fortuna de cierta entidad merced a su trabajo¹³⁵. Como retratista, su preocupación por sacar las figuras del natural queda atestiguada en varios documentos, por ejemplo, cuando hubo de pintar en la capilla Lomelín. En aquella ocasión Rabuyate se desplazó al domicilio de Francesco Lomelín, para hacer al óleo los retratos de este y su familia¹³⁶. Que su *maniera* hacía reconocible su obra y discernible de la creada por mano de otros pintores, lo demuestra la confesión de Pedro López, que dijo al respecto de los retratos conocer “la mano de pintura ser del dicho Raboyate”¹³⁷. Una *maniera* caracterizada por la habilidad en el dibujo, el cual se convertía en el alma y armazón de la pintura y que de ser cierta la atribución de las tablas del retablo de la capilla Alderete en Tordesillas, se complacería con el empleo de tonalidades cromáticas frías¹³⁸. El propio don Pedro Girón dio su aprobación al arte de Rabuyate, si ya no llamándole expresamente a él, sí cuando dijo ante el retrato del hospedero Pedro Rodríguez de Mena que “le parescía bien el dicho retrato”.

(133) BURKE, Peter, “La sociología del retrato renacentista”, en *El retrato*, Sabadell, Galaxia Guttemberg, 2004, p. 91.

(134) *Historia Natural*, lib. 35, cap. 36, 27.

(135) Adquirió una casa en la calle Cantarranas.

(136) Así “hizo del natural las dhas figuras vuscando onvres y mugeres que stuvieran presentes pa les poder rretratar al propio e al natural e les dava tres y quatro rreales cada día y esto muchas y dibersas veces usando rropas y sedas prestadas para lo poder sacar al natural”, Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, p. 448. Los retratos de Espíndola y los Catano también los sacó al natural, pues “hizo e pintó los dichos rretratos en la posada de los dichos Pablo Espíndola e Jacome e Alexandro Catano”, declaración de Jacome Marini, AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3, s.f.

(137) Declaración de Pedro López, Valladolid, 25 de abril de 1567, AChV, PC, Varela, F, c. 998, doc. 1, s.f.

(138) Sobre la trascendencia del *disegno*, merece la pena recordar el uso como sinónimo que hacía Rabuyate del vocablo “dibujo” en relación a “retrato” y “pintura”, por ejemplo, en la demanda “me rrogaron que yo les debujase tres debujos”, Valladolid, 30 de octubre de 1551, AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3, s.f. Para la atribución de los cuadros de la capilla Alderete a Rabuyate ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, “Nuevos datos sobre la capilla de los Alderete en San Antolín de Tordesillas y el escultor Bartolomé Hernández”, *Archivo Español de Arte*, 294 (2001), pp. 134-136.

Luego los “disparates” con los que el duque estigmatizaba a las obras del florentino, a nuestro juicio, falible como todos, tendrían la naturaleza de su origen en concepciones diferentes respecto al ideal de representación. En palabras del duque, Rabuyate “no hacía sus obras a su gusto e como él quería”. Estaba claro que las imágenes ideales que don Pedro tenía de sus hijos diferían de aquellas que el pintor había plasmado sobre el lienzo. Es sumamente ilustrativo que la interrupción de los trabajos se produjera a colocación de los retratos de los hijos del duque y no en relación al del doctor, como si las exigencias impuestas por unos y otro fuesen distintas. Al no disponer de dato alguno sobre las formas concretas con que plasmó a los retratados, cualquier opinión es gratuita. Aun así, no queremos abstenernos de enunciar una posibilidad, la de que Rabuyate recayera en errores del pasado, como en el caso de los retratos pintados para los Catano. Entre los motivos de queja que presentó (dinero aparte) uno de los Catano, estaba el de que “syn su consentimiento ni mandado pintó el dicho rretrato con más y perros, tablas, escobillas y otras cosas, que paresçe tienda de barbero”, cuando sólo le había pedido “un rretrato de sola su persona”¹³⁹. En aquel pleito nadie lo expuso mejor que el testigo Miguel Artal:

porque este testigo a visto al enperador nuestro señor y a los serenismos rrey e rreyna de Bohemia rretratados y en el rretrato tan solamente sus personas y a visto otros muchos rretratos de otros cavalleros y en ellos no mas que solamente las mysmas personas de los rretratados (...) y el verdadero pintar y rretratar es solamente la persona del que asi se manda rretratar¹⁴⁰.

El paradigma de retrato que gozaba de aceptación era el de los poderosos, una muestra entre las muchísimas que se podrían aducir, del prestigio que atesoraban las formas de vida nobiliarias. Y este era el que había fraguado y cobrado crédito a partir de los lienzos de Tiziano, que si bien no fue el creador de los modelos, sin duda fue quien más hizo por dotarlos de fuerza y majestad y quien disfrutó de mayor aceptación. Que Felipe II prefiriera el detalle y concreción que le ofrecía para el retrato la pincelada de Antonio Moro, digno heredero de la tradición pictórica de su tierra, en vez del colorido del veneciano¹⁴¹, es un asunto menor. Quizás Rabuyate participaba de lo que ocurriera con el *Retrato de Carlos V* que hiciera Parmigianino en 1530, donde las múltiples referencias alegóricas que aparecían (niño Hércules, Paz, etc.) se convertían en otros tantos centros de atención¹⁴²,

(139) Declaración de Alejandro Catano, Valladolid, 31 de octubre de 1551, AChV, PC, Ceballos Escalera, F, c. 155, doc. 3, s.f.

(140) Declaración de Miguel Artal, *ibidem*.

(141) Véase al respecto BODART, Diane H., “Quizá mejor que Tiziano”, pp. 131-162. Aunque el cardenal Granvela, autor de la afirmación, tiempo después mostraría menor entusiasmo, ver MOREJÓN RAMOS, *Nobleza y humanismo...*, p. 178.

(142) Si bien Vasari indica que el retrato gustó a Carlos, ARROYO ESTEBAN, Santiago, “No le contentó a su Majestad’. Artistas descartados del Museo Imperial”, Checa, F. (dir.), *Museo Imperial, el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando Villaverde, 2013, pp. 148-155.

frente a la aparente simplicidad del modelo tizianesco¹⁴³, donde el César bastaba para colmar el lienzo.

A primera vista, confirmaría nuestro juicio el pleito de Sánchez Coello, en dos vertientes. De un lado, el hecho de que se escogiera como retratista al pintor del rey y primer pincel del reino dentro del campo del retrato. Del otro, el carácter netamente económico de la controversia que involucró al artista valenciano y al noble. Entre Osuna y Sánchez Coello no afloran opiniones respecto al modo de representación, para nada se cuestiona este. Simple y llanamente, el duque juzgaba excesivo el precio e intentó a todo trance que se rebajase. Entonces, bajo este prisma, es cuando el pecado de Rabuyate se nos aparece de forma prístina. Su forma de presentar y representar a los poderosos no se ajustaba a lo que prescribía el decoro, concepto flexible, pero a la vez clave en distintas esferas (arte, jerarquías sociales, etc.), por el cual se producía la armoniosa equiparación entre los contenidos expresados y las formas en que se manifestaban. El modo de aparecer era parte indisoluble del ser entre los miembros del estamento nobiliario, así como de los que aspiraban a ingresar en él.

CONCLUSIONES

La extensión del retrato a los distintos estamentos de las sociedades hispánicas desde mediados del XVI es un hecho de sobra conocido, en el cual se integra a la perfección el caso que en las páginas precedentes nos ha ocupado. Mediado el Quinientos y refiriéndose a la aristocracia, recuerda Checa que “los nobles irán preocupándose cada vez en mayor medida por su propia imagen en un claro sentido emuladorio al proceso paralelo que estaba teniendo lugar en el mundo de la corte”¹⁴⁴. El simple hecho de que el encargo de unos retratos se convierta, por dos veces, en objeto de un pleito para una misma persona, sanciona la importancia que este género había alcanzado. Menos obvio por más difícil de argumentar es la cuestión del proceso de emulación abierto con respecto a las iniciativas que partían del mundo cortesano. De un lado, lo dificulta el patrimonio perdido, que impide comparar las iniciativas desarrolladas en uno y otro sentido. Del otro, para el caso de la alta nobleza, cabe cuestionar hasta qué punto se puede hablar de asunción de modelos cortesanos como si de algo ajeno se tratara. Al fin y al cabo, los grandes formaban parte del paisaje cortesano, vía por la que participaban en la creación de modelos de

(143) MANCINI, Matteo, “La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la privilegiada relación entre el Emperador y Tiziano”, Redondo Cantera, M^a. J. y Zalama, M. Á. (coords.), *Carlos V y las artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 224 y ss.

(144) CHECA CREMADES, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 389.

representación, que en este sentido les fueron tan propios como lo eran a los monarcas. Ahí debemos insertar a nuestro comitente, don Pedro Girón, cuya madre fuera camarera mayor de la reina Isabel de Valois y en su juventud dama de la emperatriz. Más que en la visión restringida a los modelos emanados de la corte, entonces, habría que poner el acento en la extensión de una serie de ideas que configuraban el paradigma de hombre honrado, llámesele cortesano, gentilhomme o noble¹⁴⁵, entre ellas la *magnificentia* como virtud y el aprecio por las artes como esparcimiento digno.

Por esto, el interés de los pleitos de Osuna va más allá de plantear la elección de un determinado modelo en detrimento de otro. Efectivamente, entra dentro de lo plausible que la hipótesis interpretativa sobre los retratos de Rabuyate sea errada y que los “disparates” por los que clamaba el duque fueran en realidad tales, en el sentido de hacer irreconocibles a los retratados¹⁴⁶. Es bajo este punto de vista que deviene llamativa la interrupción de los trabajos de Rabuyate, sin dejarle opción ninguna a finalizarlos, pues esta decisión declara la preocupación de Osuna por la imagen de sus vástagos, que, con independencia de responder a este o aquel modelo, se buscaba que fuera de calidad. Y esto, parando mientes en lo deleznable de muchos retratos que se nos han conservado, trasluce cierto interés del duque por las cuestiones artísticas en lo que a su imagen atañía, pues como señor de la casa, la imagen de sus hijos no dejaba de tocarle. Aboga en la misma línea la elección posterior de Sánchez Coello, que además de unas formas concretas de retratos, aseguraba que los tales fueran de calidad. En parte a esos cambios en la relación de la nobleza con determinadas actividades integradas recientemente en su campo, si no de acción, sí de delección, estarían las palabras dirigidas por don Juan de Silva a su hijo. Don Juan, en las adiciones a los consejos que el virrey Juan de Vega escribiera hacia 1550, reconocía implícitamente el camino recorrido desde mediada la centuria hasta el momento en que él escribía, en las postrimerías de la misma. De tal forma le advertía

más os ha de costar a vos esto que al hijo de Juan de Vega, porque después que se escribió esta instrucción han crecido las delicias tanto y de manera que los que entonces juzgávamos por afeminados pareceran ahora rústicos¹⁴⁷.

(145) Para el examen conceptual de tales términos DOMENICHELLI, Mario, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 15-25.

(146) Así decía Pacheco que “aviendo de faltar a lo parecido, ó a lo bien pintado (si no se pueden juntar ambas cosas) se cumpla con lo parecido, porque este es el fin del retrato”, PACHECO, *Arte de la pintura...*, p. 457. Quejas sobre el particular de miembros de la dinastía Este en POPE-HENNESSY, John, *El retrato en el Renacimiento*, Móstoles, Akal, 1985, pp. 185-186. Aunque el equilibrio entre idealización y similitud variaba en cada retrato, Bodart, Diane H., “Il ritratto nelle corti europee del Cinquecento”, en Fossi, G. (dir.), *Il Ritratto: Gli Artisti i Modelli, La Memoria*, Florencia, Giunti, 1996, p. 139.

(147) A lo que se refería el conde de Portalegre era al consejo de Vega de abstenerse de llevar una vida regalada, BOUZA ÁLVAREZ, *Imagen y propaganda...*, 1998, p. 222.

Pero, incluso para Hernando de Vega, los consejos del virrey, su padre, representaban en ciertos aspectos los puntos de vista de la generación precedente. El duque de Osuna, como el hijo de Vega, el IV duque de Villahermosa o el V duque de Alburquerque, pertenecía a la generación del príncipe Felipe, nacida mediada la primera mitad del XVI, bajo un monarca ya asentado como señor de múltiples territorios y donde la coexistencia con las otras noblezas de la Monarquía era un hecho dado y no impuesto. Estos nobles crecieron a la sombra del modelo cortesano acuñado por Castiglione, cuya difusión y adaptación en otros territorios de la Monarquía tuvieron ocasión de confrontar en los viajes de juventud del futuro Felipe II. En esta coyuntura se fraguó un cambio de calado en las formas del ser nobiliario, en un diálogo con el pasado y entre los distintos presentes, que sería responsable de que las formas de concebir la nobleza a mediados del reinado de Felipe II fueran más próximas a las de finales del XVII que a las de finales del XV.

Con todo, restan todavía preguntas sin respuesta. Por ejemplo y sin ir más lejos, sobre las relaciones establecidas entre artistas y patronos y de aquellos entre sí (rivalidades, afinidades y competencias). O sobre si los retratos, de alguno de los dos pintores analizados o de ambos, formaban parte de una galería. Fernando Marías, al destacar que lo importante en torno a la retratística era “la pura y simple proliferación del retrato, incluso formándose series”, equiparaba el encargo de Osuna a Rabuyate a los ejecutados para Argote de Molina y el IV duque de Villahermosa respectivamente por Sánchez Coello y Roland de Moys¹⁴⁸. De los tres retratos comisionados al florentino, el de un doctor, el del primogénito Juan Téllez Girón y el de una hija, seguramente María Girón, la mayor, es la inclusión del médico en el cupo el que aporta la nota de distorsión. Hipotéticamente se puede especular con una galería “familiar”, al estilo de la que en esos mismos años tomaba cuerpo en el real sitio del Pardo y que don Pedro conocía¹⁴⁹. O por lo menos un germen de tal, pues como ha escrito una autora, “los retratos muchas veces se colocaban según iban llegando, ya que pocas veces se encargaba una

(148) MARIAS, Fernando, *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, p. 571 y MARIAS, Fernando, *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid, Sílex, 1992, p. 178. Y cabría añadir la de los condestables de Castilla, que conocemos para inicios del XVII, COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel y ESCUDERO SÁNCHEZ, M^a Eugenia, “Nuevas aportaciones al coleccionismo español de la Edad Moderna: La galería de retratos de la familia Velasco”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 74 (2008), pp. 151-184. De existir parte de esa galería hacia 1570, resulta sugerente ver las iniciativas del I duque de Osuna, así la pretendida galería como el patrocinio del *Compendio de los Girones* (1577), como un proceso de emulación de las iniciativas desarrolladas en ambos ámbitos de la memoria del linaje por los condestables de Castilla, con los que emparentó, Memorial del I duque de Osuna a Felipe II. Peñafiel, 14 de abril de 1569, AHNob, Osuna, c. 9, doc. 30, 12r-v.

(149) Se ha de entender la “familia grande”, compuesta por el *pater familias*, los parientes de sangre y las personas sin vínculo sanguíneo sujetas a la autoridad de este, BRÜNNER, Otto, “La ‘casa grande’ y la ‘oecomica’ de la vieja Europa”, *Nuevos caminos de la historia social y constitucional*, Buenos Aires, Editorial Alfa, 1976, pp. 97-123. Así se entiende el carácter “familiar”, no dinástico, de la galería de retratos de Felipe II en el Pardo, donde allende padres, hermanas, esposa, hijo, tíos, primos, estaban miembros del servicio, desde el mayordomo mayor (duque de Alba) o el primer caballero (Diego de Córdoba) a gentilhombres de cámara (Luis Méndez de Haro) o bufones (enano Estanislao). Sobre la galería KUSCHE, “La antigua galería de Retratos del Pardo”, pp. 1-28.

serie completa a un pintor”¹⁵⁰. Ahora bien, sin conocer su ubicación y tampoco si los cuadros de Rabuyate eran del mismo tamaño, toda suposición es gratuita¹⁵¹. Tal vez sea más propio pensar en el valor personal del retrato y, por ende, en el deseo de un padre de conservar la imagen de sus hijos ante lo frágil de la vida.

Y, sin embargo, el hecho no pierde interés, pues es sintomático del proceso que estaba teniendo lugar. De un lado el aprecio creciente de la pintura dentro de la exornación de palacios, un ejemplo más de la magnificencia de la condición nobiliaria¹⁵². Del otro, las posibilidades del retrato como expresión prístina de la nobleza del linaje, en tanto que permitía seguir la transmisión perpetua, en línea descendente, de la virtud originaria, generadora y sustentadora de la nobleza del mismo, al tiempo que representaba una realidad admonitoria de cara a que los presentes no arruinaran lo logrado por sus pasados. Una cita de síntesis entre ambas que encontramos en el manuscrito *El caballero de la Fe*, donde los espacios ficticios del libro de caballería se construyen a partir de la corte del VI conde de Benavente¹⁵³, lugar donde la obra se fraguó. Así, al describir el aposento de los literarios reyes Ofrasio y Casiana, se decía que “de pincel havia tanto que ver, que no se pudiera mirar en muchos días, cuanto más describirse”, hipérbole que coronaba con una alusión a Apeles, pintor que de estar vivo podría “ver allí cómo no havia aún llegado el pincel a su punto en su tiempo”¹⁵⁴. Y entre las obras se podían contar los retratos de los señores de la casa, a cuyo repaso se dedican unas palabras.

(150) VARELA, Lucía, “El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español”, en *El linaje del emperador (exposición)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 101.

(151) Se ha escrito al respecto “no tenemos constancia de la existencia de una galería de retratos, tan corriente en la época”, MARTÍNEZ DEL BARRIO, *Mecenazgo y política...*, p. 74. El autor recoge un inventario del V duque de Osuna donde aparecen pocos retratos, de una identificación vaga (si bien son de un inventario de bienes libres, es decir, no contemplan los incluidos en el mayorazgo). No obstante, en la primavera de 1574 en que pudieron encargarse los retratos a Sánchez Coello, el duque de Osuna había escrito al monasterio de Nuestra Señora de Benavides, donde se enterraba su mítico antepasado, Rodrigo de Cisneros, para que enseñaran al doctor Gudiel todos los papeles que quisiera consultar, AHNob, Osuna, c. 9, doc. 18, ff. 6r-7r (es la respuesta del prior del monasterio al duque de Osuna). En el sobrescrito se indicaba, además de que ya se había cursado respuesta, que la carta debía de guardarse, muestra evidente (por si no fuera suficiente el haberse conservado), de la atención que merecía a Osuna el asunto.

(152) PASCUAL MOLINA, Jesús Félix, *Arte y sociedad en el Valladolid del siglo XVI: escenario cortesano*, tesis doctoral, Valladolid, UVA, 2010, pp. 892-899, donde se señala el cambio de tendencia en la valoración de la pintura a mediados de siglo, aunque el autor hace hincapié en la mayor consideración que tuvieron tapices y armas. URQUÍZAR HERRERA, Antonio “Las casas del desengaño, sus animales, y los límites de las colecciones artísticas de los duques de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda”, en Rico García, J. M. y Ruiz Pérez, P. (eds.), *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, 97-118.

(153) MARTÍNEZ MUÑOZ, Ana, “Imagen nobiliaria y ficción literaria renacentista: la memoria linajística de la Casa de Benavente en un libro de caballerías manuscrito”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 43.1 (2018), pp. 111-131.

(154) BNE, Mss. 6602, f. 100r. El duque de Medinaceli, hacia 1585, tenía “una sala de retratos, sin otros muchos que faltaban de poner, que serían todo más de cien tablas”, cita tomada la conferencia de Romero Medina, Raúl, “Instrumentos para reconstruir la memoria visual del linaje. Los inventarios de los duques de Medinaceli”, Jornadas de Estudio “*Mira el dedo y verás la luna: la Historia del arte entre inventarios colecciones y museos*”, Madrid, 12 de noviembre de 2019.

De aquí a las varias galerías genealógicas que se constatan desde principios del XVII en la España de los Austria sólo hubo un paso, fenómeno que no parece posible poder deslindar del aumento constante de la literatura genealógica¹⁵⁵. De tal modo que lo uno y lo otro venía a incidir en el mismo punto: la “importancia de ser antiguo”¹⁵⁶, algo de siempre presente en el horizonte de la nobleza, pero que a finales del XVI y comienzos de la centuria siguiente cobraba nuevos bríos, debido a la “inflación” de títulos¹⁵⁷. Las galerías serían, entonces y entre otras cosas, un elemento de distinción más entre las rancias noblezas y los advenedizos, entre los que podían mostrar a sus antepasados en las crónicas del reino y los que tenían que aprehenderlos en fabulosas genealogías procuradas por “linajudos”. Que los retratos de Sánchez Coello acabaron por ser un eslabón más en la cadena del linaje, lo recuerda el inventario del III duque de Alcalá. Y en ello se ve la evolución y características del retrato: personal al inicio, respondiendo al encargo de un padre. Portátil, ya que viajaron de Peñafiel a Sevilla. Y, finalmente, temporal en sus significaciones, pues muertos los que tenían relación directa con ellos, las evocaciones que podían sugerir quedaron limitadas a la de retratos innominados de “señores de la casa”¹⁵⁸, uniendo su memoria a la de la comunidad imaginada que constituía el linaje.

APÉNDICE DOCUMENTAL:

Ejecutoria pedida por Alonso Sánchez Coello. 23 de mayo de 1576.
AChV, Registro de ejecutorias, c. 1332, doc. 1.

/1r/ Don Felipe, etc. Al mi justicia mayor y a los del mi consejo, presidentes y oidores de la nuestra audiencia, alcaldes, alguaziles de la nuestra casa, corte y chanzellerías y a todos los corregidores, asistentes, gobernadores, alcaldes maiores, juezes de rresidencia y sus lugares tenientes y otras qualesquier justicias de todas las çiudades, villas y lugares destos-reinos y señoríos e a cada uno e qualquier de vos en vuestros lugares y juresdición a quien esta nuestra carta hexecutoria fuere mostrada o su treslado signado de scrivano publico, con autoridad de juez o alcaldes en publica forma, en manera que haga fee, salud e gracia.

(155) LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, “Imágenes españolas sobre nobleza y linaje en el siglo XVI”, en Mata Induráin, C. y Morózova, A. (eds.), *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, p. 220.

(156) Sobre la memoria nobiliaria JULAR PÉREZ-ALFARO, Cristina, “La importancia de ser antiguo. Los Velasco y su construcción genealógica”, en Dacosta, A., Prieto Lasa, J. R. y Díaz de Duransa, J. R. (eds.), *La conciencia de los antepasados. La construcción de la memoria de la nobleza en la Baja Edad Media*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014, pp. 201-236.

(517) En línea al posterior proceso de subdivisión de la grandeza de España en tres clases, que se acomoda al “principio sociológico de que toda élite segrega otra de su seno cuando tiende a expandirse”, DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Las clases privilegiadas en Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1973, p. 81.

(158) MALLÉN HERRÁIZ, David, “La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos”, *Ars Longa*, 26 (2017), pp. 111-130.

Sepades que plito pasó y se trató en esta corte y chancillería ante'l presidente y oidores desta nuestra audiencia que stá e reside en la villa de Valladolid, el qual ante ellos vino en grado de apelación de ante el licenciado Martýnez, alcalde en la dicha nuestra corte y chancillería. Y hera entre Alonso Sánchez Cuello, nuestro pintor, y su procurador de la una parte y don Pedro Xirón, duque de Osuna de la otra, sobre raçón que parece que en la dicha villa de Valladolid, a doze días del mes de junyo del año pasado de myll e quynientos y setenta e cinco años, el dicho Alonso Sánchez, pintor, paresçió ante'l dicho licenciado Martýnez, nuestro alcalde, y presento ante'l una petición y demanda /1v/ contra el dicho duque de Osuna, en que dixo que por horden y mandato del dicho duque de Usuna él avía hecho dos retratos grandes al natural de la condesa de Haro su hija y de la marquesa de Peñafiel su nuera. Y al tiempo que le avía contratado haçer los dichos retratos, le avía dicho declarado que en la nuestra corte estando en su casa se le daría por cada retrato çiento y veynte ducados y lo menos heraçient ducados de cada uno. Y que stando fuera de su cassa y fuera de nuestro servicio, se le avía de hazer merced y gratificación allende de lo susodicho. Y el dicho duque de Osuna lo avía tenido por bueno y le avía mandado que hiçiese los dichos retratos. E con lo susodicho, en cumplimiento de lo que se la avían mandado por el dicho duque de Osuna, hizo los dichos dos retratos de la dicha condesa de Haro e marquesa de Peñafiel. Y por raçón dellos estaba obligado el dicho duque de Usuna de pagarle los dichos ducientos ducados dellos. Y por el tiempo que se avía detenydo en esta corte, fuera de su casa, otros çient ducados. Por lo qual, pidió al dicho alcalde que procediendo breve y sumariamente en el dicho negocio, conforme a la calidad d'él, mandase que'l dicho duque de Osuna le diese y pagase los dichos treçientos ducados y resciviese los dichos dos retratos que tenía hechos, sobre que pidió justicia. Otrosí pidió al dicho alcalde que el dicho duque de Osuna jurase y declarase al tenor del dicho pedimiento.

E presentada la dicha demanda ante'l dicho alcalde y por él vista, mandó se notificase al dicho duque de Osuna y se le diese traslado della, para que respondiese dentro de çierto término. E que, ansimesmo, se le notificase que al tenor de la dicha demanda jurase y declarase.

Lo qual se le notificó en persona e hiço çierta declaración y puso a ella çiertas exeçiones, pretendiendo que'l preçio de los dichos retratos hera muy hexcesivo, y que no se le avía de mandar dar más de tan solamente lo que justamente valiesen, tasándose /2r/ por personas que lo entendiesen.

De lo qual se mandó dar traslado a la otra parte. Y por parte del dicho Alonso Sánchez se pidió al dicho alcalde mandase que la parte del dicho duque nombrase pintor que entendiese la dicha arte, para que juntamente con Benedito Rabuyate, pintor, a quien él nombrava de su parte, viesen los dichos retratos y los tasasen.

Y visto por el dicho alcalde, hubo por nonbrado al dicho Benedito Raboyate. Y mandó que la parte del dicho duque luego nombrase de su parte pintor que con el nombrado por parte del dicho Alonso Sánchez, se juntasen a hacer la dicha tasaçión. Y el dicho duque nonbró a Gaspar de Palençia, pintor.

Los quales vieron los dichos retratos. Y el dicho Benedito Raboyate los tasó en dos myll reales. Y el dicho Gaspar de Palencia en çiento e quarenta ducados. Y vista la dicha discordia, se nombró por terçero por el dicho alcalde a Gregorio Martýnez, el qual tasó los dichos retratos en dos myll reales, conformándose con la tasación hecha por el dicho Benedito Raboyate.

Y de las dichas tasaciones se mando dar treslado a las partes. Y contra ellas se alegó por ellas de su derecho, hasta quel plito fue concluso. El qual, visto por el dicho licenciado Martínez, nuestro alcalde, dixo e pronunció en él sentencia difinitiva, su tenor de la qual es este que se sigue:

Entre Alonso Sánchez, pintor andante en corte de su magestad y Francisco Pérez, su procurador de la una parte, y el duque de Osuna y Diego de Cascajares, su procurador de la otra, fallo, atentos los autos y mandamientos del proceso deste dicho plito, que devo de condenar e condeno al dicho duque de Osuna a que dentro de seis días primeros siguientes después de que esta nuestra sentencia le fuere notificada, de y pague al dicho Alonso Sánchez, pintor, o a quien su poder huviere, dos myll reales de racón de los dos retratos que hico por mandado del dicho duque, sobre que es este dicho plito. En lo qual fueron tasados y apreçados de conformidad por Benedito Ravoyate, pintor nonbrado por parte del dicho Alonso Sánchez y por Gregorio Martínez, pintor tercero por mi nonbrado. Y por esta mi sentencia difinitiva juzgando, ansí lo pronuncio y mando. Va emendado Gregorio Val. Testado no vala. El licenciado Martínez.

La qual dio y pronunçió en treze días del mes de agosto del año pasado de myll e quynientos y setenta e cinco. La qual se notificó a los procuradores de las dichas partes y della por parte del dicho duque de Osuna fue apelado y alegado de su derecho ante los dichos nuestro presidente y oidores donde'l /2v/ proçeso del dicho plito se llevó oreginalmente en el dicho grado de apelación y se ofreçió a probar.

Y el plito fue reşçivido a prueba en forma e con çierto térmynno, dentro del qual por ninguna de las dichas partes se hiço probança. Y el plito fue concluso. El qual, visto por los dichos nuestro presidente y oidores, dieron e pronunciaron en él sentencia difinitiva, su thenor de la qual es como se sigue:

En el plito ques entre Alonso Sánchez Cuello, pintor, y Francisco Pérez su procurador de la una parte e don Pedro Xirón, duque de Osuna y Diego de Cascajares, su procurador, de la otra, fallamos que'l licenciado Martínez, alcalde de su magestad en esta su corte y chancillería, que deste plito conoçió en la sentencia difinitiva que en el dio e pronunció, de que por parte del dicho duque de Osuna fue apelado, juzgó y pronunció bien. Por ende, devemos de confirmar y confirmamos su juicio y sentencia del dicho alcalde, con que los dos myll reales en quel dicho duque de Osuna está condenado por los dos retratos, sobre que a sido y es este plito, sean çiento y sesenta ducados. E con lo susodicho mandamos que la dicha sentencia del dicho alcalde sea lleva a debida hexecución con hefeto. E no hazemos condenaçión de costas. E por esta nuestra sentencia difinitiva ansí lo pronunçiamos e mandamos. El licenciado Juan Yáñez de Valmaseda, el licenciado Hinojosa, el licenciado Ybarra.

La qual dicha sentencia se dio y pronunçió por los dichos nuestro presidente y oidores estando haçiendo audiencia pública en la villa de Valladolid, a treinta y un días del mes de henero deste presente año de myll e quynientos y setenta y seis años. La qual se notificó a los procuradores de las dichas partes en sus personas.

E della por anbas las dichas partes se suplicó, pretendiéndose por parte del dicho Alonso Sánchez Cuello se le avían de mandar dar los dichos duzientos ducados y más otros çient

ducados por razón del tiempo que le avía dethenydo en la dicha villa de Valladolid con su persona, mozos y cabalgaduras y otros oficiales que lo avían ayudado a haçer las ropas y vestidos de los dichos retratos. Y pretendiéndose por parte del dicho duque no se le avían de dar más de tan solamente a quarenta ducados por cada uno, como por él estaba pedido. Y se ofreció a probar lo neçesario.

Y sobre ello el dicho plito fue qoncluso y las partes resçividas a prueba en forma e con çierto término, dentro del qual por parte del dicho Alonso Sánchez fue echa çierta probança por testigos, de que se pidió e hico publicación. Y sobrello el dicho plito fue qoncluso. El qual, visto por los dichos nuestro presidente y oidores, dieron y pronunçiaron en él sentençia difinitiva en grado de revista, su tenor de la qual es este que se sigue:

En el pleyto /3r/ ques entre Alonso Sánchez Cuello, pintor, y Francisco Pérez, su procurador, de la una parte e don Pedro Xirón, duque de Osuna e Diego de Cascajares, su procurador, de la otra, fallamos que la sentenzi difynytiva en este pleito dada e pronunçiada por algunos de nos los oydor desta real audiencia de su magestad, de que por las dichas partes fue suplicado, fue y es buena, justa y derechamente dada e pronunçiada. Y sin embargo de las raçones a manera de agravios contra ella dichas y alegadas, la devemos confirmar y confirmamos y no haçemos condenaçión de costas. Y por esta nuestra sentencia difinitiva en grado de revista ansí lo pronunciamos y mandamos. El liçenciado Juan Yáñez de Valmaseda, el liçenciado Ybarra.

La qual dicha sentençia se pronunçió por los dichos nuestro presidente y oidores estando haçiendo audiencia pública en la dicha villa de Valladolid, a catorze dñas del mes de abril del dicho año de myll e quinientos y setenta y seis. E agora, por parte del dicho Alonso Sánchez Cuello nos fue pedido y suplicado le mandásemos dar nuestra carta hexecutoria de las dichas sentencias, para que fuesen guardadas, cumplidas y hexecutadas y llevadas a devido hefeto o como la nuestra merced fuese.

Lo qual, visto por los dichos nuestro presidente y oidores, fue acordado que devíamos mandar dar esta nuestra carta hexecutoria para vos los dichos juezes y justicias en la dicha rraçón. Y nos tuvimoslo por bien, porque vos mandamos a todos e cada uno de vos en los dichos vuestros lugares y jurisdicçiones, que luego que con ella o con el dicho su traslado signado, como dicho es, fuéredes rrequerido por parte del dicho Alonso Sánchez Quello, beáys las dichas sentencias difynytivas en el dicho plito y entre las dichas partes y sobre rraçón de lo suso dicho, ansí por el dicho alcalde, como después por los dichos nuestros oydores en vista y grado de rrevista dadas y pronunçiadas, que de suso ban yncorporadas, y las guardéis, cunpláis y hexecutéis e hagáys e mandéis guardar, cumplir y hexecutar y llevar y llevéis e que sean llevadas a debida hexecución, con hefeto, como en ellas se contiene. E contra el tenor y forma de lo en ellas contenido no vais ni paséis, ny consintáis yr ni pasar por alguna manera y los unos ny los otros no fagades ende al, so pena de la nuestra merced y de diez myll maravedís para la nuestra cámara y fysco, /3v/ so la qual mandamos a qualquier escrivano público que para ello fuere llamado, que dé al que vos la mostrase testimonio signado con su signo, porque nos sepamos en cómo se cumple nuestro mandado. Dada en Valladolid, a veynte e tres dñas del mes de mayo de myll e quynientos y setenta y seis años.

Los señores licenciados Balmazeda e Ybarra.

EL CUARTO DEL PRÍNCIPE. LAS HABITACIONES PARA LOS INVITADOS DE ALFONSO XII EN EL PALACIO REAL DE MADRID

THE PRINCE'S ROOMS. ALFONSO XII AND THE APARTMENTS FOR
FOREIGN ROYAL VISITORS AT MADRID ROYAL PALACE

José Luis SANCHO
Patrimonio Nacional

Resumen:

En 1878 Alfonso XII ordenó la creación de unas habitaciones en la planta baja del Palacio Real de Madrid para hospedar a soberanos extranjeros en visita oficial. Esta posibilidad, fácil ya en la era del ferrocarril, era importante para la dinastía tras la Restauración de 1875. Dirigió las obras el arquitecto José Segundo de Lema que en aquellos años reformó también la planta principal de Palacio dentro del mismo gusto historicista, con suntuosas telas francesas. Convertidas luego en “Cuarto del Príncipe”, estas salas, desconocidas e inéditas hasta ahora, se conservan en un estado muy próximo al original y al de 1931.

Abstract:

In 1878 Alfonso XII had a set of rooms arranged and decorated in the ground floor of Madrid Royal Palace in order to accommodate the foreign royal visitors which would visit his court. Official visits, made easier by the railway boom, were important for the Bourbons, as the dynasty had been just restored in 1875. The King's architect, José Segundo de Lema, directed this work at the same time, and in the same taste, as he refurbished the royal apartments in the main floor of the Palace, with rich French upholstery. Inhabited later by the Heir to the Throne, these rooms, never studied before, are kept quite as they looked between 1880 and 1931.

Palabras clave: *Decoración interior, visitas de estado, historicismo, tapicería, Alfonso XII, José Segundo de Lema.*

Key words: *Interior decoration, state visits, historicism, upholstery, Alfonso XII, José Segundo de Lema.*

En 1878, tres años después de la Restauración borbónica, Alfonso XII ordenó a su arquitecto José Segundo de Lema que crease en el Palacio Real de Madrid habitaciones amplias, nuevas y lujosas para unos habitantes hasta entonces inexistentes o rarísimos: los soberanos extranjeros en visita oficial a la corte de España. El ferrocarril había cambiado la vida cotidiana de casi todos los estratos de la pirámide social, y no menos la de su cúspide: era bien posible que, con un motivo u otro, otras testas coronadas visitaran Madrid; había que tener prevenida una residencia acorde con el rango tanto del anfitrión como del huésped. Entre las obras más destacadas del citado “arquitecto mayor”, como el Panteón de Infantes del Escorial, la renovación de la Cascada de mármol en La Granja de San Ildefonso o el Comedor de gala en el mismo Palacio de Madrid, debe contarse esta vivienda regia formada por veinte salas, y para la cual bastantes de sus diseños han llegado hasta nosotros. Sin embargo, nunca había sido estudiada hasta ahora pese a conservarse en un estado sorprendentemente cercano al original. Desde los años finales de la Regencia de María Cristina quedaron destinadas al presunto heredero de la Corona, y por tanto desde hace más de un siglo se conocen como el “Cuarto del Príncipe”¹.

La creación de este “cuarto”, el del cuadrante nororiental de la planta baja [Fig. 1], ha de entenderse como parte del extenso programa de remodelación y ornamentación del Palacio Real que Alfonso XII encargó a Lema, y que incluyó no sólo el replanteamiento funcional y decorativo de la planta principal², con suntuosos textiles franceses³, sino la terminación de las alas de la Plaza de Armas⁴, además de múltiples aspectos prácticos como la modernización de la Real Cocina⁵. Por no alargarnos, bastan esas referencias para situar en su contexto las obras del cuarto

-
- (1) A la memoria de María del Mar Mairal, subdirectora del Archivo General de Palacio, excelente profesional y amiga que tan generosamente dio información y ejemplo personal a cuantos la tratamos, dedico estas páginas. Esta investigación, parte de las que realizo para Patrimonio Nacional, no hubiera podido llevarse a cabo sin su apoyo y el de otras muchas personas a quienes agradezco su colaboración: a Javier Fernández, actual subdirector, a Juan José Alonso, director del mismo Archivo, y a todo su personal; al Director de Inmuebles Víctor Cagueo, a Luis Pérez de Prada, jefe de departamento, y a Katia Alonso, delineante, en la Dirección de Arquitectura; al personal de Protocolo y del Cuarto Militar cuyas oficinas están situadas en las habitaciones objeto de este estudio; a Enric-Eduard Giménez y a Alfonso Medina por su atenta lectura del texto que sin duda ha contribuido a su mayor claridad; a Concha Herrero por sus sugerencias sobre los tapices, y a Amelia Aranda.
 - (2) SANCHO, José Luis, «La imagen alfonsina del Palacio Real de Madrid», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII. Historia del Arte, t. 3, (Madrid) 1990, pp. 365-392.
 - (3) BENITO GARCÍA, Pilar, “La decoración textil del Palacio Real de Madrid en tiempos de Alfonso XII”, *Goya, Revista de Arte*, (Madrid), nº 277-278, julio-octubre 2000, pp. 279-292.
 - (4) PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, pp. 296-297. MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel, *Espacio, tiempo y forma. El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*. Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 772-796.
 - (5) SANCHO, José Luis, *La Real Cocina 1760-1931*. Patrimonio Nacional, Madrid 2015.

SANCHO, José Luis, «El Cuarto del Príncipe. Las habitaciones para los invitados de Alfonso XII en el Palacio Real de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 229-264.

para soberanos extranjeros, pero conviene destacar lo temprano de su cronología: iniciadas en 1878, arrancan poco después que las de la renovación decorativa de la planta principal, con las cuales concuerdan perfectamente en empaque y estilo, como no podía ser menos dada tanto la personalidad del arquitecto como el rango igualmente regio de sus destinatarios, tanto en el piso principal como en el bajo.



Fig. 1, Planta de las habitaciones para soberanos extranjeros, llamadas “Cuarto del Príncipe”, en el Palacio Real de Madrid. La numeración de las salas sigue la de los inventarios de 1928 y 1932 y corresponde a la adoptada en el texto. Los usos de las habitaciones aquí indicados corresponden al estado de 1879.

El traslado generalizado y definitivo de las dependencias ministeriales parece que tuvo lugar en el Sexenio, de modo que durante el reinado Alfonso XII pudieron instalarse con holgura otras funciones en la planta baja, entre ellas estas habitaciones de invitados⁶. Para comprender Palacio es preciso ver más allá de la planta principal, y entender la relación entre las diversas funciones distribuidas en sus distintos niveles.

EL ENCARGO DE ALFONSO XII A JOSÉ SEGUNDO DE LEMA

En la primavera de 1878 Alfonso XII dio las oportunas órdenes para estas obras a su arquitecto mayor, Lema, y a Oñate, jefe de la Inspección de los Reales Palacios⁷. Según los deseos del rey se habían de “...derribar tabiques, franquear puertas y quitar techos y bóvedas independientes de la primitiva estructura del edificio con el fin de restablecer su primitiva distribución y que desaparezcan las imperfecciones que mal entendidas reformas han producido en aquella”; como otras obras alfonsinas, la fogosidad e impaciencia con que se acometían las reformas una vez que el soberano lo tenía claro hicieron que no se realizase proyecto formal ni presupuestos previos⁸. Sin embargo, al dar en marzo de 1878 las órdenes para el comienzo de las obras, había tenido cuidado de aconsejar la economía⁹. Esta premura podía tener que ver con la posibilidad de visitas inmediatas de ciertos príncipes vinculados a la familia de la su primera esposa, Mercedes de Orléans, con quien el rey se acababa de casar en enero, pero la reina falleció prematuramente en junio de aquel mismo año, antes de que el nuevo cuarto pudiera estar acabado. No contamos, por tanto, con planos globales de proyecto, ni con una

(6) En las de invitados no estaban comprendidas las piezas con ventanas al Patio, con entrada a la izquierda de la de la antigua Secretaría de Indias, ahora integradas en el Cuarto Militar, pero que entonces ocupaba la Comandancia de Alabarderos como muestra el plano 1785.

(7) Sobre Lema me remito a los trabajos en curso de Nieves Panadero. Atanasio Oñate y Salinas, conde de Sepúlveda, Inspector de oficios y gastos, y luego Inspector de los reales palacios, ejerció un importante papel en todas las obras decorativas alfonsinas.

(8) AGP, AG, Obras XIX, legajo 14. Expediente sobre las obras proyectadas en el ángulo noreste de la planta baja, 1878-1879. El párrafo citado es parte de la contestación, el 17.4.78, del arquitecto Lema al intendente, quien en oficio de 3.4.78 le había pedido que le remitiese el proyecto y presupuesto; por consiguiente, Lema contestó que las obras “según lo dispuesto por S.M. ... se reducen hasta ahora a ... No es pues posible precisarlas a primera vista porque son resultado de lo que va descubriéndose ...”

(9) AGP, AG, Obras XIX, legajo 14. 30.3.1878, Oñate a la Intendencia, que por orden del rey se empiecen las obras el 1.4 por las cuadrillas de obras permanentes a fin de evitar gastos extraordinarios, dando cuenta a la Intendencia cuando hayan de empezar las de decoración.

memoria explicativa, sino que se tomaban decisiones de distribución como “resultado de lo que va descubriéndose”, según expresó Lema.

Las obras gruesas de arquitectura y albañilería estaban concluidas a fines de mayo del siguiente año 1879, cuando se dieron las disposiciones para la campaña decorativa. La documentación se refiere a dieciocho habitaciones y las denomina con los números 1 a 7 y con las letras A a K, señalando que con esos mismos códigos estaban marcadas en un plano que no ha llegado hasta nosotros, pero a partir de los datos y del estudio del “cuarto” nos ha sido posible reconstruir esta distribución en el adjunto plano [Fig.1], donde, para mayor claridad,

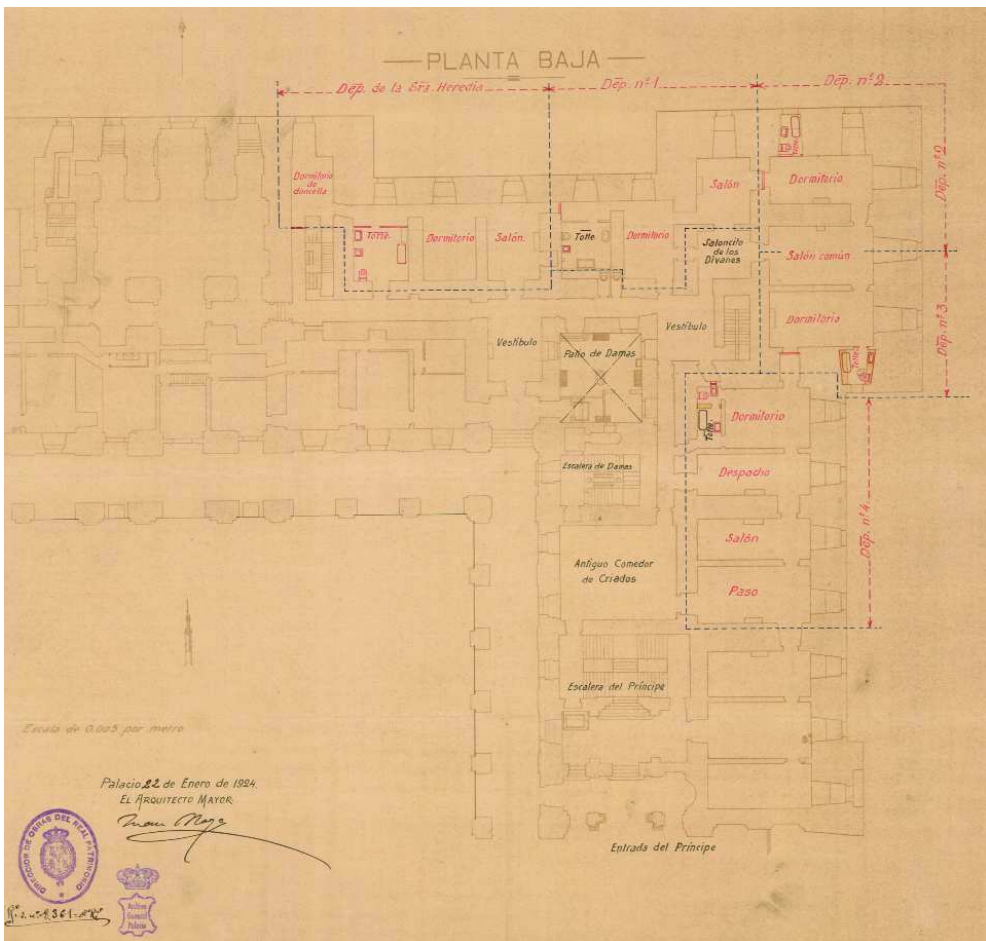


Fig. 2.- Juan Moya, Reforma del Cuarto del Príncipe. 22 de enero de 1924. AGP, plano 1966.

hemos seguido la numeración corrida adoptada ya por el inventario de 1879, añadiéndole algunas cifras (0, 19, 20 y 21) para los espacios no mencionados en ese documento. Conviene tener presentes también el plano de la reforma operada en 1924 por Juan Moya [Fig. 2], y el que hacia 1919 había levantado el mismo arquitecto [Fig. 3], sobre cuyos contextos trataremos hacia final.

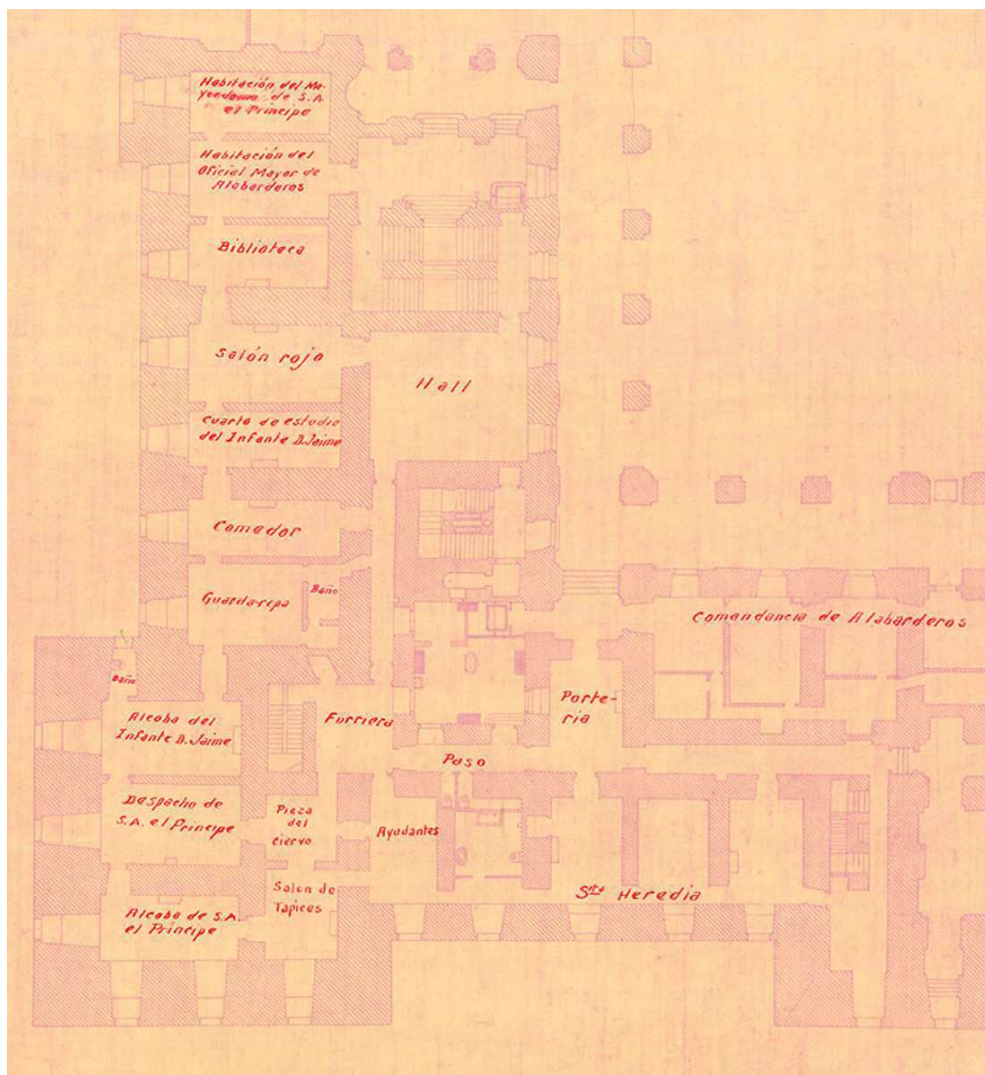


Fig. 3.- El cuarto del Príncipe, en Juan Moya (atribuído), Planta baja del Palacio Real de Madrid, 1919. AGP, plano 1175 (detalle).

SANCHO, José Luis, «El Cuarto del Príncipe. Las habitaciones para los invitados de Alfonso XII en el Palacio Real de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 229-264.

Lema dispuso sólo dos apartamentos, pero con la amplitud y distribución correspondientes al rango de los soberanos extranjeros que se trataba de alojar: uno de ellos es el que se designa con números, y el otro con letras¹⁰. La distribución del primero resulta bastante clara: se accede desde el vestíbulo de la escalera del Príncipe, se suceden una pieza de entrada (2) -a cuya derecha queda el cuarto de un ayudante (1)-, un primer salón (3), otro (4) con paso al comedor (0), un despacho (5), un amplio baño (6) y un dormitorio (7). El otro departamento, designado por Lema con letras, y por el inventario de 1879 -y nosotros- mediante números consecutivos a los del primero, presentaba una disposición menos clara: sus salones ocupan el pabellón angular (A=8; B=9; C=10), y lo que parece haber sido concebido en origen como su principal dormitorio queda en la fachada norte (E=12). A lo largo de ésta se suceden otras piezas para el séquito (13-16). El acceso por la antigua portería del ministerio de Indias (21) facilitaba, a través de un vestíbulo (17) entrada independiente al séquito y también, a través de un pasillo y de un distribuidor (19, 18) al segundo departamento. Pero la función de algunas de las habitaciones cambió sobre la marcha, como veremos, de manera que ya a fines de 1879 había dormitorios donde Lema no los había previsto, y viceversa.

A falta de las cuentas completas de todos los artífices que realizaron todos estos trabajos, salvo los textiles¹¹, contamos con algunos documentos, la decoración misma, ampliamente conservada, y una parte sustancial de los diseños de Lema, estrechamente relacionados con la gran campaña decorativa que el mismo arquitecto llevó a cabo para Alfonso XII en el piso principal¹². Además, el resultado final quedó reflejado en un inventario realizado en diciembre de 1879, apenas quedaron terminadas las obras

(10) Los diseños de Lema conservados se refieren, de manera clara, a las habitaciones 1 a 7 exactamente en el mismo orden que luego siguieron los inventarios de 1879, 1928 y 1932 y que, por tanto, seguimos nosotros. Y también es posible relacionar los destinados a la sala que llama "A" con la 8, y a la "B" con la 9, de suerte que la secuencia de las siguientes debía de ser: 10 = C; 11 = D ; 12 = E. A partir de ahí no es tan obvio que las siguientes salas correspondiesen correlativamente, pero a partir de los datos de tapicería me parece probable interpretar que la concordancia era esta: F era el baño (entre 12 y 13); G = 13; H = 20; I = 14; J = 15. K = 16. Como este segundo apartamento evidentemente recibió menos atención decorativa que el primero, es más difícil precisar ciertos detalles.

(11) Alguna referencia se encuentra en AGP, AG, Obras XIX, leg. 38, mezclada con las obras para la planta principal. Entre ellas constan, en el legajo 38, nº 150, las siguientes cuentas: Una de muebles nuevos, por Girón: galerías, seis sillones y seis sillas de palosanto, con filetes dorados, y pies salomónicos. Otra de restauración de muebles, por Girón. Otra de obras de pintado y decoración en varias piezas que pueden ser del piso bajo, por Juan del Río. El expediente sobre el encargo de los textiles, del que procede la documentación aquí utilizada, se encuentra en AGP, AG, Obras XIX, leg. 14. Si no se indica lo contrario expresamente, de él la procede la documentación citada.

(12) SANCHO, "La imagen alfonsina..."

que, evidentemente, fueron llevadas a cabo con enorme diligencia¹³. Los escenógrafos italianos Giorgio Bussato y Bernardo Bonardi, tan activos entonces para el Teatro Real¹⁴, realizaron la pintura decorativa de cinco techos: uno en la sala de tapices de Goya [Fig. 1: 12], otro de estilo pompeyano [Fig. 1: 10], y tres con celaje, pájaros y flores [Fig. 1: 4, 5 y 8]¹⁵.

Alfonso XII dispuso que se aprovechara el mayor número posible tanto de textiles y de muebles antiguos de la colección real, opción que, dentro de un marcado gusto historicista, añadía prestigio al resultado: en tres de las salas (3, 7, 9) las paredes se cubrieron con series muy destacadas de tapices de los siglos XVI y XVII, en otra (2) del XVII menos destacados -y quizá por ello es la única que se mantiene donde se puso- y en otra (12) del XVIII, “majistas”, de modo que en ellas la altura de sus frisos debió de calcularse en función de la de los paños. El empleo de sederías antiguas también contribuiría a subrayar cuánto restaba del pasado esplendor de España; es indudable que, también, permitía reducir gastos y tiempos de ejecución. Sin embargo, como el número de habitaciones era muy considerable, resultaba preciso elegir algunos efectos y encargar la ejecución de otros. Las telas, pasamanerías y muebles escogidos por el rey, el mayordomo mayor y Oñate venían de Francia, en su mayor parte de Lyon, a través de París, y su presupuesto las describe competentemente. Los géneros de París eran lo más caro de todo, pero no había que olvidar “... el coste que han de tener tres sillerías y dos mesas de noche que han de construirse en esta Corte, no siéndome posible hoy manifestar a V.E. el importe de la pasamanería y algunas telas que se adquirirán en esta capital ni tampoco el del arreglo de tapices y alfombras para adaptarlas a las habitaciones indicadas, pero desde luego puedo decir a V.E. que son de menos consideración y su presupuesto más reducido”. El coste total ascendía a 51.606 ptas., y la totalidad de los objetos se

(13) AGP, AG leg 776/55, “Inventario de los cuadros, muebles y efectos que existen en las habitaciones del Cuarto bajo de este Real Palacio”, o, como especifica el título de la portadilla, “existentes en el cuarto bajo del ángulo que mira a Caballerizas y plaza de Oriente”. Fechado, al final, el 16.12.1879, y firmado por “el ayuda de conserje, Dionisio Arroyo”.

(14) PAZ CANTALEJO, Juan, *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, y Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Madrid 2006, pp. 140, 165-174, 180-200, especialmente p.p. 174-181. PELÁEZ MARTÍN, Andrés, *Giorgio Busato: Cuaderno de escenografías para Ópera en el Teatro Real* Madrid: Ministerio de Cultura, 2007. El primero españolizó su apellido en Busato, y por tanto es común citarlo así.

(15) AGP, AG, Obras XIX, leg. 38, n° 150: 26 de agosto de 1878: Busato y Bonardi: cuenta de pintura de techos en la planta baja de palacio (techo de la sala de tapices de Goya, otro estilo pompeyano y otros tres con celajes, pájaros y flores. Cfr. Sancho, “La imagen alfonsina...” 1990, pp. 388-399.

irían adquiriendo a lo largo de tres meses. El presupuesto señala el destino de cada género, de modo que ordenándolo por salas ha resultado posible reconstruir su ornamentación global¹⁶. Entre los proveedores franceses, aparte de algunos menos conocidos como Boyer & Challamel, destacan los más activos en el amueblamiento del piso principal como Eugène Creuse, Edouard Tresca y Jean-Baptiste Dumet -nombrado en 1880 proveedor de la Real Casa-, sobre lo cual contamos con un cuidadoso estudio por Pilar Benito¹⁷. Para transmitir la coherencia del encargo original se transcribe el documento completo a continuación, comentando más adelante cada sala.

Pieza número 2

76 metros tela granité color habana para cortinas y sillería, de Boyer, a 7'25, 551

90 metros cenefa terciopelo estampado color cardenal de 20 centímetros ancho, de Boyer, a 4'35, 391.

40 metros galón terciopelo de seda de 7 centímetros ancho a 15, de Creuse, 600.

40 metros de agremán de clavar a 1'75, de Creuse, 70.

100 metros fleco Luis XIII para las cortinas de 7 centímetros ancho, de Creuse, a 8, 800

10 metros de cordón para las cabeceras de id., de Creuse, a 1'25, 12.

25 escarapelas con borlas para las id. de id., de Creuse, a 3, 75

20 metros gesilé ondulé para los conos de las cabeceras de id., de Creuse, a 2, 40.

Pieza número 3

84 metros terciopelo Utrech verde sucio para las paredes, de Boyer, a 12, 1008.

176 metros felpa estampada verde oliva para cortinas y sillería, de Berchoud, a 10, 1760

6 sillas Enrique II en haya, de La Torre en Madrid, a 25 pesetas, 150

6 sillones id. en id., de La Torre en Madrid, a 40 pesetas

Un sofá id. en id., de La Torre en Madrid, a 85 pesetas, 85.

Pieza número 5

160 metros canetón amarillo, de Personaz&Cia., a 16, 2.560

Pieza número 6

48 metros tela borra de seda con chispas doradas fondo gris, de Boyer, a 7'50, 360.

(16) Obras XIX, leg. 14. 24.5.79, Atanasio Oñate al intendente, remitiendo el *Presupuesto aproximado del importe de varias telas y efectos de pasamanería que deben fabricarse en París y de tres sillerías y dos mesas de noche, todo ello para las habitaciones de la planta baja de este Real Palacio que a continuación se expresan*. Le indica que era previsible algún descuento sobre los precios convenidos.

(17) BENITO GARCÍA, “La decoración textil...”, 2000. Nos remitimos a ese brillante artículo para mayores noticias sobre los proveedores franceses aquí citados. Cabe la posibilidad de que en el Almacén de textiles del Patrimonio Nacional pudieran identificarse algunas de las piezas aquí documentadas y que ya no se encuentran en estas salas.

Pieza número 7

340 metros terciopelo de Génova fondo crema, de Dumet, a 44, 14.960.

220 metros fleco estilo Luis XIII de 7 centímetros ancho, de Dumet, a 15, 3.300.

8 alzapaños, 6 de 2 metros y 2 de 3 metros 90 c, de Creuse, a 60, 360.

6 sillones de palosanto, salomónico y moldado, a 177'50 pesetas cada uno, de Rouet en Madrid, 1065.

Seis sillas con las mismas condiciones, de Rouet en Madrid, a 160 pesetas una, 960.

Dos mesas de noche, de Rouet en Madrid, a 262'50 pesetas una, 525.

Pieza B

172 metros tela punto de Hungría, de Tresca, a 15, 2.580.

116 metros banda punto de tapicería a 15, de Tresca, a 15, 1740.

246 metros puntilla a ondas de 4 centímetros de ancho a 175, de Creuse, a 1'75, 430.

104 metros fleco estilo Luis XIII de 7 centímetros ancho, de Creuse, a 8, 832.

104 metros de espumilla, de Creuse, a 0'90, 93.

3 metros fleco Luis XIII de 28 centímetros de ancho, de Creuse, a 30, 90.

6 metros de id. id. de 18 centímetros de ancho, de Creuse, a 18, 108.

6 escarapelas con borlas, de Creuse, a 3, 18.

2 id. más grandes, de Creuse, a 3'50, 7

6 alzapaños de 3'70 metros para portieres, de Creuse, a 35, 210.

2 alzapaños de 3'90 metros para balcón, de Creuse, a 40, 80.

Tela para doce sillones y 6 sillas punto de tapicería, de Creuse, a 125 la necesaria para cada uno de los primeros y a 100 la de cada una de las segundas, 2.100.

6 sillas Enrique II nogal mate, de La Torre en Madrid, a 35, 210

12 sillones id. en id., de La Torre en Madrid, a 65, 780.

Pieza D

50 metros tela con chispas doradas para 3 portieres, de Boyer, a 10 fr. o pesetas, 500

Pieza E

140 metros tela punto de Hungría para cortinas, de Tresca, a 15, 2.100.

64 metros 40 cms. petitlambrequin, de Tresca, a 29, 1867.

2 frontones de 2'09 metros uno y 1'68 metros otro, grandlambrequin, de Tresca, a 39 el metro, 147.

Pieza G

86 metros de cretona para cinco huecos de colgadura y forrado de muebles, de Boyer, a 4'50, 387.

100 metros de cenefa, de Boyer, a 0'75, 75.

Pieza I

80 metros cretona para cuatro colgaduras y forrado de muebles, de Boyer, a 4'25, 340.

94 metros cenefa para id., de Boyer, a 1'20, 112.

Pieza J

187 metros cretona para cuatro huecos de colgadura cama y forrado de muebles, de Boyer, a 3'75, 701.

190 metros cenefa id. para id, de Boyer, a 1, 85.

Tela para forros, de Creuse

600 metros marcelina seda crema a 4'50, 2.700

60 metros tela de l'Inde seda habana a 10'50, 630.

60 metros id. id. verde oliva a 10'50, 630.

60 metros id. id. lie de vin a id., 630

60 metros id. id. color verdoso, a id., 630.

[Importan las telas de París] 47.591 pesetas

Pieza 7. Muebles que han de hacerse en esta corte

6 sillones palosanto, salomónico y moldado, a 177,50 ptas uno

6 sillas id. en las mismas condiciones, a 160 ptas una, 960

Dos mesas de noche a 262,50 ptas una [todos por] Rouet

[Importan] 4.015 pesetas

Importe total del presupuesto, 51.606 pesetas.

Palacio 24 de mayo de 1879 == Atanasio Oñate”.

Entre los demás documentos destaca la factura de Creuse, que va adjunta también a dicha carta de Oñate al intendente, de 24.5.79, y que incluye “frange Louis XIII à cordonne tresillé, à double rang de mouchetes, chardons barils et pompons... pour les frontons des croisées; id. semblable pour les frontons des portières; embrasses Louis XIII... têtes au point de Milan pour les rideaux des fenêtres; id. même modèle un peu moins fortes et moins longues pour les petites portières, id. un peu plus longues de cablé pour les grandes portières, frange doré de fantaisie a grille et pompons vert olive et crème ... style Henri II, frange semblable, petite giselle droite, boutons pour croûtes avec chardon autour, Marceline soit blanc crème, toile de l'Inde soit vert olive”. Todos estos elementos pueden rastrearse en el amueblamiento de las salas que más adelante detallamos. Entre tantos proveedores franceses como se mencionan en el encargo cabe señalar la presencia de uno madrileño, La Torre, sobre quien no contamos con mucha información más allá de su habitual presencia en las comisiones ornamentales para Palacio en estos años.

Este proyecto decorativo recibió la aprobación regia cuatro días después¹⁸; y así, durante aquel verano fueron llegando los géneros: a fines de julio se remitieron en consecuencia las facturas de Personnaz, Lamaignère y Gardin, de Lyon, Berchoud, Lucien Tronc, y Boyer¹⁹; a principios de agosto las de Creuse y Cresca²⁰; a finales del mismo mes las de Ledumet²¹. Todas ellas pueden identificarse en las salas tal como las describe el inventario de 1879. Además de las telas vinieron de París tubos de hierro y cobre pulimentados que debían servir para el colgado de tapicerías y cuadros, y que todavía vemos hoy en las paredes, actuando en muchos casos para su previsto uso²².

La habitación “E” [Fig. 1: 12] se había concebido como una sala de tapices dieciochescos de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Resulta curioso cómo la coherencia “goyesca” de este nuevo montaje fue defendida por el director de esa Real Manufactura en perjuicio de las decoraciones entonces existentes en El Pardo y en El Escorial, de donde se trajeron paños “majistas” sustituyéndolos en aquellos Sitios por otros de Teniers²³. También los cuadros que por entonces se traen de Aranjuez, y otros expedientes que hay en ese mismo legajo, pueden relacionarse con la decoración de estas salas.

(18) AGP, AG, Obras XIX, leg. 14, el Intendente a Oñate, 28.5.1879.

(19) Id., Oñate al intendente, 23.7.79, se han recibido todas las telas y remite las facturas de: Personnaz, Lamaignère y Gardin, de Lyon, por canetón amarillo, 2.678 fr., Gourgourand coton de oro. Berchoud (dos), 2.444 fr. en total. Velours de Gênes vert olive. Esta es la “Manufacture des tapisseries de Belleville et des velours-savonnerie, premières médailles à toutes les expositions universelles”. Lucien Tronc, 1.598 fr., satinetes. Boyer, 4.203 fr., velours vieux vert, toile indienne, bordure toile indienne, coton velours de Gênes rouge, et bordure id.; coton velours de Gênes bois et or, et bordure id.; bourette lamée grénat.

(20) Id., 2.8.79, Oñate remite una factura de Creuse por “frange Louis XIII soit lambrequiné fond crème tête luisant et chainette; embrassés riches, cloche passé en croix [otras] semblables, giselle ondulé, frange renaissance, effilé bondé, crête-galon à clouer, pompons à houpettes, id. plus grands pour fenêtres, embrasses Louis XIII ... pour portières, id. plus fortes pour fenêtres; galon, crête, galon luisant à clouer, frange Louis XIII, toile de l’Inde, Marceline soit blanc crème”. El 10.8.79, Oñate remite una factura de Edouard Cresca, manufacture du vert muguet à Bohain (Aisne): point d’Hongrie crème, bande Louis XIV lie de vin, Lambrequin Henri IV point de Hongrie crème, six fauteils phénix lie de vin (6 dossiers, 6 sièges), 6 chaises chimmère lie de vin, autres six fauteils phénix lie de vin (6 dossiers, 6 sièges)”, por un total de 10.066 francos. Todo esto se había pedido por R.O. de 27 de mayo.

(21) Id., 26.8.79, el subinspector remite factura de Ledumet por velours crème, granité havane, por un total de 13.386 fr.

(22) Id., 16.9.79, Oñate remite factura de Proud’homme, por tubos de hierro y cobre pulimentados.

(23) Id., 4.9.79, Oñate al intendente. Los tapices de Teniers que habían de llevarse al Pardo eran los siguientes:

1º El tercero del número 70 del inventario que representa una pastora, 275 x 245.

2º El tercero de la 5ª pieza procedente del Rl. Sitio de San Lorenzo del Escorial, 280 x 233 y representa unos hombres fumando.

3º El tercero de la 6ª pieza procedente del Escorial, unos hombres jugando a los naipes, 294 x 147.

A fines del XIX está documentada la colocación de solados de mármol en la planta baja; cabe preguntarse si se debe a esa campaña alguno de los existentes aquí²⁴. Lógico sería que se hubieran llevado a cabo antes de realizar el resto de la ornamentación, pero por el momento no hemos encontrado documentación inequívoca de 1878 sobre esta actividad²⁵. Todas las habitaciones los tienen, muy ricos, de diversos colores; y en todos estos pavimentos se observan los orificios en su perímetro para sujetar las ricas alfombras de la Real Fábrica de tapices que convertían estos suelos pétreos, tan frescos en verano, en cálidos y mullidos durante el invierno. Sólo una alfombra completa y antigua se conserva en este cuarto -aunque no es la descrita en esa sala bajo Alfonso XII-, pero sabemos que todas fueron tejidas en la Real Fábrica y que estaban terminadas no sólo en 1881, cuando se incluyeron en el inventario de las de todo Palacio²⁶, sino en 1879, pues al final del ya citado inventario general de este cuarto se indica que “todas las piezas desde el nº 1 al 16 inclusive están alfombradas y las chimeneas tienen morillos o rejillas para [carbón de] coke”. Aunque la numeración utilizada por ambos inventarios diverge a partir de la sala 11, lo que describen corresponde perfectamente al amueblamiento completo de todo este apartamento²⁷. Cabe preguntarse qué parte correspondió en el diseño de las alfombras al arquitecto Lema, o a alguno de sus subordinados, pues desde luego tuvo que proporcionar las medidas, y posiblemente alguna indicación más para la correcta armonía entre suelo y techo, y para la entonación cromática global de cada espacio. Todas parecen hechas *ex profeso* para las respectivas habitaciones, pues sus medidas encajan perfectamente. Es precisa una investigación más específica en el archivo de la propia Manufactura para aclarar este y otros aspectos de interés, como el ritmo de producción.

(24) AGP, AG, Obras XIX, legajo 46, 1893.

(25) En AGP, AG Obras XIX, legs. 12 a 15 existen, en las listas semanales de gastos por la conservación del Palacio Real, muchos por aserrado de mármoles y otros trabajos en el taller de marmolistas, pero por el momento no han aparecido referencias expresas al Cuarto bajo.

(26) AGP, AG leg 776/42. Inventario de Alfombras del Palacio Real de Madrid, 1881. Comienza por las habitaciones de la Infanta Isabel en la planta principal, es decir al Oeste de la Real Capilla, y desde ahí avanza en sentido inverso a las agujas del reloj por todo ese piso, dando a cada alfombra un número correlativo, del 1 al 99. Luego desciende al “Cuarto bajo” -sin mencionar su función como alojamiento de visitantes- donde incluye 17 salas, a la primera de las cuales corresponde la alfombra 100. Pongo entre paréntesis este número cuando me refiero a ellas en las notas, donde transcribo literalmente los datos esenciales -no los que se repiten en todos los asientos- de este documento al que me refiero como “Inv. 1881”.

(27) La contradicción entre el inventario de 1879, donde parece referirse a 16 alfombras -en las salas 1 a 16-, y el de 1881, donde hay 17 en este cuarto (100-116) es sólo aparente, y se debe a que el primer inventario da número como un solo salón a lo que el segundo considera, con razón, que son dos espacios [fig 1, nº 11 y 11-a].

En 1883 estas habitaciones para personas reales extranjeras alojaron a los reyes de Portugal, que en ellas encontrarían semejanzas con la planta baja de su residencia lisboeta; y así, fueron remozadas y pintadas de nuevo²⁸. Profundizar en la comparación estética con el palacio de Ajuda, tan bien conservado, y ofrecer la bibliografía al respecto, así como la relativa a otras residencias reales europeas que hubieron de inspirar, o ser tenidas en cuenta como término de comparación forzosa al realizar este cuarto para soberanos extranjeros, no cabe en el espacio de este artículo, donde he de limitarme a ofrecer los hechos del caso, dejando para más adelante el enjuiciarlo en todo su valor. Las referencias a adquisición de mobiliario y enseres documentan que la higiene seguía dependiendo, en gran medida, y sobre todo para el séquito, de jofainas y accesorios similares; pero también aparecen unos grifos de bronce que suponen la renovación del cuarto de baño destinado a Sus Majestades Fidelísimas²⁹.

Es bastante probable que otras renovaciones decorativas llevadas a cabo por iniciativa de la Reina Regente en la década de 1890 incumbieran también a estas dependencias, no sólo con la instalación de nuevos textiles franceses³⁰, sino con la de tapices entonces traídos de Riofrío y de El Escorial bajo la dirección del conde de Valencia de Don Juan³¹. Otros cambios en el amueblamiento durante aquellas décadas pueden también documentarse con precisión³². De hecho, y una vez que aquí queda estudiada la concepción y distribución de este “cuarto”, sería posible reconstruir su amueblamiento con la mayor fidelidad sobre la base del mencionado inventario de 1879 y del de alfombras de 1881, a los que haremos continua referencia a continuación cuando comentemos las salas una por una. La identificación de todos esos objetos supera los límites del espacio aquí disponible, pero esperamos emprenderla, pues sería muy bello recuperar tan coherente conjunto, ya que la conservación *in situ* no sólo los elementos fijos sino de algunos tapices y textiles le otorga un grado de autenticidad mayor que el muchas de las salas de la planta principal.

(28) OBRAS XIX, legajo 23. 12.6.1883, Cuenta de José Rodríguez.

(29) AG, leg. 703, “Cuenta extraordinaria de gastos hechos por esta Inspección para la instalación en las habitaciones de este Real Palacio de SS.MM.FF. los Reyes de Portugal y comitiva durante el mes de mayo último”. Entre otras cosas incluye “A D. Tomás Green por llaves de bronce para los baños de SS.MM.FF”, sillas de Vitoria, marcos para retratos y objetos de escritorio, catres de doblar, “baños y otros efectos”, “molduras alemanas para paredes”, candeleros, “un sillón para retrete”, lavabos, toalleros y otros efectos; mesas y lavabos; juegos de lavabos, cubas y otros de Pickman; restauración de figuras de porcelana.

(30) AGP, AG, Obras XIX, Leg. 63, obras y arreglos 1889-1898. Comprende sobre todo muebles y tapicería.

(31) AGP, AG leg 703. Sobre los tapices de la pieza quinta.

(32) AGP, AG leg 776/52.- relación de altas en las habitaciones del cuarto bajo, piezas 3, 11, 12 y 15.

El inventario de 1879 ofrece una vívida impresión de cómo Lema y los asesores artísticos de Alfonso XII armonizaron objetos antiguos -la mayoría- con algunos nuevos para lograr un conjunto suntuoso dentro del gusto historicista vigente, y proporciona datos inequívocos sobre esa mezcla, pues al margen señala si cada pieza era nuevamente comprada o si se encontraba previamente en la colección real; en este último caso da, a veces, precisiones sobre su procedencia de otro palacio; a veces las piezas resultaban híbridas, como unos sillones donde eran “modernos los esqueletos forrados de tela antigua”. Las anotaciones al margen, realizadas en dos momentos sucesivos, aportan datos sobre movimientos de piezas en los años inmediatos³³.

Al analizar la obra decorativa alfonsina dirigida por Lema resulta imprescindible apoyarse en el plano actual [Fig. 1], y hacer continuas referencias a dos momentos históricos de los que trataremos luego, y a los que corresponden la intervención del arquitecto mayor Juan Moya en 1924 [Fig. 2] y el inventario de 1932³⁴, pues hemos estimado que convenía aquí no sólo evocar la forma original de este cuarto en 1879, sino su evolución durante el reinado siguiente. En general, subsisten todos los elementos fijos de Alfonso XII. Por lo que se refiere a los muebles, hacemos breve referencia en cada sala a lo que describe el inventario de 1879, dando así la clave para la reconstrucción del estado original de la Restauración. No cabe aquí detallar todos esos objetos, que requieren mayor espacio y un estudio más enfocado en el mobiliario alfonsino³⁵. Por tanto, me limito a especificar en las notas cuales son las piezas mencionadas en 1928 y 1932 que se mantienen *in situ*.

(33)AGP, AG leg 776/55. La copia firmada (a diferencia de otra que también figura aquí, incólume) de este inventario de 16 de diciembre de 1879 presenta al margen anotaciones a tinta y a lápiz. A tinta figura si el objeto es antiguo, o nuevamente comprado; así como otras observaciones y alguna (rara) vez, movimientos, algunos al guardamuebles y otros a las habitaciones de Carlos III en el piso principal. Todo eso ha de fecharse a principios de 1880, pues al dorso de la última hoja se abre un registro de “bajas”, también a tinta, donde sólo se señala una, fechada el 12 de abril de 1880. Posteriores a ese momento son las anotaciones a lápiz, donde se señala la mayor parte de los movimientos. A veces se han añadido precisiones sobre medidas de los cuadros y, en algún caso, tasación. En cada sala primero registra los tapices cuando los hay, luego los cuadros, y luego los muebles empezando por la coladura.

(34)AGP, AG 2965/12, “Inventario de las habitaciones del cuarto bajo destinadas al SE el sr. Presidente de la República Española”. Hubo de realizarse en 1932, y en abril de 1936 se anotaron a lápiz los mínimos movimientos de obras sobrevenidos. Las variantes respecto al de 1928 son escasas, y no relevantes aquí; baste señalar que, en general, el estado descrito corresponde al final del reinado de Alfonso XIII. De este inventario proceden las descripciones de objetos en las notas.

(35)Se propone realizar tal estudio D. Alfonso Medina, a quien desde luego apoyo para esa tarea.

Se accede al Cuarto por el Atrio del Príncipe [Fig. 1, nº A], que era por donde la familia real acostumbraba a salir cuando lo hacía sin ceremonia³⁶. El ascensor, perfectamente conservado, data de 1898, y su instalación hizo muy incómodo el uso de la puerta que desde el rellano lateral de la escalera del Príncipe accede al ángulo suroeste del Comedor [Fig. 1, nº 0]. De éste, por tanto, trataremos en último lugar.

Desde el vestíbulo de la escalera se accede a la “pieza de entrada” [Fig. 1, nº 2], como la llamaba Lema; se conservan al menos dos diseños del arquitecto para la bóveda: uno que sólo muestra los detalles de los casetones y el perfil general³⁷, y otro que expone el conjunto del esquema decorativo, pero donde sólo en una cuarta parte aparecen plasmados los motivos decorativos, pintados, que Lema proponía, y que por último no se llevaron a cabo³⁸. Otro dibujo presentaba la misma solución de compartimentos, pero con dos variantes de decoración pictórica todavía más ricas [Fig. 4]³⁹.

Esta sala es una de las que mejor conserva el aspecto de la época de Alfonso XII, a cuya época no sólo corresponden los elementos fijos -techo artesonado, zócalo y guarniciones de puerta, todo en madera-, sino los once tapices “de fondo azul y bosque”, ya descritos aquí en el inventario de 1879, y que se mantienen *in situ*; se consideran de Aubusson hacia 1650⁴⁰. La coherencia de este impecable conjunto con el gusto decorativo de 1880 se extendía a los complementos que guarnecían los “tapices boscajes”, a las cortinas y a la sillería: éstas estaban cubiertas en color “habana” que armonizaba bien con los discretos tonos verdosos y marrones de los tapices, y llevaban complementos de estilo Luis XIII que entonaban con la época a los que aquellos correspondían⁴¹. La tela “granité” se trata de una “étoffe de laine à gros grains”, lo que concuerda con la definición del inventario de 1932, que describe como de “lana beige” la tapicería de cortinas y taburetes. Con éstos entonaba el fondo crema de la alfombra, y el azul de su cenefa con los tapices⁴². Desde esta sala, a la derecha, se entra

(36) DE LA PEÑA ONETTI, Luis, *Yo fui alabardero de Alfonso XIII*. Escelicer, Madrid 1959, p. 68.

(37) AGP, plano 6029, “Decoración para la bóveda de la pieza de entrada nº 2. Croquis”. Acotado. Incluye las planas (proyectadas geoméricamente) y secciones de las piezas 2, 3 y B.

(38) AGP, plano 5118, “Decoración para la bóveda de la pieza de entrada nº 2”.

(39) AGP, fotografiado en 1989, actualmente sin referencia.

(40) JUNQUERA DE VEGA, Paulina, y DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pp. 275-286. PN, inv. nº 10063289-10063299. La base de datos Goya del Patrimonio Nacional los considera “característicos de la manufactura de Aubusson”.

(41) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza número 2”.

(42) Inv. 1881: (101), cenefa fondo azul con adornos blancos, centro rectángulo crema con adornos coloridos, 35 x 21 = 980 x 588.

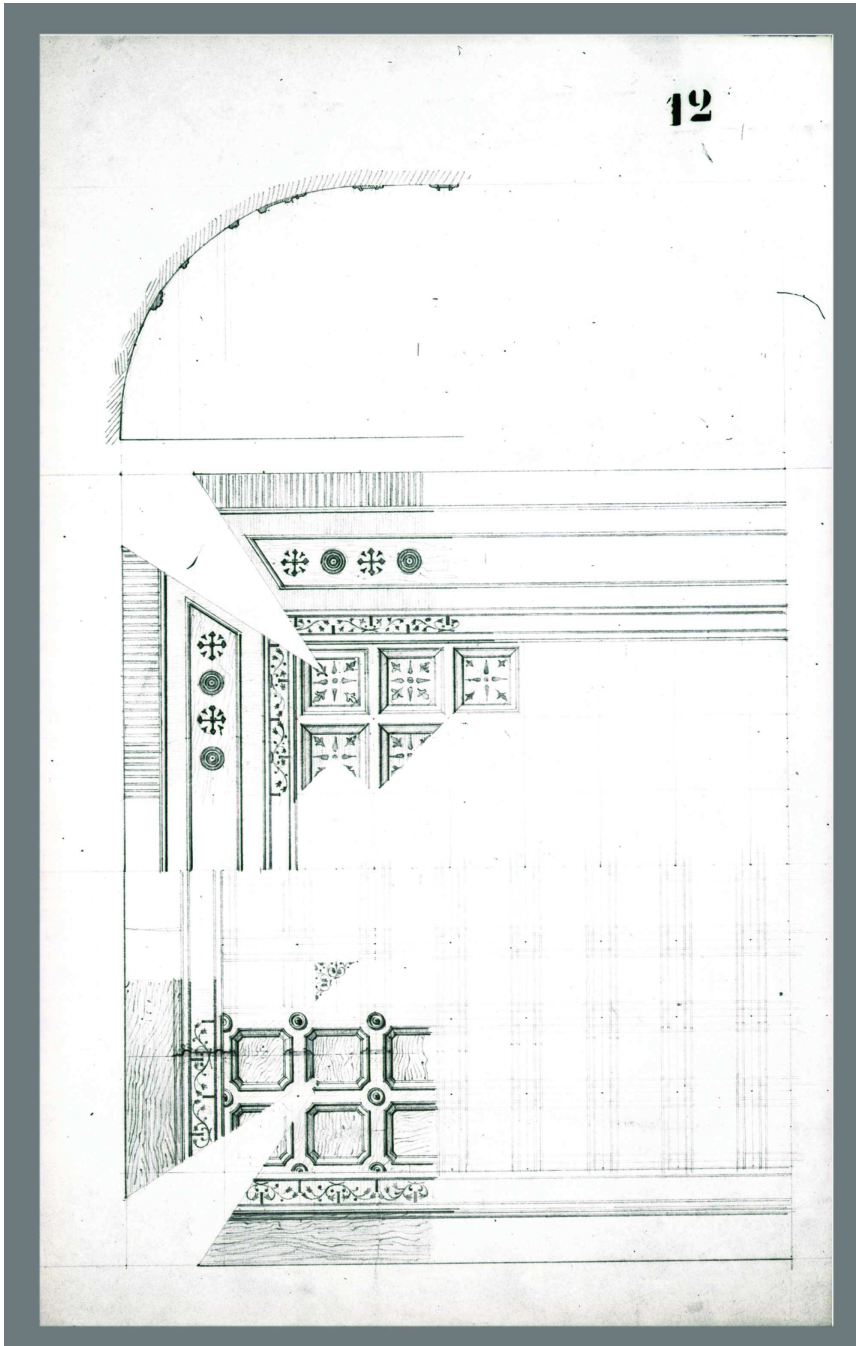


Fig. 4.- José Segundo de Lema, variante del proyecto decorativo para la bóveda de la sala 2. AGP.

en la pieza [Fig. 1, nº 1] que Lema destinaba a un ayudante del soberano invitado, y cuya decoración era por tanto escueta⁴³, aunque bien alfombrada⁴⁴. Aproximada función cumpliría bajo Alfonso XIII según el plano 1175: “Habitación del Mayordomo mayor de S.A. el Príncipe”.

Pasando de la “pieza de entrada” a la izquierda se entra en un Salón [Fig. 1, nº 3] que resulta el mejor documentado, pues subsisten tres diseños de Lema: un croquis de la bóveda, con su planta y secciones⁴⁵; la traza para la decoración de la misma [Fig. 5]⁴⁶; y asimismo para el friso o arrimadero [Fig. 6]⁴⁷. Se conservan tanto los elementos fijos -techo con artesonado, zócalo y puertas, todo de idéntica madera- como el conjunto textil descrito en 1928 y 1932, una bella colgadura “de terciopelo granate brochado”. De esta misma tela eran todas las cortinas, y subsisten sólo las de la ventana. Toda esta tapicería bien pudiera ser de Alfonso XII, pero no es la original de 1879, pues el inventario de este año describe que una parte de las paredes -los paños pequeños, entiendo- estaban forradas con terciopelo verde de Utrecht, pero la mayor parte “vestida de tapices que representan los archiduques”, es decir la serie de las batallas del Archiduque Alberto. También en verde estaban tapizadas cortinas y sillería: las primeras con el mismo terciopelo de Utrecht, y ésta en felpa estampada⁴⁸. Los muebles se definen en 1878 como “Enrique II”, es decir de furioso neorrenacimiento, y habían sido realizados no en París -como los del Salón de Armas- sino en Madrid, por La Torre; emigraron de aquí seguramente al cambiarse la colgadura, lo que estimo pudo ocurrir en torno a 1902. La alfombra animaba esta sala con su despliegue cromático que complementaba el verde de los muros⁴⁹. Se mantienen *in situ* uno de los “Dos candelabros de bronce dorado y negro formados por una columna dorada sobre patas de león, de la que arrancan cinco brazos laterales y uno

(43) AGP, plano 6028, “Decoración p^a las bóvedas de las piezas nº 1 = cuarto para un ayudante, y nº 8 = pieza de toilette (croquis)”. En 1932 se indicaba que “El techo y las paredes son lisos pintados al temple en color blanco”, y el mobiliario, del que nada subsiste aquí, correspondía a la función de estudio o despacho. El inventario de 1879 no menciona colgadura alguna en las paredes, sino sólo cuadros y mobiliario.

(44) Inv. 1881, (100), fondo blanco adornos tallas doradas y guirnalda de flores, 33 x 15. = 924 x 420.

(45) AGP, plano 5118. Incluye las plantas y secciones de las piezas 2, 3 y B.

(46) AGP, plano 6003, “Pieza nº 3. Decoración en madera p^a su bóveda = Escala = 1/20”. Sección por AB. Sección por CD. La decoración, a lápiz sobre cartulina; las secciones, a tamaño natural, y a lápiz sobre papel vegetal pegado a la cartulina.

(47) AGP, plano 5998, “Frisos: zócalo y cornisa solamente”. “Alt[ur]ja de chimenea” “No sirve la cornisa”.

(48) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza número 3”. Sobre la serie del Archiduque Alberto, cfr. JUNQUERA y DÍAZ GALLEGOS, *Catálogo...*, pp. 19-26. PN, nº inv. 10005712-14 y 10072267-70.

(49) Inv. 1881: (102), “cenefa entrecalles carmesí, en el centro un florón oro con canastillos de flores fondo azul”. 32 x 15 = 896 x 420.

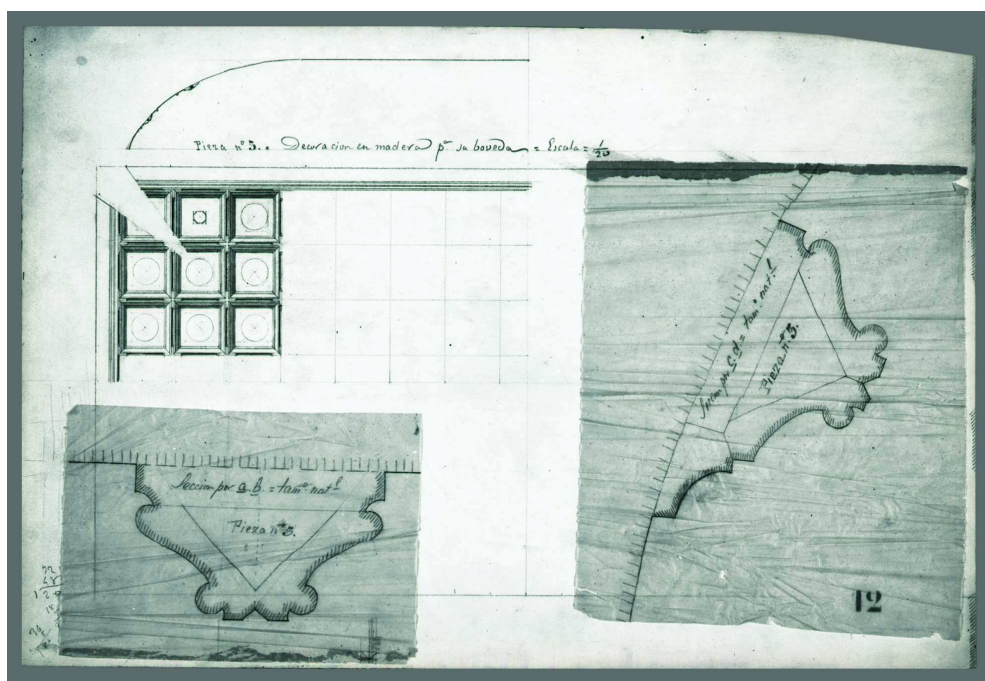


Fig. 5.- José Segundo de Lema, proyecto decorativo para el techo de la sala 3. AGP, plano 6003.

central”⁵⁰; y, sobre todo, cuatro de los cinco tapices descritos en 1932, de los llamados “países de Teniers”⁵¹, cuya colocación aquí, hacia 1890, debió de ser dirigida por el conde de Valencia de Don Juan⁵². Ya algunos, como veremos, estaban en otra de estas habitaciones desde 1879.

(50) “Dos candelabros de bronce dorado y negro formados por una columna dorada sobre patas de león, de la que arrancan cinco brazos laterales y uno central con velas eléctricas.

Cinco tapices con paisajes campestres de estilo flamenco que tienen las inscripciones siguientes:

1º P.R.F.M. – Nº 1726 en negro –X en blanco-

2º Nº 1051 en blanco y X en el mismo color

3º Nº 331 en negro [este no se encuentra en la sala actualmente]

4º Nº 1050 en blanco y la inscripción E.D.F.M. -1726 en negro y X en blanco-

5º Tiene el número 1052 en negro y una X en blanco y la inscripción L.V.R.F.V. -1726 esta está algo borrosa.”

(51) HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, III, siglo XVIII, reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid 2000, pp 91-99.

(52) AG leg. 703, “Relación de los tapices que se han traído del Real Palacio de Riofrío para el Real Palacio de Madrid”, 1890. Son en total 18. Otros vinieron de El Escorial. Una carta del conde al intendente, Luis Moreno, el diez de julio de 1889, indicaba: “Mientras S. M. dispone el destino que habrá de darse a dichos objetos, sería conveniente que los tapices pasasen a manos del Sr Stuyck ... Ante la probabilidad de que se decore un Salón de Palacio con dichos tapices, debo indicar a V. la conveniencia de disponer que el Sr. Stuyck haga traer del Palacio del Escorial varios tapices pequeños, género Teniers, que él conoce, y que están colocados en un pasillo interior; [son] de gran mérito y que harían juego con los traídos de Riofrío”. Según esto, no se comprenden en la lista más que tres de los tapices que se registran en el inventario de 1932, los enumerados como 2, 4 y 5.

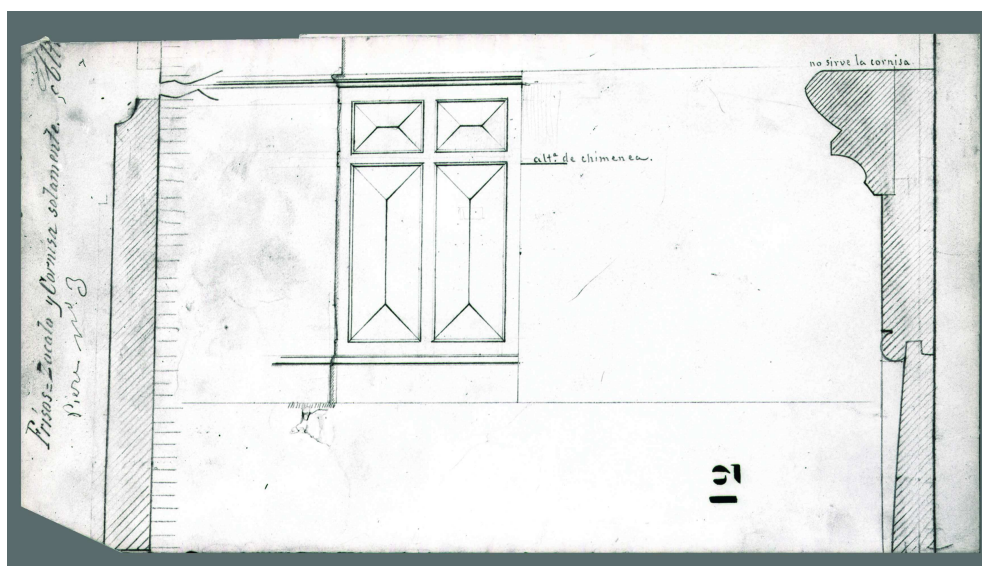
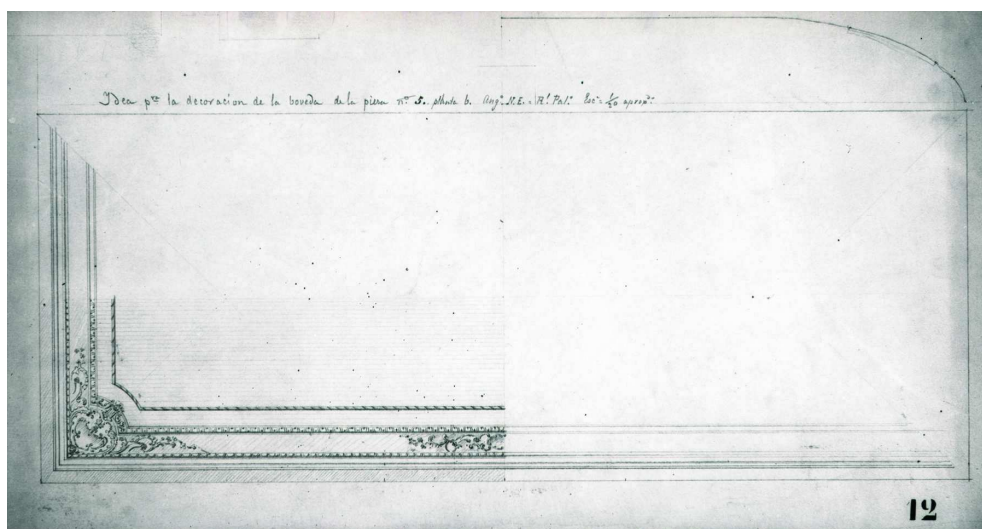


Fig. 6.- José Segundo de Lema, proyecto decorativo para el friso de la sala 3. AGP, plano 5998.

Fig. 7.- José Segundo de Lema, proyecto decorativo para el techo de la sala 5. AGP, plano 5992.



SANCHO, José Luis, «El Cuarto del Príncipe. Las habitaciones para los invitados de Alfonso XII en el Palacio Real de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 229-264.

En la siguiente sala [Fig. 1, nº 4], la bóveda presenta una decoración característica de lo que la época alfonsina identificaba con el “Estilo Regencia” o del final de Luis XIV, en estuco, y para ella se conserva un diseño de Lema [Fig. 7]⁵³, aparte de que se hace referencia a ella también en la traza para la sala A⁵⁴. El friso de madera “en armonía con los motivos del techo” parece del XVIII, y su concordancia con la bóveda es sobre todo cromática, pues se le han aplicado similares colores rosa y gris. Por el contrario, la “chimenea de mármol gris jaspeado y frente de bronce negro y dorado en forma de arco, y la hornilla circular” no sigue inspiración dieciochesca, sino que es enérgicamente decimonónica, y bastante curiosa. En 1879, cuando la función de este espacio correspondía a la de un salón de recibir según su mobiliario, la colgadura se definía como “de brocatel granité y caña, adornado de molduras doradas, blanco y dorado”, definiéndola como antigua, es decir, procedente del Oficio de Tapicería; en 1932 se describe en parecidos términos, con “fondo dorado”. Este fondo presenta ahora un tono plateado, y todo parece indicar que se trata de la misma tela pero que su color ha virado; de ser así, constituiría un elemento muy destacable. En cuanto a los “tres juegos de cortinas” compañeros de la misma tela, subsiste sólo el de la ventana. Del resto del mobiliario inventariado en el primer tercio del XX sigue *in situ* sólo uno de los dos grandes cuadros de Lucas Jordán⁵⁵; su pareja ha sido reemplazado por otros del mismo pintor, más pequeños. También subsiste la riquísima araña de bronce, y, cosa rara, la alfombra, que sin embargo no parece ser la descrita aquí en 1881 cuya cenefa carmesí entonaba con los muros⁵⁶.

El paso hacia el hall o comedor [Fig. 1: 0] permitía que, desde éste, pudieran acceder al apartamento del soberano extranjero directamente, sin pasar por las salas anteriores, las personas de su intimidad alojadas en Palacio, empezando, desde luego, por el rey de España. Éste, y las demás personas

(53)AGP, plano 5994, “Pieza nº 4: bóveda. Detalles de varias piezas de la planta baja, ángulo NE”. “Las dimensiones de la pieza son 5,25 x 10. Con arreglo a ellas debe modificarse el dibujo del techo”. Sección y proyección de la bóveda.

(54)AGP, plano 5993.

(55)El que hacía pareja con él está en Aranjuez, PN inv. nº 10022664.

(56)Inv. 1932, “Otro [cuadro] que representa a la Sagrada Familia con San Joaquín, Santa Ana y San Juan Bautista. Tiene la misma firma que el anterior y debajo de la misma tiene un signo que bien pudiera ser una letra. Las medidas son iguales al anterior. [...] Una araña de bronce dorado, que representa un tronco de árbol y consta de seis brazos, con tres luces cada uno en la parte superior y otros seis de cinco luces en la inferior. [...] Una alfombra de nudo con fondo blanco y cenefas y flores rojas”. Inv. 1881: (103), cenefa de tableros con entrecalles carmesí y adornos dorados, en el centro estrella con medallones verdes y blancos, 35 x 18,5. = 980 x 518.

reales, descenderían por la escalera del Príncipe; quienes se hospedarán en los pisos superiores, por la de Damas, también inmediata.

Lema quizá concibió como despacho del soberano invitado la pieza siguiente [Fig. 1, nº 5], pero en 1879 servía como dormitorio, habiéndose instalado aquí una de las camas de la jornada a Barcelona de Carlos IV⁵⁷. La decoración continúa el espíritu dieciochesco de la anterior, avanzando hacia una inspiración más rococó en los estucos blancos con dibujos dorados, cuyo dibujo por Lema se conserva [Fig. 7]⁵⁸. Para armonizar con ella el arquitecto hizo traer de La Granja un gran espejo de Felipe V: el fondo de las residencias regias servía así para la realización de estas salas historicistas⁵⁹. En perfecta armonía con esta entonación de blanco y dorado concuerda la colgadura amarilla, tan del gusto “neoversallesco” de la época⁶⁰, y que data de 1878, pues corresponde con el “canetón amarillo” adquirido entonces, y aquí descrito en 1879⁶¹. Con la misma estaba tapizado el mobiliario. Armonizaba en este tono la alfombra de fondo mahón, es decir canela o amarillo pálido⁶².

Lema denomina “pieza de toilette” a la sexta sala [Fig. 1, nº 6] en su diseño para esta bóveda que, consiguientemente, es de mayor simplicidad que las contiguas, y semejante a la del cuarto para el ayudante⁶³. Como correspondía a tal función en las convenciones decorativas de la época, sus paredes están revestidas con escayola, imitando mármol con gran calidad; puede que se deba a Antonio Alviol, el principal maestro activo en esta especialidad dentro de Palacio durante el reinado de Alfonso XII y la Regencia. El diseño

(57) Inv. 1879, Pieza nº 5, “Una cama imperial de cuatro columnas de madera blanca y dorada estilo Luis XVI sus colgaduras de raso azul bordado de oro. Los pabellones y colcha bordados de seda de color y oro, e igualmente el techo interior. Talla y adornos cristal pintado” –al margen: antigua-. Por el azul ha de identificarse con la 10010316, no con la 10090776, cuya seda amarilla hubiese entonado con la colgadura; parece que se prefirió el contraste.

(58) AGP, plano 5992, “Idea p^a la decoración de la bóveda de la pieza nº 5, planta b(aja), ang° NE = RI Pal° Esc. 1/20 aprox.do”.

(59) Inv. 1879, “Un espejo grande con marco dorado y blanco procedente de san Ildefonso”. Frente a él colgaba el único cuadro de la sala, *Ester y Asuero*, por Jordán.

(60) Recordemos el gabinete o “salón amarillo” de la marquesa de Vegallana en *La Regenta* de Clarín, publicada en 1884-1885 pero ambientada en 1877-78.

(61) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza número 5”, y n. 16. Inv. 1879, Pieza nº 5: “las paredes forradas de canetón amarillo adornadas de moldura blanca y dorada”.

(62) Inv. 1881: (104), cenefa de abanicos, centro Mahón con flores sueltas, 35,5 x 13. = 994 x 364. En el contexto de estos años el mahón, o nankín, designaba ese tono, definido en el diccionario de María Moliner, y no el azul que luego pasó a identificarse más con esta palabra.

(63) AGP, plano 6028, “Decoración p^a las bóvedas de las piezas nº 1 = cuarto para un ayudante, y nº 6 = pieza de toilette [sic] (croquis)”.

debe adscribirse a Lema, pues lleva su sello la concordancia entre la chimenea de mármol gris y el conjunto de los paramentos. Por consiguiente, en 1878 su decoración textil se limitaba a las cortinas⁶⁴, y a la alfombra que, como todas las demás, era de la Real Fábrica⁶⁵.

La séptima sala [Fig. 1, nº 7] era el dormitorio principal de esta secuencia de habitaciones en la ordenación de Alfonso XII; “alcoba” la denomina Lema en su diseño para la decoración de la bóveda, que elaboró en dos variantes a partir de la misma idea: una con menos rombos (tres por cinco en la base del lado corto y largo respectivamente)⁶⁶, o con más (cinco por ocho)⁶⁷, y sin embargo la realizada fue otra, intermedia entre las dos anteriores y con cuadrados (cinco por siete). La primera opción incluía molduras clasicistas y florones en el centro de cada casetón [Fig. 8]; la segunda era más escueta, sin florones, y en una variante con la madera a la vista; la realizada, con molduras clasicistas, pero sin florones, y pintada. La solución de este “Techo artesonado formando cuadros cremas con ribetes verde claro” resulta de lo más sutil dentro del historicismo de ese arquitecto y en su faceta de inspiración dieciochesca clasicista, diríamos “Luis XVI”, aunque la primera solución dejaba la madera en su color dentro de la tónica más habitual de la época. El cromatismo actual de la bóveda puede datarse en 1878, pues no desentona con el terciopelo claro, crema, de paredes y tapicería; con el que también entonaba la alfombra de tonos blancos, rosas y verdes⁶⁸, mientras que el mobiliario, “salomónico” típicamente alfonsino, vagamente definido como “Enrique II”, armonizaba con la antigüedad de los tapices elegidos para esta pieza; a juego con ellos se cubrieron los sillones, comprados. En cuanto a los tapices, descritos como los de Ícaro, resulta dudoso de qué serie se tratase, porque ninguna de esta historia existía en la colección real, sino sendos paños de este tema en dos series, la magnífica de “Poesías” o “Fábulas de Ovidio” del siglo XVI, y en la de Faetón, del primer tercio del XVII. Por la entonación cromática

(64) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza número 6”. Es revelador el abundante mobiliario descrito aquí en el inventario de 1879.

(65) Inv. 1881: (104), cenefa de abanicos, centro Mahón con flores sueltas, 35,5 x 13. = 994 x 364.

(66) AGP, plano 5989, “Decoración p^a la bóveda de la pieza n^o 7: Alcoba. Croquis. Sección y desarrollo de la bóveda”.

(67) AGP, plano 5986. Una mitad de este dibujo repite el esquema de tres por cinco rombos, pero proponiendo la madera en su color; la otra mitad propone los cinco por ocho rombos, sin mostrar detalles ornamentales.

(68) Inv. 1881: (106), cenefa de entrecalles blancas con guirnalda de rosas, centro un panderero carmesí con tallas verdes, 27 x 19,5 = 756 x 546.

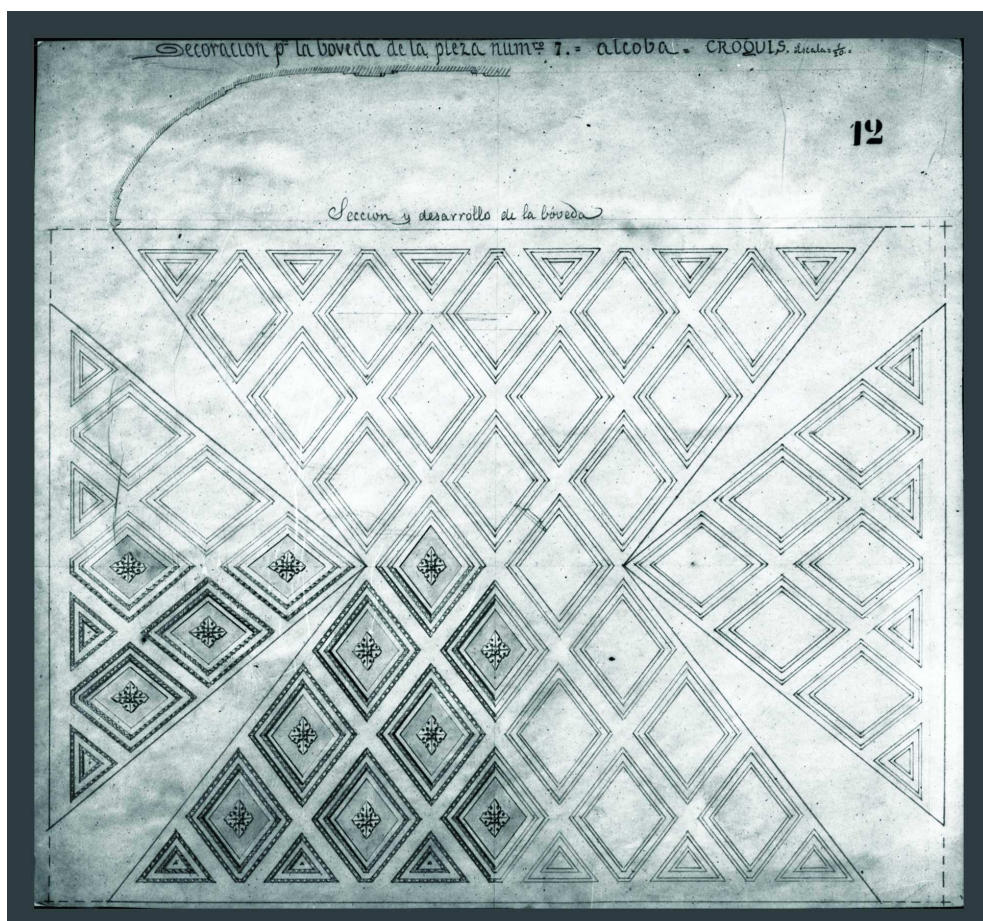


Fig. 8.- José Segundo de Lema, proyecto decorativo para la bóveda de la sala 7. AGP, plano 5989.

general de la sala me inclino a pensar en la primera⁶⁹. La cama, curiosamente, era un híbrido entre elementos antiguos y nuevos que requeriría mayor estudio. Definido en 1924 como dormitorio del “cuarto departamento”, tal había sido siempre la función de esta sala, pues facilitaba ese destino la existencia del cuarto de baño inmediato, entre esta pieza y el pasillo, que ya

(69) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza número 7”. Inv. 1879: N° 7, “las paredes vestidas de tapices, Fábulas de Ícaro, son cinco”. “Una cama de palosanto de cuatro columnas salomónicas; las dos cabeceras con balaustres huecos ... vestida... de terciopelo de Genova...el todo estilo de Enrique II” –al margen: antiguo, reformado-. Los sillones salomónicos de palosanto, comprados, “cubiertos de tapiz haciendo juego con las cenefas de los tapices”. Cinco son los paños, en efecto, de las “Poesías”, 10004158-59,10026390-92. Cfr. JUNQUERA DE VEGA, Paulina, y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, pp. 134-139. De la brillante serie de Faetón contamos con seis paños, 10004057, 10004075-76, 10004095-97. Cfr. JUNQUERA y DÍAZ GALLEGOS, *Catálogo...*, pp. 110-116.

aparece en los planos anteriores, incluso en el de Sabatini de 1790 donde representa no sólo el trascuarto o retrete, sino una cama aquí⁷⁰. El baño, que hasta 1924 inclusive constaba de dos piezas diferenciadas como se ve en los planos, ya estaba unificado en una en 1932, y, como los siguientes, conserva todos los aparatos del primer tercio del XX.

Acaba en este punto el apartamento cuyas salas designa Lema con números, y que está unido por lo más íntimo –los dormitorios- al siguiente, cuyas piezas distinguió el arquitecto con letras, y que bajo Alfonso XII interpretamos que estaba destinado al cónyuge del soberano visitante⁷¹. Por tanto, la que Lema llamó “pieza A” [Fig. 1, nº 8] había de ser una alcoba, cuyo diseño para la bóveda se conserva y es parecida a la cuarta y la quinta según dice el propio plano, significando que la inspiración de todas ellas se encuentra en el arte versallesco [Fig. 9]⁷². Ninguna indicación se ofrece en 1878 sobre compras para su decoración textil, lo que indica que el lampás azul y blanco aquí descrito en el inventario del año siguiente procedía del Oficio de la Tapicería, es decir que de nuevo se había recurrido a los fondos históricos de la Casa para elaborar un conjunto ornamental “de época” en armonía con los motivos del friso -antiguo también- y de la bóveda⁷³. Entonaba con las paredes el azul claro del fondo de la alfombra⁷⁴. El conjunto de la decoración fija se atiene al gusto neorococó, con un “Techo pintado reproduciendo cielo con nubes y pájaros. Artesonados blanco y dorados”⁷⁵. En perfecta armonía con el techo, el friso blanco con tallas doradas sin embargo no es “neo”, sino auténtico, de la época de Carlos III, pues -como puede verse en el plano de Sabatini- la habitación no ha cambiado de dimensiones desde el XVIII, aunque sí ha perdido la chimenea que se encontraba en la pared del fondo y que

(70) AGP, Plano 103.

(71) Esta pudo ser la intención inicial; pero como el inventario de 1879 indica que en la sala 5 se instaló una cama, las funciones pudieron modificarse sobre la marcha.

(72) AGP, plano 5993, “Decoración p^a la bóveda de la pieza A. El mismo género para las piezas nº 4 y 5. Escala = 1/20. Sección y proyección de la bóveda”. Sólo en una cuarta parte del dibujo se ha detallado todo el ornamento.

(73) Inv. 1879, nº 8, “las paredes forradas de lampás azul y blanco, adornadas de molduras doradas”. “Una cama embutida de maderas finas con adornos de bronce dorado... su galería haciendo juego con la cama”. De la colgadura de la cama y pabellones se especifica que es antigua, como también las cortinas; debía serlo por tanto la de pared, del mismo tejido y color.

(74) Inv. 1881: (107), cenefa de tableros verde claros con adornos encarnados fondo general azul claro con adornos encarnados, 34 x 20. = 952 x 560.

(75) Invs. 1928-1932: “Techo pintado reproduciendo cielo con nubes y pájaros. Artesonados blancos y dorados. Paredes pintadas al temple en color blanco liso, con un zócalo de madera pintada en armonía con los artesonados del techo. [...] Otro [cuadro] copia del existente en el museo pintado por Murillo, que representa a Santa Isabel de Hungría curando a los leprosos. Tiene moldura dorada.” El lampás azul y blanco hubo de desaparecer en el primer tercio del XX.

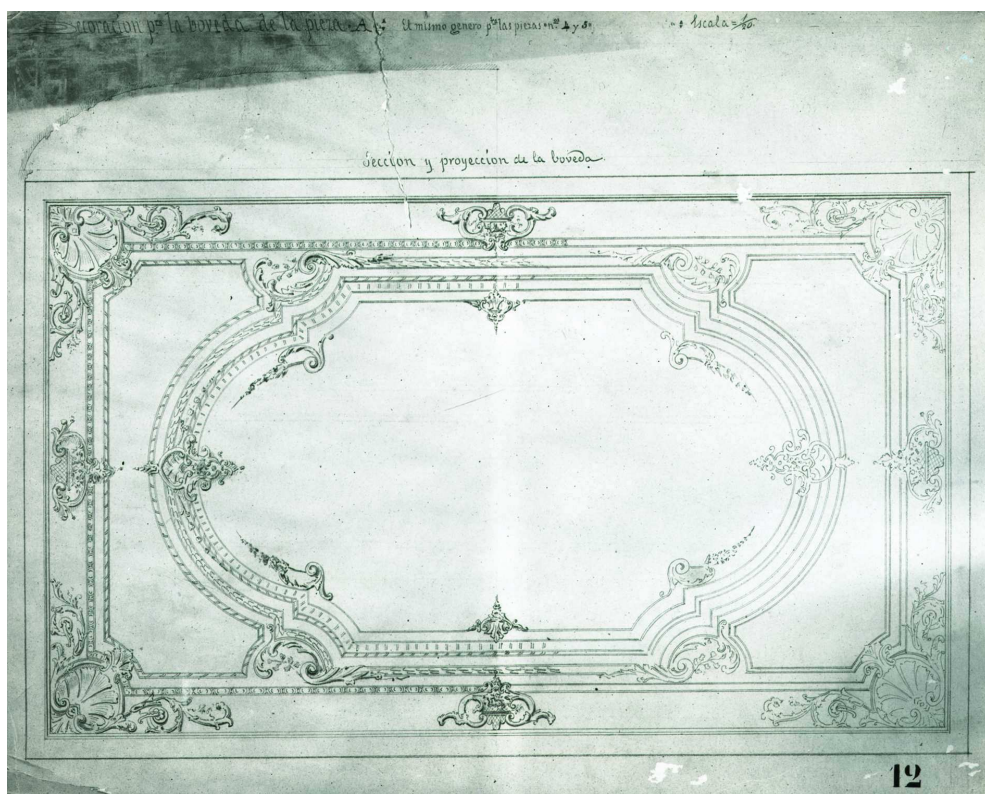


Fig. 9.- José Segundo de Lema, proyecto decorativo para el techo de la sala 8. AGP, plano 5993.

aún aparece en el plano de 1924, cuando ha de fecharse el baño, perfectamente conservado⁷⁶. Nada se mantiene aquí del mobiliario de Alfonso XIII salvo el gran cuadro de *Santa Isabel*, copia de Murillo. En el inventario de 1879 esta habitación y todas las sucesivas (donde también han desaparecido sus textiles) ya no fueron designadas por letras, como había hecho Lema, sino continuando la secuencia de números, corrida hasta el 18.

Lema denominó “Pieza B” al Salón siguiente [Fig. 1, nº 9], cuyo proyecto para la decoración de la bóveda, correspondiente en todos los detalles a lo ejecutado, se conserva [Fig. 10]⁷⁷. Los tapices de la magnífica serie de los

(76) AGP, Plano 103. En los planos de 1900 c. ya aparece un retrete en el emplazamiento de este baño que Moya instaló en el amplio hueco de la ventana que mira al Sur, cuando lo designó como dormitorio del “tercer departamento” en 1924.

(77) AGP, plano 5987, “Decoración para la bóveda de la pieza B, nº 9. = madera = desarrollo aproximado de la bóveda = escala 0,05 p.m. Secciones por ab y por cd, tamaño natural”. Un croquis de su curvatura en AGP, plano 5118.

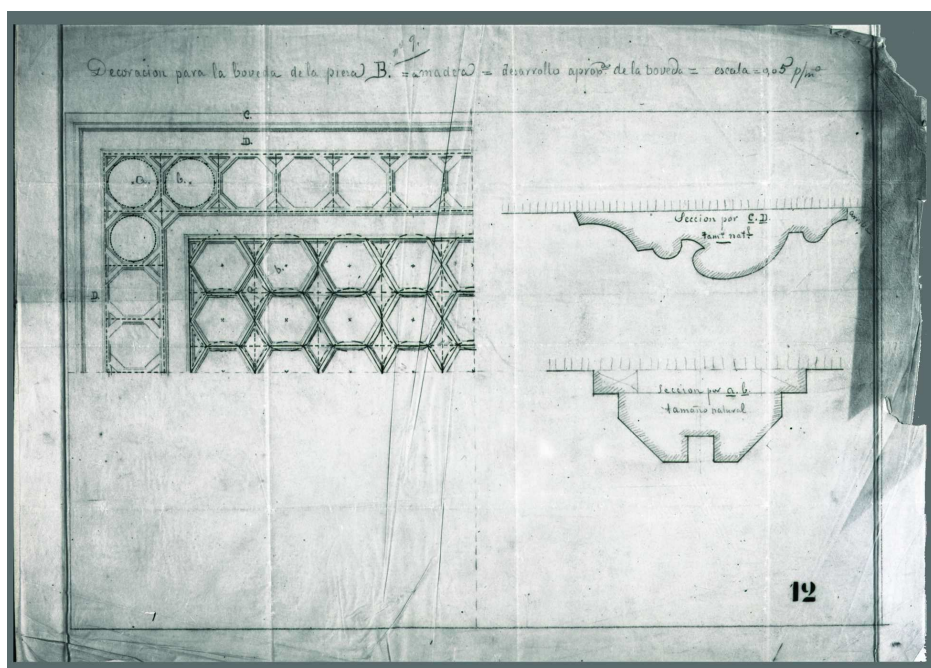


Fig. 10.- José Segundo de Lema, proyecto decorativo para la bóveda de la sala 9. AGP, plano 5987.

“monos” -complementados con paño y con otros elementos textiles de punto de Hungría-, las molduras en nogal y dorado, y el mobiliario “Enrique II” -sofá, doce sillones y seis sillas-, concordaba con el oscuro artesonado para obtener un salón de aire “Luis XIII”, pero sin duda muy vivaz gracias al fondo bermejo de los tapices, a los coloristas zig-zags del *point d’Hongrie* y al paño también rojo que cubría aquellas paredes donde no había tapices⁷⁸. Sobre éstas campeaban algunos cuadros y dos “cuadros-tapiz”, anticipando su empleo, años después, en la sala tercera donde han llegado hasta nosotros⁷⁹. Algo ajena resulta, por su descripción, la alfombra⁸⁰. Sólo el techo, friso y embocaduras de huecos se conservan, habiendo variado el mobiliario en el primer tercio del XX⁸¹.

(78) JUNQUERA y HERRERO, *Catálogo...*, pp. 214-224. PN, nº 10005804-7, 10005819-21 y 10076049.

(79) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza B”. Inv. 1879: Nº 9, “las paredes forradas de tapices de la colección titulada de los monos y bayeta color rojo adornado de molduras color nogal y filetes dorados [...] dos cuadros de tapices con marco dorado representan [en blanco]”. Al mobiliario documentado en 1878 se añade en 1879 una mesa de despacho.

(80) Inv. 1881: (108), cenefa de medalloncitos; en el centro un óvalo fondo blanco, florón de oro con flores y cintas, 33 x 19. = 924 x 532.

(81) En 1924 se denominaba “Salón común” a los apartamentos tercero y segundo, mientras que el plano 1175 lo destinó a “Despacho de S.A. el Príncipe”. Las paredes estaban entonces pintadas de blanco.

Para la sala C [Fig. 1, nº 10] Bussato y Bonardi pintaron el techo que calificaron de “pompeyano” al cobrarlo en 1879. Armonizaba con éste la alfombra, lo que induce a pensar si no cumplirían los escenógrafos aquí la función de cartonistas, al menos en algún caso⁸². La colgadura de pared no fue encargada en este caso a París, sino que su brocatel verde y caña era “antiguo”, es decir procedente del Oficio de tapicería; parece responder también a una ambientación historicista que, en el caso de este espacio, tendía más bien al neoclasicismo, y sobre la que aún carecemos de datos suficientes. En cualquier caso, este salón -pues como tal estaba amueblado, no como alcoba, y con una mesa para escribir- estaba lleno de cuadros⁸³, en su mayor parte antiguos, pero con alguno moderno y comprado *ad hoc*, como *Una esclava* por Masriera. Se convirtió en el dormitorio del segundo departamento en 1924, cuando Moya insertó un cuarto de baño, íntegramente conservado, en el hueco de balcón más al Oeste.

Interpretar la sala que Lema denominó D [Fig. 1, nº 11 y 11 a] no es sencillo a partir de los documentos, porque en algunos se la considera una sola habitación, y dos en otros. El inventario de alfombras la designa con dos números diferentes, y a partir de aquí, por tanto, no coincide su numeración con el de 1879, que le da uno sólo, el once, que para mayor claridad hemos diferenciado, en el plano, añadiendo una letra. La alfombra que en el inventario de esa especialidad se adscribe a la “once” corresponde en efecto con las medidas de la sala más exterior [Fig. 1, nº 11]⁸⁴, mientras que la “doce” se ajusta al espacio interior, casi cuadrado [Fig. 1, nº 11a]⁸⁵. Ambas obras de la Real Fábrica son tan distintas en colorido y en diseño, por lo que puede interpretarse de sus descripciones, que resulta forzoso pensar en parecida diferencia de carácter entre esos dos espacios, por lo que se refiere al ornato de sus paredes, y que el amplio hueco que los comunica estaría cerrado con vidrieras o cortinaje, o ambas cosas. Una lectura atenta del inventario de 1879 ofrece la reveladora presencia en su “pieza once” de dos arañas, correspondientes a cada una de las habitaciones, y permite concluir que las “seis cortinas de seda color naranja”, antigua, para “dos huecos de puerta y uno de

(82) Inv. 1881: (109), cenefa carmesí astriada de oro; centro fondo blanco con flores con florón verde y oro con flores, 33 x 15,5. = 924 x 434.

(83) Inv. 1879: Nº 10, “sus paredes forradas de brocatel verde y caña”.

(84) Inv. 1881: sala 11.- (110), cenefa azul, rombos blancos con rosas, centro círculo blanco con rosas y adornos de oro, 21, 5 x 17. = 602 x 476.

(85) Inv. 1881: 12.- (111), cenefa carmesí con tulipanes blancos, centro y ángulos pandero color tabaco con adornos blancos, 16,5 x 16. = 462 x 448.

balcón” estaban en la exterior [Fig. 1, nº 11], sala en la que colgaban numerosos y variados cuadros -entre ellos dos de Villamil- sobre los muros sin tapizar. En la otra se describen tres “banquetas” o tres divanes angulares que en ese distribuidor se mantuvieron durante el medio siglo siguiente y que en ninguna otra parte tenían sentido [Fig. 1, nº 11 a]⁸⁶. Haciendo juego con ellas iban los “seis portieres de la misma tela que las banquetas, adornadas de fleco y sus seis alzapaños”, todo en flamante seda francesa adquirida en 1878; quiere esto decir que con dos de esas *portières* se cerraba el amplio hueco de paso entre ambos espacios⁸⁷.

En el plano 1175, hacia 1920, la sala 11 aparece como “Salón de tapices”, los que no serían compatibles con los cuadros descritos en 1879. Este “salón” del segundo apartamento en la organización de 1924 por Moya, en 1932 se describe con “Techo liso abovedado, pintado al temple en color blanco ... chimenea de mármol gris jaspeado”, y ésta es el único elemento que perdura, junto con el peculiar arco de entrada. A la 11-a, que Lema tampoco identificó con letra independiente, en el plano 1175 se la denomina “Pieza del ciervo”, sin que sepamos por qué, y Moya “Saloncito de los divanes”, lo que es coherente con los datos de 1879 y con la definición de 1932 que la denomina “Habitación de entrada”, con “Techo abovedado y pintado al temple en color blanco. Las paredes igualmente pintadas, y adosados a las mismas tres divanes en forma de ángulo...”.

Lema realizó una interesante incursión en el revival dieciochesco en la sala E, [Fig. 1, nº 12], donde subsiste el “Techo pintado figurando relieves sobre fondo azul y dorado”, el más bello y trabajado de cuantos Busato y Bonardi realizaron en Palacio. Al cobrarlo en 1878 identificaron la sala con la decorada con tapices de Goya, dato precioso para comprender su estado original bajo Alfonso XII. Aunque las investigaciones de Cruzada Villamil y la idea de crear el museo de tapices en El Escorial habían revalorizado la obra decorativa del pintor aragonés, esta idea de realizar un “pastiche” neomajista resulta muy curiosa y temprana dentro del historicismo español, de su estima por las artes decorativas cortesanas españolas y por el último

(86) Inv. 1879: Nº 11, “Seis cortinas de seda color naranja guarnecidas de agremanes blanco y naranja... corresponden a dos huecos de puerta y uno de balcón. [...] Tres banquetas de ángulo forradas de bojá de seda granate y chispas de metal...” Aun interpretando que el amplio hueco que separa los espacios 11 y 11-a no tuviese cortinas, faltan en todo caso las de la puerta de ingreso.

(87) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza D”.

cuarto del XVIII. Por lo general, las experiencias decorativas inspiradas en la producción goyesca para la Real Fábrica son más tardías, a partir de la última década del XIX. Esta sala fue objeto de especial desvelo para el director de la Real Fábrica de Tapices, Livinio Stuyck, quien no dudó en despojar los palacios de El Pardo y de El Escorial de paños goyescos que habían sido tejidos para aquellas paredes, o que las adornaban desde el reinado de Carlos IV, con tal de obtener aquí un resultado brillante. A este efecto consiguió traer de El Pardo tres tapices de Goya, *La Feria de Madrid*, *El ciego de la guitarra*, y *Tres cazadores tirando a ciervos*; este último no es de Goya, sino de su contemporáneo Bayeu⁸⁸. El resto de las piezas que cubrían las paredes no es evidente, pues han dejado menos rastro documental ya que se encontraban en el almacén del Oficio de la tapicería. Los paños se complementaban, según lo previsto en 1878, con cortinas de punto de Hungría que desde el gusto actual concordaban poco con ellos, y el conjunto de muebles correspondía más bien a una antesala que a otra cosa, con banquetas y consolas⁸⁹. La alfombra no parece que siguiese el diseño del techo⁹⁰.

A partir de este punto las piezas que Lema continúa designando mediante letras -de la F a la K- reciben del arquitecto mucho menos cuidado: sus tapicerías son de cretona, y sus paredes debían de estar sencillamente pintadas, lo que indica que su función era albergar al séquito de los soberanos extranjeros, como también pone de manifiesto el mobiliario según el inventario de 1879, donde se designan con números. Puesto que el ámbito al oeste de la sala 12 servía entonces, como ahora, para albergar servicios, función a la que había quedado relegado desde Sabatini⁹¹, y que Lema mantuvo -designándolo con la letra F- la numeración de 1879 lo salta⁹², de manera que la

(88) Cfr. supra, nota 19, oficio de 13.9.79; de los citados tapices, los dos primeros estaban en la “alcoba de la habitación número 18” de El Pardo.

(89) Cfr. doc. cit n. 14, “Pieza E”. Inv. 1879: N° 12, “las paredes forradas de tapices representando pinturas de Goya”. “Ocho cortinas de seda, punto de Hungría, color crema, guarnecidas de cenefas anchas onduladas ...”

(90) Inv. 1881: habitación 13.- (112), cenefa de medallones verde, blanco y encarnado, centro flores y oro sobre fondo morado, 25 x 15,5. = 700 x 434.

(91) Desde 1740, por lo menos, pero no en su primer proyecto, Sacchetti había dispuesto aquí una escalera, que se llegó a construir como manifiesta el plano 933 y los de estados de la construcción Aparece por primera vez en el plano 4432, que es anterior a 1742; pero no en 100, de 28 de febrero de 1738. De hecho, aún existe en su arranque al nivel del tercer sótano, en lo que se llama “la Escucha”. Estaba destinada a no subir más arriba de la primera planta, como manifiestan los planos de estado de la construcción 132 a 157 que la documentan en la planta baja, mientras siguientes, hasta el 187, muestran que ya no aparece en el principal. Seguramente por ello, considerándola poco necesaria, Sabatini la desmontó, y destinó toda su vertical a “necesarias”, es decir, retretes. Ya se documenta así en el plano 103. Moya la reformó como “toilette” de su primer apartamento.

(92) Por ese motivo en el inventario de alfombras de 1881 aparece, después de la sala de los tapices de Goya y antes de la 13 (que en ese inventario son, respectivamente, la 13 y la 14) referido el “Pasillo: un trozo de cenefa de

sala identificada en el inventario de ese año como 13, y por Lema como G, quedaba frente a la pieza de entrada [fig 1, nº13]. En ese salón, amueblado como tal -consolas, sillones, sillas-, sin colgadura en las paredes y adornado con bastantes cuadros⁹³, las cortinas, tapicería y alfombra armonizaban en verde⁹⁴. Luego lo utilizó al mismo efecto doña Concha Heredia, cuando se describe la “chimenea de mármol negro” que se conserva. La sala 14 era en 1879 un dormitorio con todo su pertinente mobiliario, sin cuadro alguno⁹⁵, y debidamente alfombrado⁹⁶; e igual función cumplió para la referida dama de la reina Victoria Eugenia, de quien trataremos luego. La 15 era en 1879 un salón⁹⁷, convertido luego por Juan Moya en el baño y antebañó de la misma señora [fig 1, nº15], aunque manteniendo la “Chimenea de mármol color negro jaspeado”, descrita en 1932, conservada *in situ*, y ante la cual debía encajar de manera bastante pintoresca la bañera⁹⁸. Cabe notar que hasta aquí las alfombras de esta enfilada de cuartos tienen todas el mismo largo; no así la de la sala siguiente, la 16 según la nomenclatura de 1879, que era entonces un dormitorio⁹⁹. Este dato resulta inequívoco para identificarlo con la habitación situada ya en el resalto de la Capilla, luego destinada al servicio de la “señorita Heredia”, nombre que aún se usa en Palacio para designar la inmediata escalera¹⁰⁰.

la antigua alfombra del Salón de embajadores”. Se refiere al corredor nº 19 de nuestro plano. Interpreto que Lema designó con la letra F a este servicio, y que a partir de ahí la correspondencia de sus letras y los números sería: G=13, H=14, I=15, J=16. K=17.

- (93) Inv. 1879: Nº 13, “Nueve cortinas de cretona imitando terciopelo de Génova ... correspondientes a cuatro huecos de puerta y uno de balcón”. Muchos cuadros
- (94) Inv. 1881: 14.- (113), dibujo general de entrecalles de verde oscuro con adornos verde claro, 25 x 16. = 700 x 448.
- (95) Nº 14, “paredes forradas de cretona imitando a terciopelo de Génova de color” (no dice de cuál). “Una cama de cuatro columnas de palosanto...” antigua. “Seis cortinas de la misma tela que las paredes, guarnecidas de agremán puntilla correspondientes a dos huecos de puerta y uno de balcón”. Ni un solo cuadro. Sillones, sillas, tocador, un armario de luna, etc. Es la sala H de Lema.
- (96) Inv. 1881: 15.- (114), fondo general rayado verde oscuro, en el centro un rombo de entrecalles blancas con adornos ver [no acaba la descripción, se interrumpe al llegar al final de la página, y a la vuelta empieza ya la siguiente].
- (97) Inv. 1879, Nº 15; pieza I de Lema. La alfombra, según el Inv. 1881: 16.- (115), cenefa azul con adornos escarlata, en el centro sobre fondo carmesí unas guirnaldas de laurel y plata. 25 x 17. = 700 x 476.
- (98) No había aquí baño antes de 1924, como muestran los planos 1966-1, 1785 y 2240-1.
- (99) Inv. 1879, Nº 16, “Una cama de metal dorado de cuatro columnas y galería estampada. Ocho cortinas de cretona blanca con flores azules y carmesí...” cortinas de cretona fondo blanco con flores azul y carmesí, para dos huecos de puerta y uno de balcón”. Había aquí cinco cuadros. Inv. 1881: 17.- (116), fondo general azul oscuro con adornos oro y rosas, en el centro un medallón blanco con flores, 19,5 x 13,5. = 546 x 378. Esta era la sala J de Lema.
- (100) En 1924 era el cuarto donde trabajaba y dormía la doncella de doña Concha, con entrada por la escalera, y con otra puerta al antebañó de ésta. Entiendo que corresponde con la J en la nomenclatura del arquitecto Lema.

La sala que Lema designa con la letra K corresponde a la que el inventario de 1879 llama 17, y que no es otra que la pieza de entrada [fig 1, nº17], decorada con la correspondiente sencillez¹⁰¹. Algo más amueblado estaba el distribuidor donde los lacayos esperaban órdenes [fig 1, nº18], atentos a los llamadores eléctricos cuyos ocho números correspondían a las principales salas del cuarto¹⁰². También se refiere a estas dos piezas de recibo y distribución el inventario de 1932 describiéndolas como Furriera [Fig. 1, nº 18], Pasillo del Comedor a la Furriera [Fig. 1, nº 20], Pasillo de la Furriera a la portería.[Fig. 1, nº 19], y Portería [Fig. 1, nº 17].

Por último, el Comedor [Fig. 1, nº 0] parece formar parte de la obra de Lema, pues el zócalo de roble y la chimenea corresponden a su estilo, aunque ningún dibujo conocido corresponde con ellos, ni se menciona en el inventario de 1879. Al arquitecto de Alfonso XII se debe, desde luego, la eliminación de los tabiques y entreplantas de Sabatini y la vuelta al volumen originario, con entrada desde los rellanos de las escaleras del Príncipe y de Damas más cercanos al patio¹⁰³. A esa fácil accesibilidad ha de referirse su denominación de “Hall” -en el plano 1175, por ejemplo [Fig. 3]-, que sin duda correspondía a su función de 1878, pero que resultó muy disminuida cuando la instalación del ascensor en la Escalera del Príncipe, en 1898, obstaculizó su entrada por ese lado. En 1924 Moya lo llama “antiguo comedor de criados”, y los inventarios de 1928 y 1932 “Comedor (antes hall)”. Su acceso usual no era, como ahora, por su esquina suroriental: esa puerta se abrió después de 1939.

Ya en 1928 estaba aquí el gran aparador de estilo Luis XVI que procede, al parecer, del château del rey Francisco de Asís de Borbón en Épinay, cerca de París; y seguramente buena parte de las figuras de biscuit corresponden a las aquí mencionadas en el primer tercio del XX. También la araña es la que estaba aquí en 1932, pero nada más queda del resto del mobiliario¹⁰⁴.

(101) Inv. 1879: Nº 17. Corresponden, efectivamente, los tres huecos de puerta con cortinajes (no los había en el de entrada, con mampara de cristales) y uno de balcón -o más bien ventana- al patio de damas, así como la chimenea, aparte de un aparato de gas.

(102) Inv. 1879: Nº 18. Además de cuatro lienzos, colgaba aquí “Un cuadro madera nogal con ocho números para campanillas eléctricas”. Para los visitantes, más que para los criados, estarían destinadas las sillas y sillones de nogal con asientos de cuero estampado “estilo portugués”, en armonía con una mesa de palosanto.

(103) El plano 2240, que debe datar de 1898, muestra esta comunicación como estaba antes de la instalación del ascensor junto a la Escalera del Príncipe.

(104) Según los inventarios de 1928 y 1932, “Toda la habitación tiene un zócalo de roble de 1,70 m. de alto. Chimenea de nogal tallado con Escudo y Corona Real en el copete. Cuatro columnas cilíndricas de mármol

El "Cuarto del Príncipe": nuevo uso y reformas bajo Alfonso XIII

Al analizar la obra decorativa de Alfonso XII, comparando los documentos con el conjunto decorativo bastante bien conservado, ha sido forzoso hacer alusión a los cambios introducidos bajo Alfonso XIII, cuyo contexto vamos a tratar a continuación para concluir la historia de esta interesante parte del Palacio Real de Madrid. Las habitaciones para soberanos extranjeros fueron destinadas a la Princesa de Asturias, doña María de las Mercedes (hermana del rey), y a su esposo don Carlos de Borbón-Dos Sicilias¹⁰⁵. Seguramente esta adscripción de cuarto en Palacio fue simultánea a su matrimonio, que tuvo lugar en la Capilla Real el 14 de febrero de 1901. Sus tres hijos nacieron en Palacio, y aquí mantuvieron su residencia oficial por lo menos hasta la muerte de la Princesa en 1904. El cuarto del Príncipe debió de seguir adscrito a don Carlos y a su hijo don Alfonso, presunto heredero del trono, hasta el nacimiento del primer hijo de Alfonso XIII en 1907. El niño, por supuesto, continuó en la “nursery” durante unos años¹⁰⁶.

Poco antes de 1920 se decidió instalar en este “Cuarto bajo” no sólo al Príncipe don Alfonso, sino también al Infante don Jaime. El plano 1175, fechable entre 1919 y 1924 [Fig. 3], indica usos concretos para las salas al servicio de cada uno de los dos hermanos. Junto a ellos, en las habitaciones 13 a 16, se aposentó a la “señorita Heredia”, figura que explicaremos luego. Cabe dudar si lo reflejado en esa planta corresponde a la distribución de funciones inmediatamente anterior a la reforma de 1924, o una propuesta. En cualquiera de los dos casos, varias razones nos llevan a la conclusión de que esa utilización de espacios expuesta en el plano 1175 no fue las que rigió entre 1924 y 1931, pues ese documento alude a elementos decorativos que tienen sentido dentro del gusto decimonónico tardío (los tapices en la sala 11, el “ciervo” en la 11-12) y que ya no aparecen en el inventario de 1928;

jaspeado negro y blanco, con capiteles y bases de bronce dorado. [...] Una araña en forma de esfera de bronce y cristal, tiene cuarenta y ocho luces en dos círculos y seis bombillitas eléctricas en su interior. [...] Una vitrina de cinco puertas, tres de ellas con cristales y sobre las puertas otros tantos cajones. El mueble es de madera con incrustaciones de bronce y tiene pegado en el tablero superior un papelito con la inscripción siguiente: ‘S.M. el Rey – número 119. Chateau d’Epinay’. Mide de largo 4,975 de alto 1,40 y de fondo 0,56. Al través de las lunas de las puertas se ven 18 grupos y figuras de porcelana de biscuít [sic] y seis de estas están colocadas en las consolas. ...” Corresponde a este mueble el nº inv. 10019028.

(105) Don Carlos (1870-1949) quedó viudo en 1904. En 1907 volvió a casarse, esta vez con doña Luisa de Orléans, y de este matrimonio nació doña María de las Mercedes, madre del rey don Juan Carlos.

(106) Sobre los usos y decoración de la planta principal y las superiores durante el reinado de Alfonso XIII prepara un estudio Enric-Eduard Giménez.

implica usos que no dejaron huella alguna en el mobiliario (el de biblioteca para la 3, el de comedor para la 6, el de guardarropa para la 7); la mezcla de usos entre el Príncipe y el Infante, así como la evidente ventaja de éste, resultan chocantes; y no plantea cuartos de baño, cosa ya extraña en torno a 1920, pero ratificada por otros documentos gráficos¹⁰⁷.

Esa deficiencia higiénica fue solventada en 1924, cuando se decidió albergar en este cuarto a “las personas de gran significación que acompañen a SS.MM. los Reyes de Italia”. Resulta pintoresco que, con tal motivo, se desalojase a don Alfonso y don Jaime -si es que ya estaban efectivamente instalados aquí- para volver a acomodarlos luego, según constata el inventario de 1928; lo cierto es que la visita de los Saboya sirvió para que se realizasen tres cuartos de baño completos, dos de los cuales se conservan con todos sus aparatos originales (salas 8 y 10), y se renovasen los existentes, uno de ellos intacto (junto a la 7). Las obras, que hubieron de plantearse muy a finales de 1923, fueron llevadas a cabo por el arquitecto mayor Juan Moya con gran premura de enero a mayo de 1924, pues Víctor Manuel III llegó a Madrid el 5 de junio¹⁰⁸.

Moya, ajustándose “a las instrucciones que se ha servido comunicarme el Exmo. Sr. Marqués de la Torrecilla”, distribuyó todo el “Cuarto del Príncipe” en cuatro “Departamentos” -cada uno con un salón, dormitorio y baño- numerados de N a SE en el sentido de las agujas del reloj [Fig. 2]. El plano corresponde perfectamente con el estado en que se conserva actualmente, salvo la desaparición de dos de los cuartos de baño¹⁰⁹. No entran en este

(107) Los planos 1785 y 2240 muestran sólo el cuadrante NE y pueden fecharse hacia 1899. El 2161 es una planta baja completa fechada en 1914. Según el 1785, en las habitaciones que denominamos 15 y 16 estaba, hacia 1900, la “Secretaría de los Grandes de España”, instalación bastante breve. Según todos estos planos, no había más baño completo que el de la sala 7 y el de la fachada norte (entre la 12 y la 13), aparte de los retretes en los pasillos.

(108) AGP, AG, Obras XIX, leg. 112. Moya a Aybar, 25 enero 1924, remitiendo “el plano adjunto de los departamentos de planta baja del Real Palacio, con las modificaciones indicadas para el alojamiento de las personas de gran significación que acompañen a SS.MM. los Reyes de Italia, y también el detalle principal del presupuesto mínimo a que ascenderán las obras requeridas para dicho objeto ...” En efecto, de las 65.000 pesetas calculadas en principio pasó a 107.126 el presupuesto sólo de obras, de las cuales 22.500 correspondieron a los baños. Los que se conservan son los dos “con baño, lavabo y wc”, mientras que el equipado “con baño, lavabo, wc y bidet” fue el de Señorita Heredia. El aumento del coste se debió sin duda a la mejora de la calefacción y a retoques en el cuarto de Génova. En el del Príncipe se renovó además la decoración, supervisada por Luis de Asúa (pero sólo con gastos de mobiliario, no en colgaduras de pared), y cuyas facturas se encuentran en este legajo, por un total de 28.927 ptas.

(109) AGP, plano 1966. Firmado por Juan Moya, arquitecto mayor, 22 de enero de 1924. Agradezco a Enric-Eduard Giménez que me llamase la atención sobre la relación de este plano con la visita de Víctor Manuel III.

reparto las tres habitaciones (1, 2, 3) más cercanas a la Puerta del Príncipe. Tras el hospedaje italiano es posible que cada una de estas cuatro “suites” correspondiesen a don Alfonso, a don Jaime y a dos de sus tutores¹¹⁰.

En cuanto a la “Señorita Heredia”, que ha dejado su nombre a la escalera y a las habitaciones inmediatas en la planta inferior, cabe suponer que esta señora fue instalada en esas habitaciones porque cumpliría cerca de don Alfonso y don Jaime un cierto papel delegado de vigilancia materna sobre la problemática salud de ambos hermanos. A dicha “señorita” en otro siglo se la hubiera llamado “dueña”, pues esta malagueña de conocida familia capitalista, dama de confianza de la reina Victoria Eugenia, contaba a la sazón más de sesenta años¹¹¹. Un contemporáneo explica muy bien sus funciones: “Las damas [de Palacio], grandes de España, prestaban servicio diario cerca de la Reina Victoria, ajustándose a un turno dispuesto por la camarera mayor, duquesa de San Carlos. La Reina doña María Cristina tenía las suyas propias, y era su camarera la duquesa de la Conquista. [...] Pero las que verdaderamente ejercían los cargos de confianza y colaboraban efectivamente con ambas Soberanas en sus actividades caritativas y benéficas y que asistían diariamente a Palacio a hora determinada eran las llamadas afectuosamente “Damas Chiquitas”, que tenían también derecho al uso del mencionado lazo o distintivo. Las que recuerdo que desempeñaron su misión por más tiempo entre dichas damas menores fueron las señoritas de Heredia, de aristocrática familia malagueña, y la de García-Loygorri, perteneciente a la casa ducal de Vistahermosa”¹¹².

(110) La división de Moya corresponde así con lo indicado en el 1175:

El del rincón que mira a NW, con baño donde la escalera de la escucha. (salas 11 y 12, y “ante-baño y baño”). Destinado al ayudante o ayudantes del Príncipe don Alfonso según 1175.

El del ángulo hacia NE en la torre, con baño en un hueco de balcón. El salón es común a este y al siguiente. (salas 10 y 9). Destinado al Príncipe.

El que mira a SE en la torre, baño en el hueco que mira a S. (salas 9 y 8). Al Infante don Jaime le corresponde este dormitorio según 1175.

El más grande, con dormitorio (7), despacho, salón y paso, 6, 5 y 4 respectivamente. Mira a Oriente. Según 1175, destinado a don Jaime, y también para comedor y un salón que cabe pensar serían comunes a ambos hermanos.

Resulta curiosa, en el contexto de la mala salud del Príncipe Alfonso, la poca claridad de los planos de ese periodo sobre cuál de ellos ocupaba los espacios de mayor jerarquía. Según el plano 1175, Don Jaime es el privilegiado.

(111) M^a de la Concepción Heredia y Grund (1858-1945), dama particular de SM la Reina Victoria Eugenia. Personal, C^a 1182/9. Dama de la orden de María Luisa desde 11.5.1914.

(112) Luis de la Peña Onetti, *Yo fui alabardero de Alfonso XIII*. Escelicer, Madrid 1959, p. 64. El entresuelo del primer sótano, debajo de las salas 8 a 13 del Cuarto del Príncipe, aún hoy se conoce con el nombre de la Señorita

Ni extranjero, ni Alteza Real, sino un Jefe de Estado español fue el siguiente personaje a quien se destinaron estas habitaciones como Residencia: el Presidente de la República, cuyo despacho oficial y demás salas de representación y trabajo se instalaron en 1931 al otro lado del patio. Pero a diferencia de toda aquella mitad occidental del “Palacio Nacional”, plenamente utilizada, el Cuarto del Príncipe no fue usado: Niceto Alcalá Zamora se negó a vivir en Palacio, y siguió habitando en su hotelito de la calle de Martínez Campos¹¹³. No se introdujeron entonces, por tanto, más alteraciones en estas salas con las que Alfonso XII se había esforzado para que sus regios visitantes quedasen alojados como correspondía a la dignidad del país, de la restaurada dinastía y de sus invitados. Ahora, casi siglo y medio después de su creación no sólo se conservan sus elementos fijos, sino que se mantienen *in situ* algunos textiles y colgaduras; por tanto sería deseable que la autenticidad de lo subsistente y la búsqueda de las piezas dispersas en las colecciones del Patrimonio Nacional pudieran confluír en la recuperación de este “cuarto para soberanos extranjeros”, uno de los principales conjuntos, y el más olvidado hasta ahora, entre las realizaciones decorativas del siglo XIX en los palacios madrileños. Cuanto hemos avanzado aquí esperamos sirva para fundamentar una monografía ilustrada no sólo con imágenes históricas, sino con fotografías de su estado actual y de piezas históricamente relacionadas con sus espacios y con cuantos personajes se alojaron aquí bajo Alfonso XII y Alfonso XIII.

Heredia porque allí se guardaron en 1931 los objetos de propiedad particular de la reina Victoria Eugenia, dejados bajo la custodia de su dama.

(113) En la actualidad el Cuarto del Príncipe alberga oficinas de Protocolo de la Casa Real y del Cuarto Militar de S.M. el Rey. Palacio y el conjunto del Patrimonio durante la Segunda República son el objeto de una monografía en curso.

INGENIERÍA HIDRÁULICA, TRADICIÓN AGRÍCOLA Y GESTIÓN DEL AGUA DURANTE EL REINADO DE CARLOS II: LA REAL ACEQUIA DEL JARAMA Y LOS PROYECTOS DE MIGUEL OSORIO, MELCHOR LUZÓN Y JOSÉ DE ZARAGOZA

HYDRAULIC ENGINEERING, AGRICULTURAL TRADITION AND
WATER MANAGEMENT: THE ROYAL CHANNEL OF THE JARAMA
RIVER DURING THE REIGN OF CHARLES II AND THE PROJECTS
LED BY MIGUEL OSORIO, MELCHOR LUZÓN
AND JOSÉ DE ZARAGOZA

Magdalena MERLOS ROMERO
Doctora en Geografía e Historia
Ayuntamiento de Aranjuez

Resumen

Se amplía el conocimiento del complejo proceso constructivo de la Real Acequia del Jarama durante el reinado de Carlos II (1665-1700). Dos documentos procedentes de una colección particular permiten presentar y comparar los proyectos y las biografías profesionales de Miguel Álvarez Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza.

Esta información permite además ilustrar el debate que se produjo en los últimos años del siglo XVII entre el conocimiento empírico y el teórico, respecto de la tradición agrícola, las innovaciones técnicas y científicas y la gestión del agua.

Abstract

This paper aims at enlarging our knowledge on the complex process of construction along the Jarama River royal channel during the reign of Charles II (1665-1700). Two documents recently discovered in a private collection allow us to examine and establish a comparison between different projects proposed by Miguel Álvarez Osorio, Melchor Luzón and José de Zaragoza. Professional biographies of these experts are also provided for comparison purposes.

Moreover, this information exemplifies and illustrates the discussion developed at the end of the seventeenth century between empirical and theoretical knowledge in

relation to agricultural traditions, technological and scientific innovations and the water's management.

Palabras clave: *Jarama (río, Madrid, España), historia de la ingeniería hidráulica, Miguel Álvarez Osorio (s XVII), Melchor Luzón (1625-1698), José Zaragoza (1627-1679), Miguel Álvarez Osorio y Redín (2ª mitad s XVII-XVIII).*

Keywords: *Jarama (river, Madrid, España), history of hydraulic engineering, Miguel Álvarez Osorio (17th century), Melchor Luzón (1625-1698), José Zaragoza (1627-1679), Miguel Álvarez Osorio y Redín (17th – 18th century).*

1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Es objetivo del presente estudio precisar los problemas técnicos y económicos que determinaron el fracaso del proceso constructivo de la Real Acequia del Jarama en las últimas décadas del siglo XVII a través de dos documentos inéditos. En igual medida, los datos que aporta esta documentación, permiten ampliar las noticias que hasta ahora se poseen sobre el proyecto de Miguel Álvarez Osorio, así como dar a la luz dos propuestas contemporáneas, las de Miguel Luzón y José de Zaragoza; más aún, la figura de Miguel Álvarez Osorio, hasta ahora prácticamente desconocida, podría perfilarse e inscribirse en el contexto del pensamiento económico y del panorama científico y técnico durante el reinado de Carlos II.

La Real Acequia del Jarama es una de las más representativas e ingeniosas obras públicas de la Edad Moderna española por su diseño, función y vigencia. Su sistema de presa, compuertas, canalizaciones, puentes, case-tas a lo largo de 72 kilómetros entre la Presa del Rey (término de Rivas-Vaciamadrid) y el río Tajo (término de Mocejón) constituye una de las bases del suministro de agua para el regadío de las vegas del Jarama y del Tajo¹.

La historia constructiva de la Acequia estuvo determinada en primera instancia por la compleja geomorfología y litología del valle del Jarama en sus tramos medio y final, caracterizado por un relieve distinto en cada margen y más escarpado al norte, un cauce asimétrico, depósitos terciarios, terrenos de

(1) La trayectoria de la Real Acequia en DELGADO, Pedro, *La Real Acequia del Jarama*. (ed. fac. manuscrito 1816) Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones, 1995.2 v.

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

yesos, margas y calizas grumosas y una gran variedad de suelos². Los orígenes de la empresa se remontan al proceso de ordenación territorial acometido por Felipe II en la cuenca del río Tajo en la línea Madrid-Aranjuez-Toledo. El proyecto de Esquivel propuesto en 1562, pese a no ejecutarse, supuso el punto de partida de una serie de intervenciones que se iniciaría en el siglo XVII y que no culminaría hasta el siglo XX. Al margen de los estudios y nivelaciones de Rusta en 1637, fue durante el reinado de Carlos II cuando se retomó la empresa de la acequia bajo la dirección del arquitecto mayor Francisco de Herrera. La obra, frenada por los avatares técnicos y económicos, también sucesorios a la muerte del último Austria, sería asumida finalmente por Sebastián Feringán Cortés quien, por Real Orden de 8 de mayo de 1738, hizo acopio de todos los antecedentes y con la colaboración de Pedro Superviela finalizó la obra en 1741. Ambos ingenieros militares impulsaron un lento y azaroso proceso administrativo y técnico que no culminaría hasta 1971, fecha de la construcción de la nueva Presa del Rey. En este largo camino se incardinaron hitos como las intervenciones de Carlos de Witte en 1747, durante el reinado de Fernando VI, o los trabajos de Pedro Delgado y Manuel Dejuán, durante el reinado de Fernando VII.

Hasta fechas recientes la construcción de la que fuera Real Acequia se había datado en el siglo XVI, en el marco de las iniciativas hidráulicas de Felipe II; posiblemente fue debido tanto a la proyección y construcción de la Acequia de Colmenar en aquel momento, como al apellido de una de las figuras que participaron en su construcción, Francisco de Herrera, confundido en ocasiones con Juan de Herrera. Los fundamentales estudios de Arroyo Ilera han precisado el inicio de la construcción de la Real Acequia durante el reinado de Carlos II, así como la prolongación accidentada del proceso que desembocó en el abandono de las obras en 1717³. Las obras comenzaron en 1683, elegidos por la Junta de Obras y Bosques «para la ejecución de ellas» Francisco de Herrera (Maestro Mayor de las Obras Reales desde 1677) y su aparejador Joseph Jason⁴. Francisco de Herrera (y no Juan, como

(2) IGME (Instituto Geológico y Minero de España), “Hojas 582 y 583 (E 1:50.000)”, *Mapa Geológico de España*, Madrid, IGME, 1951; UBANELL, A.G. et al, *Mapa litológico de Madrid (cualidades de las rocas)*, Escala 1:200.000, Madrid, Consejería de Agricultura y Ganadería de la Comunidad de Madrid, 1986; BERROCAL MENÁRGUEZ, Ana, *La evolución del paisaje fluvial en la confluencia de los ríos Tajo y Jarama*, Tesis doctoral (dir. Jorge Bernabeu Lorena). Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Canales, Caminos y Puertos, 2013.

(3) ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes y antecedentes de la Real Acequia del Jarama”, *Estudios Geográficos*, LXIII 248/249 (2002), pp. 409-442.

(4) ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 422.

afirmaba Álvarez de Quindós⁵) sería el autor de la Casa de Compuertas llamada El Castillo y de la presa que, terminada en 1684, enseguida necesitaría reparos.

Ahora bien, la historiografía no ha confirmado la autoría del proyecto que aprobó la Junta. Las noticias resultan confusas. Así Eugenio Larruga mencionaba un plan de Francisco de Herrera y Pedro Delgado refería un proyecto de 1680⁶ que tal vez pudiese identificarse con una nivelación de ese mismo año y acometida por el citado maestro mayor⁷. Por otra parte, Álvarez de Quindós⁸ apuntaba una nivelación propuesta en 1678 por José de Zaragoza. Por último, las memorias de Eugenio Larruga⁹ y el informe de Sebastián Feringán se hacían eco de un proyecto no localizado redactado por Miguel Osorio en 1677. Ambas referencias coincidirían en afirmar que el proyecto de Osorio fue aprobado, aunque Feringán no precisaba si se ejecutó, mientras que Larruga indicaba que, aunque elegidos inicialmente el práctico Pedro de Salcedo y Lope de los Ríos, éstos nunca lo ejecutaron.

Todo apunta a que la Junta de Obras y Bosques se apropió del proyecto de Osorio, como corroboraría un documento seminal, una Provisión de 15 de enero de 1678, que planteaba construir la acequia a cargo de las poblaciones beneficiarias para incrementar las superficies de regadío¹⁰. De hecho, la Junta determinó que el reconocimiento, la nivelación y la preparación de la propuesta (supuestamente la de Osorio) fuesen asumidos por “las personas inteligentes que para ello nombró la misma Junta”: Francisco de Herrera, Fray Ignacio Muñoz y Francisco Camargo¹¹, profesionales del entorno de la Casa Real¹². Esto hace pensar que aquella nivelación de 1680 estuviese ya contem-

(5) ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Aranjuez, ed. fac. Doce Calles, 1993, p. 352. Cit. ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 413.

(6) DELGADO, Pedro, *La Real Acequia...* y LARRUGA Y BONET, Eugenio, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, Madrid, 1787-1800, t. VI, cfr. ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 419.

(7) ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p.417.

(8) ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Aranjuez, ed. fac. Doce Calles, 1993, p. 352.

(9) Reconstrucción hipotética del proyecto en ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 416-417.

(10) Documento citado por SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, “Medidas extraordinarias para una crisis económica: las reformas del Duque de Medinaceli y del Conde de Oropesa a finales del reinado de Carlos II”, *Trocadero* (23) 2021, 7-35, p. 28.

(11) Los documentos se quedaron en la Secretaría de la Junta de Obras y Bosques, según LARRUGA Y BONET, Eugenio: *Memorias...*, cfr. ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, pp. 417-418.

(12) EQUIPO DE INVESTIGACIÓN CEHOPU, “La acequia del Jarama”, en DELGADO, Pedro, *La Real Acequia...*, p. 43, sobre expediente de la acequia custodiado en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional).

plada en el proyecto de Osorio. Para Arroyo es lógico que Herrera fuese el encargado de acometer estas tareas, de hecho, informadas por la Junta de Obras y Bosques¹³; pero no es menos cierto que la maniobra borraba toda la huella arbitrista y memorialista subyacente de Osorio¹⁴.

2. TRES PROYECTOS PARA UNA ACEQUIA

Entre 1677 y 1678, antes de la incorporación de Francisco de Herrera en 1680 al proceso constructivo de la Acequia del Jarama¹⁵, se habían planteado tres sucesivas propuestas para su ejecución: las del arbitrista y hacendado Miguel Osorio, la del ingeniero Melchor Luzón y la del científico jesuita José de Zaragoza. Todo parece apuntar a que la iniciativa de Miguel Osorio debió ser el detonante para retomar aquel plan fallido del siglo anterior. Estos proyectos y los roles asumidos por estas figuras se perfilan a través de dos documentos que ahora se presentan, transcriben y analizan¹⁶ y que contribuyen a esclarecer algunos de los puntos más polémicos y oscuros de la construcción de la Real Acequia, una empresa compleja y dilatada en el tiempo, salpicada de problemas técnicos, burocráticos y económicos y, en igual medida, un proceso constructivo ejemplo de la constante tensión entre las necesidades de las poblaciones ribereñas y las demandas cortesanas, ilustrativo del debate entre arbitrista y ciencia de la época, así como de los conflictos entre diversos perfiles profesionales.

Hay que considerar en este punto la filiación técnica de la Acequia del Jarama con la de Colmenar, un exitoso precedente y modelo del siglo XVI en el que también había participado el maestro Esquivel¹⁷. Ambas empresas

(13) ARROYO ILERA, Fernando, "Orígenes...", p. 423, 427.

(14) La figura de Osorio de hecho, tampoco ha sido contemplada en estudios posteriores al de Arroyo, como por ejemplo la magnífica síntesis de SANZ HERNANDO, Alberto, "Canal del Jarama (antigua real acequia del Jarama)", en *Arquitectura y desarrollo urbano, comunidad de Madrid*, Madrid, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Fundación Caja Madrid, Fundación COAM, T XII, 2004, pp. 550-557.

(15) ARROYO ILERA, Fernando, "Orígenes ...", p. 413; ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción...*, pp. 351-352.

(16) Pertenecientes a la colección privada de D. José Ángel Orgaz Torres, a quien desde estas líneas se agradece su generosa colaboración. Las notas tomadas de estos documentos aparecen en el texto sin sus citas, remitiéndose de modo implícito en todo momento a los anexos.

(17) CORELLA SUÁREZ, Pilar, *La Real Acequia de Colmenar de Oreja en tiempos de Felipe II y sus relaciones con el entorno*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1999. MERLOS ROMERO, Magdalena, *Aranjuez y Felipe II. Idea y forma de un Real Sitio*, Madrid, Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid - Ayuntamiento de Aranjuez, 1998.

compartían la adscripción al proyecto territorial del Real Sitio de Aranjuez; sin embargo, supusieron en la práctica retos de perfil diferente. El vínculo no sólo atañía a la tipología constructiva, sino a la misma gestión del agua, como se conoce por las condiciones que establece Carlos II en 1679 para el riego de la vega del Jarama¹⁸; los interesados eran los mismos, la Corona y los agricultores.

El primero de los documentos es un Memorial redactado por José de Zaragoza en 1678 sobre la construcción de la Acequia (anexo 1). Este documento aporta noticias sobre el proyecto de Miguel Osorio, la breve referencia a un desconocido proyecto de Melchor Luzón y la existencia, más allá de la nivelación a la que hacían referencia las fuentes historiográficas, de una propuesta completa suscrita por José de Zaragoza. [ILUSTRACIÓN 1]

El segundo documento, firmado por Miguel Álvarez Osorio y Redín en 1694, es una reclamación a la Junta de Obras y Bosques del reconocimiento de su homónimo padre como autor del proyecto que se estaba ejecutando (anexo 2). El documento ofrece información valiosa sobre tres cuestiones: una primera, las vicisitudes personales de su padre y de su proyecto, desde la perspectiva del hijo, que habrá de cotejarse con los datos del memorial de Zaragoza; una segunda, la biografía de padre e hijo; una tercera, la defensa del concurso de la teoría y la práctica en las obras de ingeniería, de modo concreto en lo que atañe a la Acequia del Jarama. Este texto fue llevado a imprenta, de tal modo que más allá de evidenciar la defensa y difusión de la buena fama y la honra familiar, valores de primer orden social en la época, permite hoy considerar esta fuente primaria como parte de la producción literaria del conocido memorialista. [ILUSTRACIÓN 2]

2.1 El Proyecto De Miguel Álvarez Osorio (1677)

El proyecto de Miguel Álvarez Osorio data de 1677, como ya se sabía por la Orden de 1738 y también por Feringán, cuando refería la apertura en aquel año del caz desde el soto de Santiesteban /Gózquez. Abundaban en

(18) Col. José Ángel Orgaz Torres (CJAOT) 1679. *Condiciones con que havrán de otorgar las escrituras para el riego de la vega..* Este documento que recoge las condiciones establecidas por Carlos II está siendo estudiado en el marco del I+D *Horto Aquam Salutarem: Water Wise Management in Gardens in the Early Modern Period* (Fundação para a Ciência e Tecnologia. concurso n.º 02/SAICT/2017, Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. Portugal. (2018-2021), equipo al que pertenece quien escribe estas líneas.

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

como los dos inferiores, y aun mas [...] ando los montes, necessitara de maiores regarros es cierto, que sino atendieramos a dar con el [...] agua al cas intermedio, para que con mas [...] pueda regar las Vegas de Aróber, y tierras de [...] no fueros, de parecer que se gastara un real en su fabrica: aunque no debemos omitir que [...] el se puede sacar oro util, y es la fabrica de un molino grande en el questo donde se han de comenicar supraguas con las del cas intermedio.

Todo el gasto de esta fabrica es preciso que sea por la Real hacienda, yues de otra suerte no gozara el Mag. del aumento del diezmo, por ser esta condicion expreffada en las bulas Ag. publicas: pero el gasto de esta primera parte no es de mucha consideracion, pues segun el conyeto no ha de ser mayor de 50 mil ducados, y la renta ha de llegar a 20. mil.

Planta de toda la obra no se hizo, porque como el tiempo no dio lugar a la nivelacion, ni poro permitio la delineacion del terreno, y no podemos poner en las reales manos de el Mag. la planta, que no sea delineada con toda la perfeccion del arte.

Este Señor es nuestro parecer atendiendo unicamente al bien comun, y maior servicio de V. Mage. que Dios go. etc. En el Colegio Imperial de Madrid. a 26 de Abril de 1678.

Joseph Zaragoza

En lo que contiene este papel con. etc. a las sin. posibilidad de

ILUSTRACIÓN 1. Memorial de José de Zaragoza (1678).
(Colección José Ángel Orgaz Torres).

H
Señor

D. Miguel Álvarez
Osorio y Redín

Dice que va errada la obra de la
de la Sierra de Xarama y que
lo proua por demonstraciones
físicas y matemáticas con conclusiones
expresiones e científicas

A Osorio y Redín

ILUSTRACIÓN 2. Memorial de Miguel Álvarez Osorio y Redín (1694). (Colección José Ángel Orgaz Torres).

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

este sentido Pedro Delgado¹⁹, quien razonaba la reanudación de las obras en 1677 «con motivo de haber remitido Su Magestad a la Junta de Obras y Bosques un memorial de don Miguel Osorio» y Eugenio Larruga²⁰, quien mencionaba la propuesta que Osorio eleva a Carlos II “de presa y acequia desde Vaciamadrid hasta cerca de Toledo».

A estas citas se sumaría un documento de 17 de noviembre de 1677 que señalaba explícitamente cómo el memorial de Osorio ya había sido elevado al Monarca y remitido por éste a la Junta de Obras y Bosques para ser informado por el Gobernador de Aranjuez, Diego Bonifaz. Este texto incidía en que la obra –canal y presa- estaría terminada en año y medio y establecía once condiciones, entre ellas el adelanto del importe de la inversión por parte de Osorio que habría de ser devuelto por la Corona al finalizar las obras, la obtención del material (piedra y madera) de los terrenos limítrofes sin coste alguno y el establecimiento del porcentaje de rentas que de la explotación habrían de obtener perpetuamente Osorio, sus hijos y descendientes, únicos administradores de la acequia “por juro de heredad, para siempre jamás»²¹.

Pero es el memorial inédito de José de Zaragoza de 1679 el que describe el proyecto de Osorio y nos da noticias de que se complementaba con un presupuesto que firmaba junto a Pedro Pantoja y Bernardo López y con una planta delineada por Pedro Pantoja “maestro de presas” traza que a día de hoy no se ha localizado. Osorio planteaba la toma de aguas por debajo de Vaciamadrid mediante una presa y canal. Más detalles se obtienen a través de las objeciones planteadas por el valenciano, quien por una parte concluyó que la planta estaba incompleta sin mediciones y por otra que la experiencia basada exclusivamente en el nivel del agua “al tiempo de la evacuación”, era insuficiente y arriesgada para un proyecto de tan gran envergadura. Además, el presupuesto de Osorio no se ajustaba a la realidad por no contemplar cuestiones técnicas ni dificultades en la apertura del canal, como la disposición de canales auxiliares para distribución del riego y limpieza del cauce, los reparos a acometer en arroyos que vierten al Jarama y Tajo y, sobre todo, la forma de esquivar la Peña Acirate, en las inmediaciones de

(19) DELGADO, Pedro, *La acequia...*, cfr. ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 416.

(20) LARRUGA Y BONET, Eugenio: *Memorias...*, cfr. ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 416.

(21) Biblioteca Arzobispal de Sevilla (BAS) Est 39, nº 106 (22). 1677, noviembre, 17. Madrid. *Señor Miguel Ossorio vasallo de Su Magestad, vezino de Madrid, cumpliendo con el memorial que tiene dado, y Vuestra Merced se ha servido remitir a su Real Junta de Obras y Bosques.*

Añoover, una preocupación que será constante en toda la historia de la construcción de la acequia. Zaragoza entendió, en conclusión, que un canal único no cubriría la demanda de agua y que la propuesta se basaba exclusivamente en la experiencia de riego y el conocimiento del territorio.

El proyecto de Miguel Osorio es descrito en 1694 desde otra perspectiva, la del memorial de Miguel Osorio y Redin, su primogénito (anexo 2), quien insistía en que su padre había inspirado de forma evidente la propuesta aceptada por la Junta de Obras y Bosques. Reclamaba por ello la legitimidad de la participación en las obras de los descendientes de Miguel Osorio, basándose en la autoría y viabilidad del proyecto que firmara su padre en 1677, impreso y depositado en la Real Junta de Obras y Bosques.

2.2 El Proyecto de Melchor Luzón (1677-1678)

Aunque se desconoce su paradero, se ha tenido noticia de la existencia de un proyecto del ingeniero y arquitecto Melchor Luzón, gracias a su mención en el texto de José de Zaragoza (anexo 1). Debió redactarse en 1677 o en los dos primeros meses de 1678, en cualquier caso, antes del encargo que el Rey hiciese a Zaragoza.

Melchor Luzón se basó en el estudio de la planta de Miguel Osorio (se entiende la trazada por Pedro Pantoja) para proceder al reconocimiento del terreno. Concluyó que habrían de abrirse dos caces, el de las inmediaciones de Vaciamadrid (apuntado por Osorio) y uno segundo en el molino de San Martín de la Vega. Sin embargo, dejó la solución de la unión de los caces pendiente y a determinar sobre la marcha, debido a no haber realizado la nivelación en las inmediaciones de la Peña Acirate. Su proyecto fue expuesto a Pedro Salcedo, miembro del Consejo Real (el mismo a quien se había encomendado la ejecución del proyecto de Osorio) y a la Junta de Obras y Bosques.

Zaragoza compartía con Luzón la idea de abrir dos caces, si bien en distintos puntos geográficos. No obstante, no le persuadieron ni la ambigüedad del proyecto ante los problemas que suponían para la traza de los caces los arroyos afluentes del Jarama y la Peña Acirate, ni las nivelaciones, ni el trazado del canal que partía del molino de San Martín de la Vega.

2.3 El Proyecto de José de Zaragoza (1678)

Carlos II había encargado el 6 de marzo de 1678 a su preceptor, el jesuita y científico José de Zaragoza, un reconocimiento y memorial de la vega del Jarama y tierras susceptibles de riego. El documento de Zaragoza, evacuado el 26 de abril del mismo año de 1678 -significativamente en el mismo Colegio Imperial donde su autor impartía clases- era además una propuesta para la construcción de la Acequia del Jarama.

El proyecto se estructuró en seis puntos. Un primer y un segundo apartados recogían y valoraban respectivamente los proyectos existentes para la construcción de la acequia del Jarama: la propuesta de Miguel Osorio y el reconocimiento y planta de Melchor Luzón sobre el planteamiento de Miguel Osorio, a los que ya se ha hecho referencia. El tercer apartado era el informe favorable a la acometida de la obra, el cuarto el informe de viabilidad y el quinto la propuesta del propio José Zaragoza. El sexto y último ítem estaba dedicado al presupuesto.

Se trataba de un proyecto canónico, desglosado en antecedentes, estudios de conveniencia y viabilidad, descripción técnica y partidas de gastos. Ahora bien, no se acompañaba de un plano, cuya ausencia el autor justificó por estar pendiente de ejecución la propuesta de nivelación y delineación del terreno «y no debemos poner en las reales manos de Vuestra Magestad planta que no sea delineada con toda la precision del arte». Este dato, que apunta al necesario rigor científico de medición, ha de conectarse con las informaciones historiográficas sobre la ejecución de una primera nivelación en el mismo año de 1678²², que en cualquier caso, sería posterior a abril. Esta nivelación cabe atribuirle a Zaragoza, si se atiende a la mención de su ejecución por un «maestro de las matemáticas de Vuestra Magestad», recogida en el documento de Osorio y Redín de 1694.

Tras el estudio comparativo de los antecedentes de Miguel Osorio y Melchor Luzón, José de Zaragoza realizó un planteamiento de tres canales con sus respectivas presas de cabecera, convenientemente tomadas las nivelaciones, desestimó los trazados rectilíneos y propuso como alternativa una traza ceñida a las elevaciones, con el fin de aprovechar las curvas de nivel para mantener constante la caída y la fuerza del agua.

(22) ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción ...* p.352.

Los tres caces se proyectaron con la misma profundidad, aunque el inferior con la mitad del ancho que el superior y el medio. El más complejo de los canales sería el superior, cuyo fin era regar las vegas de Añover, por ir más cercano y ceñido a la base de las elevaciones y colinas, por tener que solucionar su paso sobre los arroyos que descienden de éstas al Jarama y porque, pese a su gran longitud, no aportaría agua a las tierras de la mayor parte de su recorrido. Resultaba imprescindible para el aumento del diezmo con destino a las arcas regias, siendo rentable a medio plazo. Zaragoza proponía, en consecuencia, la construcción de un molino en él para amortizar la inversión.

En cuanto a las presas, el jesuita consideró que, dada la anchura y variación de la madre del Jarama, habrían de ser bajas y tener como función la derivación de las aguas hasta la embocadura de los caces. La primera presa, situada aguas arriba del molino hacia Vaciamadrid, correspondía al caz medio que discurriría hasta la Peña Acirate; la segunda presa estaba vinculada al caz superior del Rechinadero a Acirate; la tercera se disponía al inicio del caz inferior, que arrancaba aguas abajo a continuación del molino de San Martín, para que éste pudiera seguir funcionando.

El matemático defendió la viabilidad de la obra apoyándose tanto sobre las tres claves del proyecto «la corriente del río Xarama, la corriente que se ha de dar al caz y la altura y calidad de la tierra que ha de regar» como en el paradigmático Canal del Languedoc, aprobado por Luis XIV en 1666 y concluido en 1681, es decir, aún en obras en las fechas de la propuesta española. Sus argumentos los fundamentó además en la teoría clásica, con una larga enumeración de teóricos de la Antigüedad y de los siglos XVI y XVII; su elección final fue acorde con los criterios de Leon Bautista Alberti. Para la corriente del Jarama el jesuita tomó las medidas de los coroneles Grunemberg para el proyecto de navegabilidad desde El Pardo a Toledo (Manzanares, Jarama, Tajo); para la altura de la tierra consideró que la misma vega garantizaba la superficie llana; la calidad de la tierra la documentó por la experiencia de los agricultores locales.

El informe de José de Zaragoza concluía con un presupuesto razonado. El montante de la empresa, que se estimó no habría de sobrepasar los 150.000 ducados, determinaba los plazos de ejecución. Según

esta planificación el canal medio sería el primero en construirse, prácticamente a la vez que el canal inferior, dejando para una última fase el canal superior, del Rechinadero a la Peña de Acirate, el más complicado y por tanto, el más gravoso. [ILUSTRACIÓN 3].



ILUSTRACIÓN 3. La Acequia del Jarama en Gózquez (término municipal de Getafe).

3. EL PROCESO CONSTRUCTIVO DE LA ACEQUIA

A priori cabe preguntarse por qué al proyecto de Álvarez Osorio de 1677 le sucedieron de modo inmediato las propuestas de Luzón y Zaragoza y por qué el plan que puso en marcha Francisco de Herrera en 1683 no fue ni el de dos canales del zaragozano ni el de tres caces del jesuita, sino de nuevo una única conducción desde Vaciamadrid hasta cerca de Toledo, es decir, la propuesta inicial de Álvarez Osorio.

Según Osorio hijo, Herrera se había inspirado en los modelos de 1677:

Y de su Real Junta fue a hazer la segunda nibelacion el Maestro Mayor de las obras Reales, y señaló para hazer la pressa en el sitio que esta echa” [e] hizo una demostracion Matematica por un modelo que yo le di de todo el regadío

Lo cierto es que bajo la dirección del Maestro Mayor de Obras Reales se procedió a una nivelación segunda (la citada de 1680) y al inicio de las obras. Pronto la presa terminada en 1684 comenzó a dar problemas de estructura. El motivo, su inadecuada ubicación, ya había sido apuntada años antes por el propio Osorio y Redín en otro memorial de 11 de octubre de 1686 *Extensionpolitica y economica, la mejor piedra de toque y crisol de verdades para descubrir los tesoros que necesita esta católica monarquía*²³. El control del agua, por su parte, se vio afectado sucesivamente por filtraciones, sumideros e inundaciones, cuya causa principal era la calidad yesífera de los terrenos. Las carencias presupuestarias se intentaban solventar recabando aún más impuestos de los municipios potencialmente beneficiarios de la acequia (Mocejón, Magán, Alameda de la Sagra, Añover, Villaseca, Ciempozuelos, San Martín de la Vega, Bayona –Titulcia- y Seseña), quienes ya habían realizado una aportación inicial en 1679²⁴, posiblemente según las pautas de riego establecidas ese mismo año. En 1687 seguían faltando recursos.

Sin dudarlo, Osorio y Redín atribuyó todos estos problemas técnicos y económicos al “Maestro Mayor de las obras reales”, que no debe ser otro que Francisco de Herrera. No obstante, hay que tener en cuenta otra adversidad, el fallecimiento de Herrera en junio de 1685 y la vacante de esta plaza de Maestro Mayor hasta dos años después, septiembre de 1687, en que fue adjudicada a José del Olmo²⁵. Miguel Osorio hijo fue en cualquier caso minucioso y explícito a la hora de describir errores cometidos (céspedes, calzadas para cruzar el caz, paso de los arroyos), señalar responsables y, en última instancia, proponer soluciones. Estos afanes por exigir su participación en la

(23) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice a la educación popular. Parte Primera que contiene las reflexiones, conducentes a entender el origen de la decadencia de los oficios y artes en España, durante el siglo pasado, según lo demostraron los escritores coetaneos, que se reimprimen en este apéndice, ó cuyos pasages se dan á la letra*, Madrid, Impr. D. Antonio de Sancha, 1775, pp. 29-33.

(24) Cfr. ARROYO ILERA, Fernando, “Orígenes...”, p. 418.

(25) Sobre el proceso de elección y reelección BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4 (1991), pp. 159-194.

obra y postularse junto a su hermano como descendientes del autor para asistir como guías conforme a su experiencia, se fundamentaban tanto en lo estipulado en aquellas condiciones citadas de 1677²⁶, como en la supuesta apropiación por parte de la Junta de Obras y Boques del proyecto de Miguel Álvarez Osorio. Ahora bien, de modo más preciso, parece que no debió ser exactamente así, si se atiende a las explicaciones sobre cómo Osorio padre fue víctima de una trampa urdida que finalizó en su exclusión del proyecto. El mismo Miguel hijo había facilitado al Maestro Mayor un modelo del regadío, porque "ayudaría a mi Padre para que le hiziesse por su cuenta". Herrera así se habría apropiado de la idea de Osorio que ya contaba con el visto bueno de la Junta, con el informe favorable del gobernador de Aranjuez Diego Bonifaz y con la adscripción para su ejecución de profesionales al servicio de las obras reales. Parece ser que la maniobra de Herrera fue aprovechar la falta de título profesional técnico de Osorio para informar negativamente a la Junta y excluirle del proyecto. Osorio, con naturalidad, había respondido verbalmente y por escrito que ni era maestro de obras "ni necessitava de serlo, para hazerregadíos", argumentando que eran necesarios no sólo profesionales técnicos sino también prácticos "porque avia bastantes Maestros de Obras, y hombres de experiencia que dixessen por donde se avian de hazer, avia muy pocos".

Por una parte, aquí se ilustra la cuestión de la acreditación oficial como argumento para desestimar la propuesta del arbitrista Osorio, quien en cualquier caso era un gestor del agua y un hacendado administrador de su personal patrimonio rústico. Por otra, se puede despejar aquella incógnita sobre la verdadera autoría del proyecto, quedando en evidencia que Francisco de Herrera fue quien se apropió del proyecto de Osorio y lo presentó como propio a la Junta de Obras y Bosques; a su favor corría su condición de Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales, adquirida en el mismo año de la propuesta de Osorio, 1677, exactamente el 25 de agosto.

Las consecuencias del engaño, en última instancia, no sólo supusieron la ruina familiar de los Osorio "mi Padre, para hazer la obra del regadio como Autor de ella, impuso diferentes censos sobre su hazienda"; además apuntaban filantrópicamente a otras cuestiones de mayor proyección, presentes en aquel discurso finisecular sobre la decadencia socioeconómica hispana: "el menoscavo de la Real Hazienda y bien de la causa pública".

(26) BAS, Est 39, nº 106 (22).

En cualquier caso, la oferta de Osorio hijo se desestimó. En 1695 se comenzó el riego mediante un ajuste previo con San Martín y en 1699 se realizó el asiento de Ciempozuelos, pues ya estaba construido el tramo que llegaba hasta la cañada de Matalobos (en la linde con Ciempozuelos). Sin embargo, la aparición en ésta de un sumidero²⁷, que venía a sumarse a todas las anteriores incidencias y a otras también documentadas en 1699, llevó a la interrupción de las obras hasta 1704, año en que Felipe V las retomó, ordenando la prioritaria reparación de los caces²⁸. En 1715 se cerró de nuevo el riego. [ILUSTRACIÓN 4].

Lo acontecido durante el reinado de Carlos II se repetiría en 1717. Una vez más se acusó del problema, desde fundamentos teóricos y por boca del Padre Alcázar a los campesinos, que no sabían regar²⁹; el funcionamiento del caz de Colmenar -el cercano referente de la acequia del Jarama- fue la prueba esgrimida, pese a que se trataba de casos diferentes. Ciertamente, los contratiempos continuaban siendo los sumideros, las filtraciones y la Peña Acirate, en resumen, el desconocimiento de las cualidades litológicas de los terrenos. La obra quedó definitivamente paralizada hasta 1738, 20 años después. Pedro Delgado, ya en el siglo XIX, confirmaría las palabras de Osorio: los fracasos de la obra habían sido motivados por la incompetencia de quienes trabajaron en ella.

4. LOS PROTAGONISTAS. EMPIRISMO VERSUS TEORÍA, ARBITRISMO VERSUS CIENCIA

Estos hechos corroboran la pervivencia y continuidad en los primeros años del siglo XVIII del debate entre empirismo y teoría, arbitrio y ciencia en el proceso constructivo de la acequia del Jarama durante el reinado de Carlos II, periodo en el que convergieron figuras representativas de ambas vías de transmisión del conocimiento.

El valenciano José de Zaragoza (1627-1679) fue una de las figuras más relevantes del panorama científico y técnico del siglo XVII español. El jesuita, fallecido en fechas inmediatamente posteriores a la redacción del

(27) ÁLVAREZ DE QUINDÓS, Juan Antonio, *Descripción ...* p.354.

(28) Pedro Delgado en ARROYO ILERA, Fernando, "Orígenes...424, 432.

(29) ARROYO ILERA, Fernando, "Orígenes...", pp. 424, 426, 435-438.



ILUSTRACIÓN 4. La línea de elevaciones sobre la vega del Jarama aguas arriba de San Martín de la Vega.

documento que aquí se transcribe (anexo 1), había desarrollado una fructífera trayectoria, primero como profesor de teología y posteriormente de matemáticas en el Colegio Imperial de Madrid. Sumó a su carrera diversas obras y tratados escritos, desde aritmética y geometría hasta arquitectura.

Pero, además, José de Zaragoza ilustró una de las constantes del panorama científico de la época, la hegemonía y el poder de la escuela jesuita, contrapuestos al pensamiento y técnica ejercitados por civiles y militares, especialmente en el marco de los profesionales al servicio de la Corona, situación que evolucionaría inversamente en el siglo XVIII y culminaría con la expulsión de los jesuitas en el siglo XVIII. Su aparentemente paradójica aparición en la historia de la acequia del Jarama se explica por su influencia directa sobre Carlos II, del que era preceptor.

Su propuesta, además de mostrar su saber matemático es en sí misma un estado de la cuestión y un manifiesto de defensa del conocimiento científico. El informe incluye todo un despliegue nominal erudito y fundamentado de filósofos, teóricos, ingenieros y arquitectos, de la Antigüedad y del Renacimiento: «Aristoteles y Arquimedes y con ellos Blancano, Fournier; Charlez», Philandro Vitrubio, Alberti, Tromondo, Aledto, Scamozio, así como a los prácticos del río Po en Ferrara.

A su vez dejó de manifiesto su amplio conocimiento de los últimos avances. Por una parte, avalaba su proyecto con la referencia al paradigmático Canal del Languedoc, que estaba siendo ejecutado en Francia por el superintendente Riquet y cuyo éxito consistió en la aplicación práctica de las divisorias de aguas teorizadas por Adam de Craponne para la nivelación y el trazado. Zaragoza defendió su proyecto como referente de los avances técnicos de la edad moderna más allá del legado clásico:

Lo mismo juzgamos se deve practicar agora, aunque no sea sino para acallar a los que solo juzgan possible, lo que ven executado por los antiguos, como si nos dexaran ya agotada la omnipotencia.

Por otra parte, era conocedor de la «nivelacion que hizieron los Coroneles Grunenberges [...] hasta la puente nueva de Aranjuez», en los ríos Manzanares, Jarama y Tajo en 1668 para una posible navegación desde Madrid hasta Aranjuez³⁰, una empresa con la compartía ámbito geográfico y coordenadas temporales. La medición realizada por los hermanos Carlos y Fernando Grunemberg «personas de conocida inteligencia y practica» que Zaragoza transcribió en su informe tiene su correspondencia visual en un plano que se custodia en el Archivo General de Simancas³¹. Este ejemplo constata la importancia de los ingenieros militares en la Edad Moderna española, pero sobre todo anticipa el devenir y el protagonismo de la ingeniería ilustrada, con la creación del cuerpo de especialistas de ingenieros militares, que viene a sustituir a la trinidad del siglo XVII, el esquema recurrente de técnico, oficial de justicia y clérigo del entorno de la casa real, ya visto en la nivelación de 1680.

El testimonio de José de Zaragoza permite además conocer el perfil tanto de los autores de los proyectos, como del personal que participó en ellos. Antes de referir a Melchor Luzón y a Miguel Osorio, cabe reseñar dos figuras que concurren en sendas propuestas: Bernardo López y Pedro Pantoja, ambos «peritos en el arte de pressas». Se encargarían de presupuestar las obras del proyecto de Osorio, mientras que, respecto del

(30) FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa, “El canal del Manzanares, un canal de navegación”, *AIEM*, XLVI (2006), pp. 521- 546, p. 523.

(31) *Planta y delineación que se hizo por orden de Su Magestad del río Manzanares desde El pardo hasta Bacia Madrid, y del río Jarama y Tajo hasta Toledo con la demostración de los terrenos por donde se propone e hacer la navegación artificial año de 1668*. Archivo General de Simancas, Mapas, planos y dibujos, 71.31.

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio,

Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

proyecto de Luzón, estimarían la construcción de una presa nueva en el molino (el de San Martín, citado en los documentos). La coincidencia de López y Pantoja con Miguel Osorio puede resultar paradójica, pues si bien Melchor Luzón formaba parte de la plantilla de los empleados reales, no era el caso del madrileño, quien, no obstante, posiblemente por sus negocios, situación social y propiedades en la vega debía tener contactos en la corte.

Bernardo López pertenecía a la plantilla al servicio de la corona «Bernardo Lopez en las obras que propuso a Vuestra Magestad del Real Sitio de Aranjuez». Fue aparejador y maestro mayor de las reales obras de Aranjuez (desde la muerte de su antecesor Diego Cerdano en la década de los 40 y hasta 1684³²).

Pedro Pantoja, asistente de las obras del real sitio de Aranjuez, es designado «maestro de pressas» por José de Zaragoza. El plano que realizó para Osorio fue utilizado por el equipo de Luzón. No es mucho lo que se conoce de él, pero hay un dato significativo de su identidad que podría explicar su relación con Osorio. Parece ser que Pedro Pantoja pertenecía a una tradicional familia de maestros y alarifes³³ que alcanzaría su mayor gloria en el siglo XVIII en la figura de su bisnieto Ventura Rodríguez, lo que le situaría en el entorno de Ciempozuelos y de la vega. Pedro Pantoja, según la atribución de Antonio Rodríguez, padre de Ventura, atribuyó a su abuelo la construcción del puente sobre el río Jarama³⁴, el que se denomina puente nuevo en los documentos que aquí se manejan de fines del siglo XVII «la puente nueva de Aranjuez» a continuación de Bayona y precedente, aunque no en el mismo punto, del Puente Largo de Marcos de Viezma de 1761. Pantoja, en definitiva, ejemplifica la figura del práctico, como corroboraba Zaragoza:

en varias ocasiones ha abierto en las vegas algunas norias, pozos y caces y que jamas ha reconocido tierra de mala calidad, y assi tiene por cierto que cualquiera caz que se abra passara firme y seguro.

(32) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, vol. 3, p. 82.

(33) BLANCO MOZO, Juan Luis, “La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM*, vol. VII-VIII (1995-1996), pp. 181-221, p. 182.

(34) BLANCO MOZO, Juan Luis, “La cultura...”, p. 182.

Melchor de Luzón (1625-1698)³⁵, natural de Calamocha (Aragón) había trabajado por buena parte del territorio español. En torno a 1650 Felipe IV le había nombrado Ingeniero Mayor. La misma tradición de la cultura y de la gestión del agua en el río Jiloca de su comarca natal debió complementar desde el punto de vista experimental su formación artística, arquitectónica y matemática. Recibió mejor consideración por parte de Zaragoza que Miguel Osorio, a priori por una simple cuestión corporativa.

La figura más enigmática es la de Miguel Álvarez Osorio, de la que hasta la fecha la historiografía no ha presentado información³⁶, más allá de ser nombrado como Miguel Osorio, de su mención en el marco de la construcción de la acequia del Jarama, de su vecindad en Madrid en 1677³⁷ y de ser confundido con su más renombrado hijo Miguel Álvarez de Osorio y Redín al atribuirse a éste la propuesta de 1677³⁸.

La más destacada noticia que ahora se aporta es saber que se trataba del padre de Miguel Álvarez Osorio y Redín, un arbitrista, pero también uno de los pensadores económicos del XVII reivindicados por Campomanes. Alexandre Laborde, más de un siglo después, confirmaría este parentesco³⁹. Su nombre exacto fue Miguel Álvarez de Ossorio. Fue padre de seis hijos, el mayor de ellos, de su mismo nombre, el autor del documento de 1694. En esta fecha ya había fallecido.

Por otra parte, a través de tres de los memoriales de Osorio Redín escritos a partir de 1686 (editados, defendidos y comentados por Campomanes en 1775⁴⁰), se ha podido saber que descendían de los Marqueses de Astorga⁴¹, pertenecían a una familia acomodada, con propiedades - principalmente en las vegas del Manzanares y del Jarama- y con iniciativa en los negocios,

(35) Sobre Melchor de Luzón, SEGADO BRAVO, P. *Melchor de Luzón (ingeniero, escultor, arquitecto, matemático y cosmógrafo) (1625-1698)*, Calamocha, Ayuntamiento de Calamocha, 1990.

(36) ARROYO ILERA, Fernando, "Orígenes...", p. 417 reconoce no saber quién es el personaje.

(37) Biblioteca Arzobispal de Sevilla, 2fols. Est 39, nº 106 (22). Cfr. BONILLA MARTÍNEZ, E. y DOMÍNGUEZ GUZMÁN, A. "Algunos...", p. 279.

(38) SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio, "Medidas...", p. 28.

(39) LABORDE, Alexandre, *Itinerario descriptivo de la provincias de España, su situación geográfica, población: historia civil y natural, agricultura, comercio, industria*, volúmenes 1-2, Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga, 1826,

(40) Los memoriales de Osorio y Redín «Extensión política y económica», «El zelador general para el bien común», «Discurso universal sobre las causas que ofenden la monarquía», en RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice...*

(41) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice...*, p. 369.

como se desprende del hecho de embarcarse en el proyecto de la acequia con partícipes y compañeros⁴², muy posiblemente movido por un interés personal directo, el de mejorar la explotación de sus haciendas, con antecedentes en el río Manzanares, según se desprende del documento de 1694. Campomanes llega a una conclusión semejante:

Su padre había emprendido, abrir de su cuenta el riego de la vega de Cienpozuelos y de aquí se saca también que era sugeto de ingenio y manejo de fondos: pues dice tenía partícipes ó compañeros en esta empresa, para hacerla, si se adoptaba su propuesta. Las menudencias, que refiere Osorio de los cosecheros de vino de Madrid, me persuaden á su larga permanencia en esta Corte, quando no fuese natural de ella y á esto me inclino, ínterin no aparezca otra cosa en forma auténtica.⁴³

Osorio padre poseyó el mérito de retomar una empresa truncada, la de la Acequia del Jarama, motivado por sus propiedades inmuebles y su actividad en el ámbito agrícola, que parece eran la base de la economía familiar, en la que al menos los dos hijos mayores participaban. Su empeño llevó a la ruina a sus seis descendientes, según se señalaba en 1694 «hemos quedado seis hijos sin un remedio, porque los acreedores han cargado con toda la hazienda, y estoy obligado a mis hermanos como mayor de todos».

El madrileño quedó dibujado por José de Zaragoza como un práctico de actividad local. Todo hace pensar que debió estar considerado como uno de aquellos arbitristas de ideas de imposible ejecución y ser víctima de su momento. Al menos, se explica así el que su propuesta no fuese considerada, o más bien, no reconocida y tal vez plagiada, según se desprende de la defensa de su fervoroso descendiente.

Pese al supuesto plagio, las obras no llegaron a buen puerto, como se ha dicho. Argumentaba Osorio hijo, que la irresolución de los problemas técnicos se debía al hecho de haber prescindido de los prácticos en las tareas de informe y ejecución. De nuevo aquí el debate entre teoría y experiencia:

La causa de no aver asistido a la obra personas de experiencia, es un testimonio en el qual ay una sopusosicion que se hizo contra mi Padre, y el escri-

(42) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice...*, p.258.

(43) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice...*, p.231-232

bano que le actuó, dentro de breve tiempo murió casi de repente en el Lugar de en Ciempozuelos, y luego le siguió el Maestro Mayor que fue autor del engaño por verse libres de las instancias que mi Padre hazia con sus Memoriales, porque el regadío no se errase, como Vuestra Magestad bien sabe que se hizieron.

Así, si José de Zaragoza esgrimía la necesidad de la nivelación exacta desde un punto de vista teórico, Miguel Osorio considera imprescindible considerar las cualidades de la tierra (céspedes, derrubios, formación de légamo) con el fin de conseguir economía y viabilidad en la empresa.

En cualquier caso José de Zaragoza contó en su proyecto con prácticos y Osorio y Redín insistió en la necesidad de concurrencia de profesionales teóricos y prácticos en las obras de ingeniería

Para que un regadio se haga con acierto es menester que assista a su obra personas practicas, que tengan observadas las alturas de toda la Ribera, y Artifices que executen su obra. En una fabrica de qualquier casa laboran diferentes Maestros, porque todos son necesarios, y a la obra del regadío referido, siendo de tan suma importancia han asistido a su fábrica buenos Artifices, pero todos sin experiencia, y no han querido admitir persona de experiencia que les guie para obrar con todo acierto.

En lo que coincidieron además José de Zaragoza y Miguel Osorio y Redín fue en entender la utilidad pública como el fin último de las obras y de la gestión de las aguas. Para Zaragoza la Acequia armonizaba y compatibilizaba dos principios, al menos desde el enunciado teórico: el beneficio social de los «vasallos» y el beneficio económico para las arcas de la Real Hacienda. Según los testimonios de los labradores y arrendadores se incrementaría la producción agrícola, principalmente de trigo y cebada, en las vegas de San Martín, Ciempozuelos, Seseña, Añover, Requena y Barciles; este aumento permitiría el descanso anual y rotativo de las tierras y a su vez, garantizaría la elevación de los diezmos correspondientes a la Corona y el canon que los mismos labradores habrían de pagar a las arcas reales por el empleo de la Acequia. Por su parte, para Osorio y Redín, el bien común debía anteponerse al beneficio individual como solución a la decadencia socioeconómica (consecuencia de impuestos abusivos, fraudes, recaudaciones irregulares, exceso de empleados sostenidos, deficiente administración). El madrileño, apoyado en la experiencia, defendía que era

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

la elección del método de riego adecuado la que habría de determinar la mejora cualitativa y cuantitativa de los cultivos.

Estos pormenores y otros que recogen los documentos anexos fueron ignorados. La alternativa que se presentó oficialmente como solución a los problemas técnicos de la acequia fue la infructuosa institucionalización del equipo director, para el que se crearían las figuras del contador, depositario, aparejador y otros oficiales.

Miguel Álvarez Osorio y Redín fue una voz viva en su tiempo. Como escritor memorialista fue un precursor del pensamiento fisiocrático que compartió con otros contemporáneos, conocidos y ridiculizados bajo el nombre de arbitristas y silenciados en su tiempo, especialmente por la propia política de los Austrias. Muy pocos de ellos, como Osorio, serán reconocidos por Campomanes, que los renombrará como “escritores económicos”.

Aunque se ha negado recientemente la existencia de datos sobre su persona⁴⁴, la lectura de sus memoriales ofrece interesante información. Era vecino de Madrid y buen conocedor de la vega del Jarama. Posiblemente se formó de modo autodidacta asimilando los conocimientos prácticos familiares para derivar su actividad hacia la reflexión socioeconómica. En su *Discurso Universal*⁴⁵ menciona viajes, formación militar en caballería y marina -vinculada a su origen noble- y conocimiento de las cuestiones públicas como administrador de sus fincas rústicas.

En el memorial de 1694 demuestra conocer con precisión su oficio y su lugar en una empresa de altos vuelos como es la formación de la acequia:

El Maestro que haze la obra, si quiere enmendar los yerros de ella necessita de personas de experiencia para conferir, y que cada uno disponga en lo que tocare a su profesión, como es uso, y costumbre en todas las obras que se hazen con acierto.

Reiterará esta cuestión en todo su escrito, Así se explica en estos términos:

(44) MUÑOZ HERNÁEZ, Rafael. “Voz Álvarez Osorio y Redín, Miguel. *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/21418/miguel-alvarez-osorio-y-redin> [consultado 14, agosto, 2019]

(45) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice...*, p. 368.

Las líneas físicas no tienen similitud con las matemáticas, cuando a los científicos que delignean falta la práctica, porque la ciencia es una sombra que ampara la experiencia, y la experiencia es cuerpo, del cual dimana la ciencia dándole el ser, y los mayores Filósofos vienen en ello y por esto se dice comunmente que la experiencia es madre de la ciencia, y esta es la causa que le ayan engañado en la obra del Caz tan grandes Matemáticos como la han aprobado.

Tuvo firme el pulso para solicitar al rey:

se me permita hazer una demonstracion física, con la qual he de conuencer a todas las personas que se quisieren oponer en preferencia de hombres científicos, y desapasionados, y mantendré conclusiones Theorica, y practicamente en todo aquello que conuenga para el mayor acierto, en que espero recibir merced.

En uno de los memoriales en los que Osorio reivindicaba la importancia y la nobleza del trabajo práctico, infravalorado ante la ciencia en su momento apuntaba:

Algunos presumiendo de sabios, siguiendo la falsa y común opinión, que tanto perjudicaba entonces en España y está consignada en sus leyes, dicen que las artes y el comercio obstan a la nobleza, por *ser mecánico*. Todas las acciones del hombre son mecánicas, mecánico es comer, andar, escribir; todo ejercicio es mecánico. Solo es noble la parte del entendimiento en cuanto a la filosofía de las ciencias, siendo cierto que todos los oficios son mecánicos. Los peores son aquellos que se mantienen con sangre de los pobres. Estos son los más viles porque obran contra caridad y hoy son tenidos por los más nobles, porque adquieren mas medios. Y en estos viles ejercicios se ocupan más de dos de las tres partes de los españoles por la mala providencia del gobierno⁴⁶.

Clarividente resulta otra afirmación de Osorio que debió escribir durante la minoría de Carlos II:

que las matemáticas comprendían todas las ciencias, y debían ser estudiadas con particular cuidado en todas las universidades y lugares más principales para con ellas defender los reinos y enriquecerlos con todo género de

(46) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Apéndice...*, p. 277; cfr. VADILLO, José Manuel de, *Sumario de la España Económica de los siglos XVI y XVII*, Cádiz, Imprenta de D. Feros, Cádiz, 1843, pp. 30-31; cfr. VADILLO, José Manuel de, *Discursos económico-políticos y Sumario de la España económica de los siglos XVI y XVII, corregidos y aumentados*, Cádiz, Imprenta de D. Feros, 1844, p. 272.

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio, Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

oficios y artes; pues en las Universidades perdían el tiempo grandes hombres en palillos y sutilezas de ingenio, que las mas eran flores que se llevaba el viento sin dar fruto⁴⁷.

El tema no estaba solventado en el siglo XVIII. En concreto Campomanes, quien en su *Educación popular* seguía proponiendo la necesidad de crear una academia de ciencias en España, coincidiendo con una demanda del Padre Feijóo, se alineó con las ideas de Osorio y Redín:

Esta recomendación, y necesidad del estudio de las matemáticas, prueba las muchas observaciones de Osorio y su meditación en el origen de los yerros políticos que advertía. Hasta que se familiaricen las matemáticas, no se desterrarán de raíz los errores y vulgaridades, que sostienen la ociosidad, é inacción.[...] Con razón, pues, Osorio recomienda el estudio; de las matemáticas, no solo en las Universidades; sino también en los lugares principales [...] Las Universidades tienen por lo regular cátedras de matemáticas pero solo en el nombre [...] Quéxase Osorio, de que los demás estudios, que se exercitan en las escuelas públicas, no son sólidos; y lo peor que el mal continuó⁴⁸

Osorio atacó directamente la enseñanza universitaria de las matemáticas, en un momento en que el referente era el colegio imperial de la Compañía de Jesús⁴⁹. Aunque parece coincidir en postulados fallidos como los del propio Francisco de Herrera para la creación de una academia pública de matemáticas en Madrid (a quien también debió moverle el celo ante el protagonismo de la línea conservadora jesuita, personificada en José de Zaragoza y su sucesor Manuel Jacobo Kresa, así como el deseo de volver a la Academia de Matemáticas fundada por Felipe II y que tuvo por primer director a Juan de Herrera), lo que además reclamaba Osorio era que la enseñanza de las matemáticas contemplase la práctica de ellas. Sobre ello insiste en continuadas ocasiones en el documento de 1694:

esta proposicion no la pueden condenar en conciencia los mas sabios Matematificos, aunque aygan visto muchos regadíos, porque ninguno se parece a otro, como los lances de la guerra que solo lo puede gobernar bien

(47) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro. *Apéndice...* pp. 290-293.

(48) RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro. *Apéndice...* pp. 290, 292, notas 58 y 59.

(49) SIMÓN DÍAZ, José.. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, CSIC. Instituto de Estudios Madrileños, 1952; ORTEGA, Javier y MARÍN, Francisco José (2013). «La conformación del Colegio Imperial de Madrid (1560 -1767)». *AIEM*, LIII(2013), pp. 135-175.

aquel que los tiene presentes con cierta ciencia, prudencia y valor. Los científicos sin experiencia miran, y no ven, y esto se ha experimentado en las líneas que han tirado los grandes Matemáticos que han ocurrido a la obra de regadío que con todas han ido dando de ojos, por faltarles la luz de la experiencia. También son de suma importancia los repartimientos, y regueras que se han de hazer para regar, de forma que el agua de el uno alcance a la del otro

Es decir, además de la ciencia hidráulica ha de considerarse la práctica agronómica, el conocimiento de la tierra para lograr el riego: «Los hombres más científicos, quando caminan por parajes que no saben, se valen de los naturales de la tierra para que les sirvan de guía».

Estas consideraciones son opuestas a las de los técnicos, quienes limitaban los problemas de la acequia de modo simplista, recuérdese, a la ignorancia de los labriegos.

La propuesta del jesuita Zaragoza ya contemplaba el asesoramiento de expertos de la vega (como «Geronimo Moral, Francisco de Castro, y Jusepe Lopez Moral, labradores viejos y muy practicos en la tierra») entre los que destacaba Pedro de Salcedo, especialista en el reconocimiento de la calidad de la tierra. Son imprescindibles para Osorio, quien no deja de insistir con contundencia en que los problemas de la construcción de la acequia se deben a la ausencia de estos expertos lugareños «por la temeridad de no querer que asistan a ella hombres de experiencia», porque como reitera en otro punto

Si hubieran asistido a la obra, las personas necesarias de cierta ciencia, y experiencia, el Caz se huviera abierto con todo acierto

La valoración de la experiencia junto a la ciencia no deja de ser una reflexión moderna que alerta sobre la modélica profesionalidad y formación de los Osorio, especialmente de Redín, quien no sólo puso en valor el proyecto de su padre, sino que le dio continuidad, posibilitando su referencia por parte de los políticos, economistas, científicos e ingenieros ilustrados de los siglos XVIII y XIX, especialmente Campomanes, Eugenio Larruga y José Manuel de Vadillo.

De alguna manera el pensamiento precientífico de Osorio y Redin se habían adelantado a su tiempo; al menos permite hoy contextualizar los acontecimientos de

la construcción de la acequia en el panorama de decadencia hispana, social, económica y política de los años finales del siglo XVII.

Un último y breve apunte es para Francisco de Herrera El Mozo (1627-1685), más conocido por su condición de pintor del rey que por arquitecto, nombrado por Carlos II el 25 de agosto de 1677 Maestro y Trazador Mayor de Obras Reales. Encabezó en su época la figura del artista arquitecto, alineada con el perfil profesional de la Italia renacentista y barroca, frente a los arquitectos técnicos y ejecutivos⁵⁰. Osorio y Redín reconoce fue «un gran dibujante, y tracista» y de hecho lo considera en el contexto de la obra de la acequia como un proyectista, de la que daría una muestra ejemplar la casa de compuertas, pero de insuficiente conocimiento técnico y empírico para las obras de ingeniería hidráulica, incidiendo así en ese otro debate sobre la diferenciación entre arquitecto e ingeniero de la época.

Quedaba así abierto a fines del siglo XVII el debate que apela al bien público y a la labor de los monarcas. El *Apéndice a la educación popular* será vehículo transmisor del pensamiento del XVII y referente de pensadores y profesionales posteriores. Posiblemente a través de esta obra de Campomanes, llegó incluso a hacerse eco del papel de los Osorio en la Acequia del Jarama el fundamental Alexander Laborde⁵¹ en su *Itinerario...*

Los pastos inmensos que hay entre *Toledo* y *Aranjuez*, serian de mayor importancia si se les encaminasen las aguas del *Tajo* que tienen inmediato, del cual y también del Jarama se podían formar canales que regasen con mucho provecho la llanura de *Cien-pozuelos*. En el siglo XVII propuso Don Miguel Álvarez de Osorio que regaría por este medio 60,000 hanegadas de tierra; y su hijo demostró en 1684, que solo el pequeño rio *Henares* podia fácilmente fertilizar 80,000; masá pesar de estos y otros proyectos, las cosas permanecen en el mismo estado que tenían entonces. Al presente no dudamos que nuestro benéfico Monarca dará impulso á toda empresa de esta naturaleza, considerándolas como el verdadero manantial de la riqueza esencial de una nación.

(50) BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "Sobre...", pp. 165-166; BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, "En defensa del arquitecto Francisco de Herrera el Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza, en 1695", *Cuadernos de arte e iconografía*, t III, 6, 1990, 8 pp.

(51) LABORDE, Alexandre, *Itinerario...*, p. 248.

CONCLUSIONES

Los documentos inéditos aquí estudiados confirman y amplían las noticias sobre el proceso constructivo de la Real Acequia del Jarama durante el reinado de Carlos II, determinado por problemas técnicos y económicos que quedan esclarecidos. No sólo se aportan más detalles sobre el proyecto de Miguel Osorio, que profundizan en la sospecha de que fue el que ejecutó la Junta de Obras y Bosques, bajo la dirección y supuesta autoría de Francisco de Herrera el Mozo, sino que también se dan a conocer dos proyectos desestimados, los de Miguel Luzón y José de Zaragoza. La acequia se dibuja como un laboratorio en el que concurren figuras que ejemplifican los modelos y corrientes del pensamiento, la ciencia y la técnica de la época: el empirismo y arbitrismo de Osorio, la ingeniería de Luzón, la ciencia áulica y trentina de Zaragoza y la escena oficial de Herrera el Mozo y la Real Junta de Obras y Bosques.

En el contexto del debate y contraposición teoría-práctica, se alumbraba la defensa de la complementariedad de ambas vías de conocimiento y de postulados de convergencia del conocimiento científico y empírico, como los que propugnan Zaragoza o Miguel Álvarez de Osorio y Redín y que no son sino muestra de una constante de la tecnología hidráulica aplicada en la Edad Moderna. Pese a que queda patente el conocimiento español de la tradición clásica y renacentista, así como de los últimos avances de la ingeniería europea, no hubo opciones para establecer esta necesaria correspondencia entre saber, ejecución y experiencia, causa en buena medida de los problemas surgidos en el avance de las obras.

Una última aportación concierne a la biografía de Miguel Álvarez Osorio, que queda así inscrita en el panorama socioeconómico del siglo XVII español, especialmente por su vínculo paternal con el memorialista Osorio y Redín y por su recuperación del propósito frustrado de Felipe II.

En definitiva, el proyecto de José de Zaragoza y el memorial de Osorio y Redín aquí estudiados y transcritos arrojan luz sobre los protagonistas de esta etapa constructiva de la acequia, sobre las tensiones del panorama científico y técnico de aquel momento de decadencia española que supuso el reinado de Carlos II y, de modo concreto, tanto sobre el debate entre

el conocimiento empírico y el conocimiento teórico como sobre la idea del interés público que, no obstante serían fundamentales sustratos para el avance ilustrado hispano de la siguiente centuria.

APÉNDICE DOCUMENTAL

(Normas de transcripción: Desarrollo de abreviaturas. No normalización a la ortografía y puntuación actuales).

ANEXO 1

1678. *Informe de Joseph Zaragoza sobre la construccion de la acequia del Jarama.*- Colección José Ángel Orgaz Torres (CJAOT)

Fol. 1v.

Señor.

En execucion del orden de Vuestra Magestada 6 de Março passamos a reconocer las Vegas de San Martin, Cienpozuelos, Seseña, Añoover, y tierras de Vuestra Magestad que son las que se pretenden regar con las aguas de Xarama: y porque esta materia es de suma importancia, y tiene muchos cabos es preciso discurrir en todos por orden, para que Vuestra Magestad pueda tomar la resolucion que juzgare mas de su real servicio.

1. Propuesta de Miguel Osorio.

Miguel Osorio dio un memorial a Vuestra Magestad y una planta en que propuso la forma del riego, y ofrecio executarle a su costa; fiado en la experiencia que dize tener de dar riego a las tierras: para la execucion toma las aguas de Xaramadebaxo de Vacia Madrid y supone que se ha de abrir solo un cace de 36 pies de ancho y quatro de profundo conque llevara 144 pies cubicos de agua: que la pressa ha de ser real, levantando ocho pies el agua para que con la maior altura riegue mas tierras, y que esta pressa costara hasta 34 mil ducados: todo esto consta assi de su memorial como de la declaracion que hizo en Ciempozuelos.

En quanto a la planta dixo que se la delineo Pedro Pantoxa maestro de pressas, y examinado este confesso que estando enfermo en Madrid hizo un borrador en medio pliego, sin tener niveladas, ni medidas las Vegas, de donde se infiere que la planta es inutil para tan gran obra.

Preguntado Miguel Osorio que experiencia tenia en riegos, dixo que de treinta años a esta parte lo ha executado, regando unas tierras

Fol 1r.

que tiene junto a Madrid con el agua que baxa de los Caramancheles; y que tambien facio otro riego de Mançanares con una pressa de topes y arena, para regar una vega que esta mas alla del molino, y soto de Lujan, para estas obras no hubo otro nivel que el de el agua, esto es abriendo la çanja y dexando correr el agua y quando no podia correr profundaba mas el caz hasta darle corriente.

La experiencia ella misma dize de quanta consideracion es, para fiar de ella una obra tan grande, como se ha propuesto. La forma de la nivelacion es segura y se puede practicar

en trecho corto, donde la simple vista reconoce que no se ha de ofrecer embaraço de consideracion pero es implaticable por espacio de ocho leguas ladeando los montes, con peligro de hallar a medio camino algun embaraço que no dexeperficcionar la obra, obligando a abandonar el gasto de la pressa y de la mitad del caz, que todo es de mucha consideracion, y no parece decente que se exponga Vuestra Magestad a esta contingencia.

Declaro mas que creia ser el primero que dio a Vuestra Magestad este arbitrio; y atendidas sus circunstancias se puede creer; como tambien que no sabia que en tiempo del Señor Rey Felipe Quarto, padre de Vuestra Magestad se trato esta materia con calor y que de su orden gasto Pedro de Sevilla mas de seis meses en nivelar el terreno desde San Martin hasta Alondiga pues si tubiera noticias de esto, no se atribuyera la gloria de ser el primero que dio el arbitrio.

Finalmente consta de su declaracion, que no sabe que altura tiene el agua en el puesto de matilla con respecto de la Peña Cirate; y aunque a bulto juzga que tiene cuarenta pies mas que la del Tajo donde recibe a Xarama no sabe lo que ha de perder en la corriente que se ha de dar

Fol. 2 v.

al caz por cada legua; y sin esto no puede saber si le queda bastante altura para el riego, ni si puede ir faldeando los cerros como propone, o si seraprecisso llevarla por medio de las Vegas: para todo esto se remite a la nivelacion y se contradice pues no sabe otro modo de nivelar, que el de la agua al tiempo de la execucion.

El juicio que formó de que la obra puede costar 130 mil ducados, fue abulto porque no sabe los reparos que se han de hazer en los Arroyos de las Salinas, Añober y los que estan antes y despues de la peña Cirate ni la forma que se ha de tener en vencer las dificultades, que en dicha peña se ofrecen.

En quanto al coste de esta obra declaro Bernardo Lopez y tambien Pedro Pantoxa que la pressa sola para levantar ocho pies el agua costaran 60 mil ducados hecha por menor la cuenta y tenemos por cierto, que por tener Xarama la madre tan llana, y de poca consistencia, no ha de bastar para la seguridad de que el rio no se divierta por otra parte y dexa la pressa en seco y del todo inutil.

El mismo declaró que de abrir el caz con 36 pies de ancho y 4 de profundo hasta Villaseca contando a real y quartillo cada vara cubica costará 200 mil ducados, y es cierto que no fue largo en la cuenta: Esto se entiende suponiendo que en ninguna parte aya de tener mas profundidad, ni se encuentre piedra, ni otra cosa que haga la obra masdificil: tampoco entran en esta cuenta los reparos de los arroyos, que en un caz tan grande han de ser de mucha firmeza y de gran costa: ni las dificultades de la peña Cirate, que no serafacil hallar quien se obligue a ellos por 50 mil ducados. Añadese a esto, que no por esso se evitan otros cazes intermedios para repartir las aguas, pues de obra tan fuerte no pueden servir al riego,

Fol 2 r.

de donde se infiere que todo el gasto ha de llegar a 250 mil ducados: y aunque Miguel Osorio dize que le ha de rentar a Su Magestad esta obra 100 mil ducados en la cuenta que despues ajustaremos se vera, que no pueden passar de 60 mil ducados.

Por conclusion de este punto no podemos omitir el inconveniente que trae consigo el abrir un solo caz para las ocho leguas; y es que desgraciandose la pressa, o el embocador que corre mucho peligro por tener tanta altura, cessa el riego de todas las 8 leguas

por no tomarse de otra parte el agua. Y el mesmo inconveniente se sigue siempre que se aya de limpiar alguna parte del caz; pues todo el ha de quedar en seco para este efeto.

2. Planta de Melchor Luzon.

Melchor Luzon fue de orden de Vuestra Magestad a reconocer el terreno, llevando la planta de Miguel Osorio, que le entregó la Real Junta de Obras y bosques y en su declaraciondize que reconocio el sitio que esta formado en la planta y hallo tener poca altura, y viendo que por dicha planta no podiaexecutarse bien, le parecio conveniente que se abriessen dos cazes, el primero encima del molino de San Martin valiendose de la pressa del molino aunque por estar derrotada sera necesario reforzarla y ensanchar la boca, que tendra de costa hasta 6 mil ducados. Desde dicho molino començo su nivelacion hasta la peña de Cirate en que no hallo dificultad alguna en cuanto a la altura del agua: y porque antes de la peña reconocio algunas dificultades en passar el agua por los arroyos que baxan del monte y perder el agua su altura, y ser preciso abrirse zanjas y condtos que avian de costar mucho, dexó la nivelacion y vino a dar cuenta a Vuestra Magestadde que el caz del molino se podia abrir y usar dél desde luego: y que ha de tener seis varas de anchura, y en lo ordinario

Fol. 3 v.

quatro pies de fondo, y en los demasel que pidiera la disposicion del terreno: y que de esta suerte pueda regar los dos tercios de las Vegas desde el molino hasta las barcas viejas de Requena donde vendra a desaguar en Tajo, si acaso no pudiere pasar la peña Cirate, que esto no lo sabe por no tener acabada la nivelacion, ni que altura tiene el agua del molino respeto de Tajo, pero que a su parecer tendra 70 pies poco mas, o menos. Que despues se puede abrir otro caz mas alto, tomando el agua cerca de Vacia Madrid, faldeando los montes, y que de espacio se podra reconocer la forma como ha de passar por el arroyo pardo, y los demas que estan antes, y despues de la peña: que no tiene hecha su nivelacion, pero cuando se haga, se podra ir con la mira de si se pueden juntar los dos cazes por que como esto lo ha de decir el terreno el nivel entonces se ajustara. Todas estas son clausulas de su declaracion aunque con diferente orden: y porque en ella y en la planta que puso en las reales manos de Vuestra Magestad se ofrecen algunas dificultades no podemos escusar su proposicion, despues de aver representado lo que en ellas nos parece digno de estimacion, y muy del servicio de Vuestra Magestad.

En primer lugar toda su propuesta y planta es mas racional que la de Miguel Osorio y tenemos por cierto, que es mejor y mas seguro el abrir dos cazes, que uno solo aunque en los puestos de donde se han de tomar, no convenimos y de que despues daremos la razon. Tambien es cierto que el caz del molino se puede continuar y regar gran parte de las Vegas de Ciempozuelos y Seseña, y aunque sea menor que los dos tercios es de gran conveniencia para conservar conmas caudal el caz superior que ha de passar la peña y llegar a los Prados de Villa Seca de la Sagra. Assi mesmo parecen ciertas las dificultades que reconocio antes de la peña en passar el agua por los arroyos: y creemos que reconoce las mesmas en la peña y otros dos arroyos que despues se siguen, y tienen en medio las barcas de Alondiga: aunque todas se pueden vencer con la aplicacion y trabajo. Este supuesto

Fol. 3 r.

dice que hizo la nivelacion desde el molino hasta la peña en que no hallo dificultad alguna en cuanto a la altura dela agua: Esto no lo puede afirmar como cosa cierta sino a

por mas o menos porque confieſſa que no sabe la altura que tiene el agua en el molino, aunque juzga ſera de 70 pies, poco mas o menos: pero demos por constantes los 70 pies, con todo no ſe puede aſſegurar que es baſtante altura, ſin determinar primero la pendiente que ha de tener el caz para el riego: porque desde el molino hasta la peña ay en ſu planta 3573 varas de vega de San Martin y 11 mil 372 de Cienpozelos: y 4 mil de Seseña y 10 mil de Sitio Real que todos ſon caſi 29 mil. Si a cada mil varas de longitud ſe dan dos pies y medio de corriente, las 29 mil tendran de caida 72 pies y medio: conque los 70 pies de altura no baſtan: y ſi a cada mil varas ſe le dan dos pies ſeran 58 y quedaran hasta 70 ſolo 12 que tampoco ſon baſtantes para las vegas de Añover y Barciles etcétera. Si a cada mil varas ſe le da un pie de caida quedaran 41 de altura en la peña y ſera la ſuficiente pero ſe ha de probar que baſta un pie cada mil varas para la corriente del caz. A eſte fin ſe le pregunto en Aranjuez que pendiente avia de dar ala agua en los caces; y reſpondio, que la que pidieſſe el nivel. Eſta reſpuesta no ſatisface, porque el nivel no pide corriente determinada; y el que le rige puede llevarle llano, ſin inclinacion, como ſe hace para las navegaciones, y darle uno, dos, tres pies, y mas pies de caidaen cada mil varas conforme lo permita el terreno y ſegun el fin para que ſe conduzen las aguas: y por ſer eſta una materia tan clara, no necesita de maſexplicacion. Añadeſe a todo lo dicho, lo que confieſſa en ſu declaracion, que no sabe ſi dicho caz del molino puede paſſar la peña por no tener acabada la nivelacion: de donde inferimos, que ſi no halla dificultad en cuanto a la altura del agua, o no habla de la peña; o eſ ſolo conjetura que no baſta para la ſeguridad que ſe deſea.

Fol. 4 v

La ſegunda dificultad es ſobre el modo conque en ſu planta guia el caz, en una linea recta desde el molino hasta Cienpozelos; otra de alli a las ſalinas; de las ſalinas a la caſa de los guardas , otra desde donde ſe va derecho a la peña: y eſ imposible de eſta ſuerte ſe pueda abrir el caz, ſi no eſ con mucho gaſto y poco fruto: porque llevando la nivelación recta (como el meſmo confieſſo varias veces, que lo hizo, y lo manifieſta la planta) ſiendo el terreno deſigual eſ preciso que algunas veces ſe halle la ſuperficie del agua 4, 8, 10, y 15 pies mas honda que la de la tierra, y aſſi confieſſo Luzon, que en la deheſa de Requena ſe hallava con 25 pies de profundidad; y en otras 8 y en otras partes menos: y en la vega de Seseña hallo la tierra masbaxa que el agua; y aſſidixo a Don Pedro Salzedo del Consejo Real y de la Junta de obras y bosques, que no ſabia ſi dicho caz podia regar la deheſa de Requena por la altura que perdio el agua; y que para determinar eſto era preciso tomar otra vez el punto desde las ſalinas y repetir la nivelacionarrimandose a la falda del monte.

Si el caz ſe abre en linea recta como eſta nivelado y en la planta, dezimos que eſ de mucho gaſto y de poco provecho. De mucho gaſto porque ſi el agua tiene, pongamos por ejemplo 10 pies de profundidad ſe han de abrir todos aquellos 10 pies con mucha maior anchura que la del caz, para aſſegurar las ruinas de la tierra; y luego ſe ha de abrir el caz con las 6 varas de ancho y los 4 pies que le da de profundidad y costara doblado de ſacar la tierra de eſte, a mas de ſer ſuperfluos todos los 10 pies primeros, que en diſtancias conſiderables, eſ gaſto exorbitante. ſera de poco provecho, porque el agua no puede ſervir para el riego, ſino va mas alta que la ſuperficie de la tierra que ha de regar; pues no podra correr ſobre ella; y aſſi con ſolo un pie que vaya mas honda, no puede ſer de provecho: que ſera pues en 6 y 10 pies de profundidad? Eſto eſ indubita-

ble y assideve el caz ir ladeando las alturas, assi para que no se aya de profundar mas de lo necessario, como para queen las tierras mas hondas, no pierda su altura, que una vez perdida,

Fol. 4 r

no se puede restaurar sino con ingenios o artificios que levanten el agua, y no son de caso presente.

De lo dicho inferimos, que aunque Melchor Luzonc ontinue su nivelacion dejose el punto en que la dexo hasta la peña y de allibaxe a las aguas del Tajo, solo podra servir para saber la caída que tienen las aguas desde el molino hasta el pie de la peña y no para otra cosa; pues si la obra se ha de poner en execucion, es preciso nivelar otra vez ladeando las alturas, y fixando estacas a trechos competentes por donde se ha de abrir el caz.

En quanto a valerse de la pressa del molino tiene alguna dificultad y poco util: lo primero por ser muy debil, tanto que todos los años la rompe el rio y le cuesta a la villa 4 y 5 mil reales de restaurarla y assi juzgaron Bernardo Lopez y Pedro Pantoja que se avia de hacer nueva. Lo segundo porque si en reforzarla dice M. Luzon que se han de gastar 6 mil ducados con poco mas se puede hazer de nuevo: conque no hallamos que este punto sea ponderable, como cosa de conveniencia para la real hacienda.

Finalmente que se abra otro caz superior, es conveniente, pero que sea la pressa en la matilla mas cerca de Vaciamadrid, o en el Rechinadero mas lexos no es materia de mucha importancia, porque la diferencia de las alturas no ha de passar de 10 pies y suponiendo que cualquiera de los dos a de ir faldeando los cerros en muchas partes de la falda para 10 pies de altura no se gana de terreno un tiro de piedra y en otras mucho menos: conque es poca la tierra que ha de regar el uno mas que el otro: y en quanto a la altura del agua para passar la peña de Cirate haremos despues de mostracion de que sobra la del Rechinadero, y de cualquiera otro puesto media legua mas abaxo. Este Señor es nuestro parecer, y el juicio que hemos formado sobre las plantas y proposiciones de Miguel Osorio y Melchor Luzon, ateniendo unicamente a lo que hemos juzgado del maior servicio de Vuestra Magestad gora explicaremos nuestro parecer en los puntos siguientes.

Fol. 5 v.

3 De las conveniencias de la obra.

Todas las acciones humanas, que se hacen con deliberacion tienen algun fin determinado, y este ha de tener el primer lugar en quien obra con plena advertencia y porque solo el bien publicoutil de los Vasallos y el aumento que se pueda esperar de la Real Hacienda mueven el animo Real de Vuestra Magestad. A tratar de esta obra, daremos principio a nuestra relacion por el fin a que se aspira.

Estas conveniencias se han de regular po el aumento de los frutos que ha de dar el riego en las vegas y aunque esto no se pueda saber ciertamente, se puede se puede conjeturar en esta forma. Las tierras que se pueden regar de S. Martín, Ciempozuelos etcétera. seran con poca diferencia 20 mil hanegas de a 400 estadales: de estas las 10 mil son de Vuestra Magestad que hazen 8 mil de a 500 estadales, y las otras 10 mil son de particulares. En todas estas tierras como hoy se siembran a año y vez se cogen ordinariamente 200 mil hanegas de grano segun las declaraciones de Geronimo Moral, Francisco de Castro, y Jusepe Lopez Moral, labradores viejos y muy practicos en la tierra y Francisco

de Castro dixo que agora tres años los arrendadores de Villaseca y sus prados y del Lagunazo confessaron que avian cobrado diezmo de 95 mil hanegas y que de las otras vegas de San Martin, Cienpuzuelos, Seseña, Añober, Requena y Barciles, no pudieron ser menos de 160 mil, que todas hacen mas de 250 mil, y en esto mismo conviene Jusepe Lopez Moral. Con que sin escrupulo, se pueden regular un año con otro a 200 mil hanegas.

Los mismos declararon que con el beneficio del agua, se puede ordinariamente regular la cosecha doblada hasta 400 mil hanegas, y es muy prudente la consideracion, porque hoy vaca la tierra un año y regularmente se siembra la mitad de la vega: y con el riego no se dexara holgar y sembrandose toda, aunque la cosecha sea con la misma proporcion, es claro que doblada tierra dara la cosecha doblada. Pero demos que cada tierra no se siembre todos los años, parece que por lo menos se ha de conceder, que con el riego podra la tierra trabajar la mitad mas, esto es que

Fol. 5r.

si hoy de 4 años trabaja los dos, podra con el riego trabajar tres: conque la cosecha dexandola en la mesma proporcion crecera tambien la mitad mas, y si hoy es de 200 mil sera de 300 mil hanegas: tampoco se puede negar que con el riego ha de rendir la tierra algo mas pues hoy regularmente se computan a 20 hanegas de grano por hanega de tierra con el riego rendiramos; y aunque no se regule mas que un tercio mas, llega otra vez a los 400 mil: porque si hoy se siembran 20 mil hanegas de tierra y cada una rinde a 20 sembrandose entonces 15 mil y rindiendo a $26 \frac{2}{3}$, que es un tercio mas que 20: multiplicados las 15 mil de tierra por $26 \frac{2}{3}$ de granos dan 400 mil hanegas de cosecha y lo que se puede regular un año con otro aunque algunos seramas y otros menos: conque el aumento se puede suponer sin escrupulo de excesso, hasta 200 mil hanegas de grano.

Este aumento de cosecha no se puede dudar que es de mucho util y beneficio de los vasallos que poseen tierras en aquellas vegas, pues doblando la cosecha, tiene por lo menos la mitad mas de ganancia rebaxado lo que han de contribuir por el riego: Tampoco se puede dudar de la conveniència que se sigue a la corte; pues con 400 mil hanegas de granos en tanta vezindad y cercanía assegura gran parte de los que necessita para su consumo, y no es de poca consideracion el aumento de la paja para los cavallos y mulas. En quanto al aumento de la real hacienda no parece dudable, que si las tierras de Vuestra Magestad se arriendan hoy a 3 ducados, suponiendo que han de rendir doblado, podran dar otros 3 ducados de arrendamiento cada anega de tierra, que las ocho mil de a 500 estadales que tiene Vuestra Magestad daran 24 mil ducados de aumento: y porque le pertenece a Vuestra Magestad el aumento de diezmo concedidas al Sr Emperador Carlos 5º y al Sr Rey Felipe Segundo y a sus sucesores: las 200 mil hanegas de aumento daran 20 mil de diezmo que por los gastos y fraudes podemos dexar en 16 mil y

Fol. 6v.

computadas las de trigo y cevada unas con otras a ducado y medio valen otros 24 mil ducados que con los otros 24 mil hacen 48 mil.

A esto se ha de añadir lo que por el riego han de contribuir las Villas de San Martin, Cienpuzuelos, Seseña y Añober; que aunque Miguel Ossorio cuenta esta contribucion a dos ducados por hanega de tierra, estamos ciertos por lo que hemos conferido sobre esta materia con los labradores, que no se obligaran las villas a tanto: y regularmente dizen

unos que podran dar medio diezmo y los que mas se alargan es a segundo diezmo: que quando mucho por las 10 mil fanegas de tierras que les tocan y 200 mil de frutos, quitados los gastos y fraudes pueden quedar otras 16 mil hanegas que hacen otros 24 mil ducados: y tenemos por cierto que en este punto han de ser tantos los fraudes y engaños, que apenas han de llegar a 12 mil ducados y se confirma este dictamen con lo que passo en Colmenar de Oreja, que ofrecio segundo diezmo y despues le redimio por 50 mil ducados que a razon de 5 por ciento, dan 2,500 ducados de renta y assi juzgamos que seramas conveniente que Vuestra Magestad reduzca esta materia a maravedices y que los lugares puedan dar a maravedi por estatal que es a poco mas de ducado por anega que hacen 20 mil ducados; pero demos que suban a 12 mil con los 48 hazen 60 mil ducados de renta, y este es el aumento que podemos considerar de la real hacienda poco mas o menos. Estas son las conveniencias que reconocemos, bastantes para mover el real animo de Vuestra Magestad a la execucion y perfeccion de esta obra.

4. De la posibilidad de la obra.

Conocida ya la bondad util del fin, como el medio unico para conseguirle es el riego, y para este el caz que ha de conducir las aguas, solo falta examinar si este se puede aplicar y poner en practica. Para esto se han de examinar tres cosas, la corriente del rio Xarama, la corriente que se ha de dar al caz y la altura y calidad de la tierra que ha de regar:

Fol. 6r.

La corriente y caida del rio se reconoce que es grande en el curso rapido de sus aguas y aunque el tiempo no permitio que se perfeccionase la nivelacion, tenemos bastante evidencia con la nivelacion que hizieron Los Coroneles Grunenberges, de cuya exaccion no se puede dudar por ser personas de conocida inteligencia y practica: Estos en el memorial que pusieron en las reales manos de Vuestra Magestad ofreciendo hazer navegable a Manzanares desde el Pardo a Toledo, dizen que en la nivelacion que hizieron hasta la puente nueva de Aranjuez hallaron de Vaciamadrid a San Martin 42 pies de caida, de San Martin a la barca de Bayona 48: de la barca a la puente nueva 15: que todos son 105 pies: y porque desde Vaciamadrid a San Martin se cuentan dos leguas, y otras dos desde la puente nueva hasta la peña Cirate, si a las dos partes iguales se añade el espacio comun desde San Martin hasta la puente nueva seran iguales las distancia de Vaciamadrid a la puente, y de San Martin a la peña Cirate con muy poca diferencia: y pues Melchor Luzon confiessa que entre San Martin y la peña hallo 30 mil varas de distancia, las mesmas abra desde Vaciamadrid a la puente nueva: y dividiendo los 105 pies que tienen de caida las aguas por 30: salen tres pies y medio de caida por cada mil varas de distancia y para mas seguridad de la obra demos que a cada mil varas le corresponden solo tres pies de corriente y que errassen los Coroneles su nivelacion en medio pie por cada mil varas y nos quedaran 90 pies de altura desde San Martin a la Peña: y aunque supongamos que el error en cada mil varas sea de un pie, que no cabe en hombres tan practicos, nos quedan 75 pies de altura. Esto supuesto, veamos la corriente que ha de tener el caz para la conduccion.

Si esta materia se huviera de resolver por sola razon philosophica, no parece dudable que un pie de caida en mil leguas de distancia es bastante para que baxen las aguas, pues siendo pesadas, y fluidas sino ay algun impedimento, su peso natural las obliga a correr hasta la parte masbaxa, assi lo sienten Aristoteles y Archimedes y con ellos

Blancano, Fournier, Charlez y todos los que por esta razón defienden que todas las superficies de

Fol. 7v

los mares distan igualmente del centro de su gravedad.

No obstante esta verdad requieren los Autores mascaida para guiar las aguas de una parte a otra, aunque no concuerdan en determinar la declinacion. Vitrubio para los aqueductos pide 25 pies en cada milla: pero mas a nuestro intento para la corriente de los cazes determinan un pie de caída en cada milla Leon Bautista Alberto, Daniel Barbaro, Tromondo, Aledto, Scamozio y los practicos de Ferrara que nivelaron el Po, y Cardano dize que bastan dos tercios de pie, lo mismo siente Guillermo Philandro, y cita en su favor a los Architectos Romanos de su tiempo: y otros se contentan con menos: y confirma su parecer la corriente del Po, que segun las nivelaciones que refiere Riccido en su Geographia lib. 6 cap. 24 § 7 no pasa de un quinto de pie en cada milla.

De todas estas opiniones elegimos por mas segura la de Alberto que da un pie a cada milla de mil passosgeometricos, que hazencinco mil pies: de donde inferimos que si a cada mil varas que hazen 3 mil pies, damos uno de declinacion, sera la corriente mas segura: y parece que se ha de admitir suficiente sin controversia alguna; y assi en las 30 mil varas de San Martin a la peña tendra el caz de pendiente 30 pies, que quitados de la minima altura que suponemos ser 75 pies, quedara el caz en la peña superior a las aguas del Tajo 45 pies, altura maior de la que es menester para regar las tierras de la otra parte de Cirate: y asi las aguas del Molino de San Martin tienen esta altura, mucha maior la tendran de cualquier punto que se tomen entre el molino y Vaciamadrid, conque por la altura de las aguas no puede aver dificultad alguna.

La altura de la tierra no puede ser de embarazo porque todas las vegas son llanas y van subiendo insensiblemente hasta la falda del monte, y la dehesa de Requena que parece la mas alta, no puede llegar a estos 45 pies de altura.

En quanto a la calidad de la tierra, examinados cinco testigos de Cienpозuelos, hombres de edad y practicos en aquellas vegas, concuerdan en que jamas han reconocido sumideros en las vegas, y lo confirman con la experiencia, pues en las avenidas de los arroyos corre el agua hasta el rio, esplayandose

Fol. 7 r.

por las vegas, y es cierto que si en ellas huviera sumideros, no llegara el agua de los arroyos al rio: a esta experiencia añade Pedro Pantoxa otra, y es que en varias ocasiones ha abierto en las vegas algunas norias, pozos y caces y que jamas ha reconocido tierra de mala calidad, y assi tiene por cierto que qualquiera caz que se abra passara firme y seguro: y aviendo nosotros reconocido toda la longuitud de las vegas desde San Martin hasta Villaseca, solo reconocimos en Cienpозuelos y Añober dos manchas de arena, que no pueden ser de enbaraço por ser pequeñas, y se pueden evitar en casso que las aguas huviesen que passar por ellas. Este juicio formamos de lo que exteriormente se puede reconocer, aunque para mas seguridad se podrahazer experiencia de todo en la forma que despues diremos: Los arroyos tambien se pueden vencer aunque con mas costa, pero no se puede explicar el modo hasta ver detenidamente los puestos por donde han de passar.

De todo lo dicho se infiere necessariamente que esta obra es practicable, pues la altura de las aguas y la calidad del terreno la favorece y no se halla impedimento de consideracion en ella.

De la execucion de la obra.

A este punto pertenecen las pressas, el puesto y forma conque se han de hazer; los caces, su anchura y profundidad: y el modo que se puede observar para assegurar el feliz sucesso antes de entrar en el todo.

Las pressas que se han de hazer, han de tener poco altura, y que solo sirvan de guiar el agua al embocador del caz: porque la madre de Xarama es muy dilatada, y poco firme, y por esto facilmente dexa el rio la madre antigua y abre otra nueva y executara esto con mayor facilidad si halla resistencia en la pressa que obligue a subir y a retroceder las aguas con peligro de quedarse la pressa en seco del todo inutil: Añadese que solo en caso de necesidad, quando falta la altura es necessario hazer las pressas altas, y demas resistencia, y por consiguiente de excessivo gasto; y como en nuestro caso tienen suficiente altura las aguas de qualquiera punto entre el molino y VacíaMadrid, como queda dicho, no es necesario exponernos a tanto peligro y gasto.

Fol. 8 v.

El puesto mas a proposito que ay en toda aquella ribera, es el de unas peñas que baña el rio mas arriba de la pressa del molino: porque estas aseguran que el rio no pueda retirarse por aquella parte, y tienen alli las aguas algunos pies mas de altura que en la pressa del molino: y esta sera la pressa del caz medio, y primero que se ha de abrir. La segunda pressa sera la del caz superior en el rechinadero, que tiene a esta parte un terreno por donde no puede romper el rio, y serama facil asegurar la parte contraria, que en la Matilla fortalecer las dos: La tercera sera la mesilla del molino, tomando las aguas debaxo de el, conque se desvanecen los temores que tiene la villa de San Martin, de que su molino quede sin agua y excusa Vuestra Magestad. hazer la pressa, y dexa a la villa el cuidado de renovarla para conservar su molino; y se aprovechan las aguas que despues se pierden: y en caso que Vuestra Magestad quiera hazer allipressa nueva no es gasto de 10 mil ducados.

Los dos caces el superior, y medio podran tener de anchura 6 varas que son 18 pies y 4 pies de profundo, y apretandose bien la tierra que de ellos se saca en los dos primeros pies, sufrira el caz 5 pies de agua que multiplicados por 18 daran 90 pies cubicos de agua, y doblados son 180 pies cubicos: entre los dos caces. El inferior que se tomara despues del molino podra tener la mitad de anchura con la mesma profundidad, y dara 45 pies cubicos de agua que todos son 225: tanta agua como llevará un caz de 15 pies de ancho, y otros 15 de profundo, y pues el caz grande que propuso Miguel Osorio avia tener 144 pies de agua, llevaran estos mas 81, que es mas de la mitad: y con menos costa, y menos inconvenientes como antes se dixo. La distribucion de las aguas en esta forma sera muy facil porque el plan del caz dista de la superficie de los campos solo 4 pies, y llevando 5 pies de agua corra esta un pie mas alta que la superficie de la tierra, conque se distribuira con mucha facilidad, sinque sea necesario darle mas altura haziendola regolfar y rebalsar en el caz, como fuera preciso corriendo igual con la tierra y mucho mas si caminara con alguna profundidad, siendo indubitable, que si el agua no puede correr por el campo, sera inutil para el riego.

Fol. 8 r.

Finalmente en quanto a la seguridad de la obra, porque no la podemos tener del terreno; pues las declaraciones no pueden ser individuales de cada uno de los puestos por donde ha de passar el caz, discurrimos en Cienpuzuelos con D. Pedro de Salzedo. que

se podia manifestar la tierra abriendo una acequia de una vara de ancho, y quatro pies de profundidad desde el puesto de la presa hasta la peña, que con los reparos ligeros para los arroyos podrasstar hasta quatro mil ducados: con esto se manifiesta la calidad de la tierra, y se tiene evidencia practica de si puede o no pasar el agua, o si ay sumideros largos o cortos y si se pueden vencer o no: y con la mesma evidencia se reconocen los transitos de los arroyos. Si el agua corre bien por esta reguera, tenemos assegurado el sucesso y esto sin gasto, porque aquello menos abra que romper y quando la tierra no dexepassar el agua es poco lo que se pierda, y dexaremos el desengaño para que en adelante los venideros no traten esta materia.

Este discurso que entonces hizimos le hallamos despues confirmado y practicado en Francia porque mossieur de Froidour Consejero del Rey Cristianissimo en el tratado y descripcion que publico en el año 72 de la Comunicacion del Oceano y Mediterraneo, dize que mossieur Riquet, Superintendente y autor de la obra, reconociendo que para su perfeccionnecessitava de traer agua a una pequeña eminencia de Norosa, de donde se avia de distribuir a dos canales, el uno hazia el Mediterraneo, y el otro hazia el Oceano; hizo una pequeña acequia desde la montaña negra por espacio de 10 leguas, y esta tentativa que salio felizmente hizo evidencia de la posibilidad; y luego el desengaño, y la execucion fueron una mesma cosa: Lo mesmo juzgamos se deve practicar agora, aunque no sea sino para acallar a los que solo juzgan possible, lo que ven executado por los antiguos, como si nos dexaran ya agotada la omnipotencia.

Del Gasto de la obra.

Nadie puede resolver este punto con evidencia y assi le regularemos a la maior probabilidad que nos sea possible. Bernardo Lopez y Pedro Pantoxa peritos en el arte de presas, regularon por menor la del molino en 10 mil ducados; y pues de nuestro parecer las dos de la peña y rechinaderohandeser del mesmo genero, baxas y solo para guiar el agua, podemos regularlas de la mesma suerte: y para mas seguridad

Fol. 9 v.

supongamos que cada una cueste 12 mil ducados y que se empleeen otros 6 mil en reforçar la del molino, sera todo el gasto de las presas 30 mil ducados.

En quanto a romper los caces porque nos falta la experiencia tomaremos el computo algo mayor del que haze Bernardo Lopez en las obras que propuso a Vuestra Magestad del Real Sitio de Aranjuez: alli cuenta la primera vara cubica a 16 maravedises, y la segunda a 28 y pues en esta obra de la segunda vara no ay mas que un pie porque solo tiene una vara y tercia que son 4 pies de profundidad: tomando el tercio de 28 que es $9\frac{1}{3}$ sera el precio de la tercia: que juntos con los 16 de la vara hazen $25\frac{1}{3}$ maravedises: y seran el precio de cada vara en quadro con 4 pies de profundidad, seguntasso las de Aranjuez el dicho Bernardo Lopez, pero añadamos a cada vara $8\frac{2}{3}$ maravedises: y demos que cada vara cueste un real: conque en cada uno de los caces costara una vara de largo tantos reales quantas varas tiene de ancho: 3 el de 3; y 6 el de 6: en esta forma.

Del molino a Cirate 3 v. de ancho: 30. 0 Var— 90.0 R.

De las Peñas a Cirate 6 v.de ancho: 34. 0Var—204. 0 R.

Del Rechinadero a Cirate. 6 v. :40.0 Var—240 .0 R.

De Cirate a Villa Seca 6 v. :30.0 Var.—180. 0 R.

De las presas—330. 0 R.

Monta todo - - - - - 1.Cº .44.0R.

Esto es 94.909 ducados, que se pueden subir a 100 mil y añadiendo la mitad mas, para los reparos de los arroyos, y vencer las dificultades de la Peña Cirate parece que probablemente, no puede passar esta obra de 150 mil ducados, que no es mucho gasto para lograr 60 mil de renta como dijimos en el \$ 3.

No se ha de emprender esta obra toda junta, pues bastara que este año se de principio a la pressa de las peñas, y su caz hasta Cirate, y se abra tambien el caz del molino, sin tocar la pressa. Esto tendra de coste 294 mil Reales los dos caces: 132 mil la pressa de las peñas: y para las dificultades que se puedan ofrecer en los arroyos de las salinas, y Pardo, y otros de menos importancia podemos añadir 200 mil reales, y todo junto llegaran a 526 mil reales: y con este pedaço de obra se regaran casi 20 mil hanegas de tierra con poca diferencia.

De donde inferimos que el caz superior del Rechinadero o matilla regara poca tierra hasta Cirate, por ser una faxa angosta la que puede regar, y no obstante llevara tanto gasto

Fol. 9 r.

como las dos inferiores, y aun mas porque faldeando los montes, necesitara de maiores reparos: y es cierto que sino atendieramos a dar con el mas agua al caz intermedio, paraque con mas caudal pueda regar las Vegas de Añober, y tierras de Vuestra Magestad no fueramos de parecer que se gastara un Real en su fabrica: aunque no devemos omitir que deel se pueda sacar otro util, y es la fabrica de un molino grande en el puesto donde se han de comunicar las aguas con las del caz intermedio.

Todo el gasto de esta fabrica es preciso que sea por la Real Hacienda, pues de otra suerte no gozara Vuestra Magestad del aumento del diezmo, por ser esta condicion expressada en las bulas Apostolicas: pero el gasto de esta primera parte no es de mucha consideracion pues segun el computo no ha de ser mas de 50 mil ducados, y la renta ha de llegar a 20 mil.

Planta de toda la obra no se hizo porque como el tiempo no dio lugar a la nivelacion tampoco permitio la delineacion del terreno y no devemos poner en las reales manos de Vuestra Magestad planta que no sea delineada con toda la precision del arte.

Este Señor es nuestro parecer atendiendo unicamente al bien comun, y maior servicio de Vuestra Magestad que Dios guarde eternamente. En el Colegio Imperial de Madrid a 26 de Abril de 1.678 “

En lo que contiene este papel en quanto a los sitios y posibilidad de hacer la obra, disposición de las presas y canales. Con algo más de latitud del superior, y también en la precisa corriente que han de tener las aguas molino, o molinos que se pueden hazer (que seran de summa utilidad assi al bien publico como a la Real hacienda) me conformo con su contenido; Y en lo que toca al poco fundamento de las proviçiones y palabras boluntarias de Osorio y Luzon, merreunido para desvanecerlas a los autos que hiço con tanta deliberacion el licenciado Don Pero Salçedo del Consejo.

ANEXO 2

1694. MEMORIAL DE MIGUEL ÁLVAREZ OSSORIO Y REDÍN

[impreso adjunto a papel de estado de 1694]

(CJAOT)

Señor

D. Miguel Alvarez Ossorio y Redin

Dice que va errada la obra del caz de la rivera de Xarama y que lo provara por demostraciones físicas Y mantendrá conclusiones en presencia de científicos.

A Obras y Bosques.

Fol 1v

SEÑOR

Don Miguel Alvarez Ossorio y Redin, vassallo de Vuestra Magestad. Digo que mi Padre D. Miguel Ossorio, ya difunto, fue Autor del regadío que se estahaziendo por cuenta de Vuestra Magestad. En la ribera Garama, y se obligava a hazerle a su costa, y por su cuenta, y riesgo en año y medio, como consta por un Memorial impresso que para en la Real Junta de obras y bosques, y por malos informes del Maestro Mayor que era en aquel tiempo de las obras Reales, esta errada la obra del Caz, y probaré con reales demostraciones que el fue origen de todos sus yerros. Para que un regadio se haga con acierto es menester que assistan a su obra personas practicas, que tengan observadas las alturas de toda la Ribera, y Artifices que executen su obra. En una fabrica de qualquier casa laboran diferentes Maestros, porque todos son necesarios, y a la obra del regadío referido, siendo de tan suma importancia han asistido a su fábrica buenos Artifices, pero todos sin experiencia, y no han querido admitir persona de experiencia que les guie para obrar con todo acierto. Los yerros que tiene la obra de el regadio mencionado se podrán remediar con facilidad, si assistimos a ella, yo y un hermano mio, que tenemos graduados los terrenos, por donde puede correr el agua superficialmente, sin perder la altura, y ha de proseguir con la obra el mismo que la esta haziendo. Si huvieran assistido a la obra, las personas necesarias de cierta ciencia, y experiencia, el Caz se huviera abierto con todo acierto en la dezima parte del tiempo que han gastado, y con la dezima parte del dinero, porque se huvieran tirado todas las lineas rectas, y curvas que fueran necesarias. Por aver abierto el Caz hasta la casa de Santistevan con lineas rectas han perdido mas de diez pies de altura en un valle que confina con en Soto de Santistevan, y estos los han pretendido grangear con un alzado de Cespedes de mala calidad que se han passado, y ronpidotrezvezes con el agua del Caz, en poco tiempo que ha durado su corriente, y se ronperá siempre que se la echen aunque mas le remienden. Los hombres mascientíficos, quando caminan por parajes que no saben, se valen de los naturales de la tierra para que les sirvan de guía. Yo, y mi hermano tenemos bastante mente observados todos los planos, y graduados los terrenos de toda aquella Ribera, que aunque vengan à hazer la obra, los hombres mas sabios, y experimentados los podemos servir de guía, si huvieran assistido a la obra personas de experiencia supieran que los Cespedes aviande ser legamosos y que no los ay en todo aquel parage, y que ay tierra firme

MERLOS ROMERO, Magdalena, «Ingeniería hidráulica, tradición agrícola y gestión del agua durante el reinado de Carlos II: La Real Acequia del Jarama y los proyectos de Miguel Osorio,

Melchor Luzón y José de Zaragoza», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 265-307.

Fol 1 r

para abrir el Caz, y salvar el valle, sin perder la mucha altura que han perdido por cruzarle diametralmente con el alzado de Cespedes referido. Si el agua fuera por cañería podiabaxar, y subir su corriente, por montes y valles. Como es preciso para hazerregadíos que vaya descubierta, ha de correr siempre en un ser superficialmente sin perder un pie de altura, y al Caz que está abierto se podiaaver hecho en esta conformidad, porque ay terreno favorable para que el agua corra por la mayor altura por tierra firme, y no se devian profundar los las lomas tres veces mas de lo que necesitan, y por ir el Caz tan profundo han de ser tan grandes lo derrubios, que ha de costar de limpiar diez veces mas que costo de abrir, porque ha de caer dentro dél, quando esté lleno de agua, toda la tierra que sacaron del, y la que se derrubiará, y toda se hará legamo, y ha de costar masbaciár una espuerta de legamo que seis de tierra, y se gastará tanto tiempo en limpiar que enfermarán la mayor parte de los pobres peones, por lo qualmasserafabrica de epidemia, que de regadio: le han executado tantos yerros, que era menester mayor bolumen para explicarlos. Laslineasfísicas no tienen similitud con las matematicas, quando a los científicos que delignean falta la practica, porque la ciencia es una sombra que ampara la experiencia, y la experiencia es cuerpo, del qual dimana la ciencia dandola el ser, y los mayores Filósofos vien en ello y por esto se dizecomunmente, que la experiencia es madre de la ciencia, y esta es la causa que le ay an engañado en la obra del Caz tan grandes Matematicos como la han aprobado. El primero que fue a nibelar aquella Ribera fue un Maestro de las Matematicas de Vuestra Magestad y otros Professores, y señaló con su nibelacion para hazer la pressa, mas abaxo de San Martin de la Vega, donde se errava totalmente el regadio a instancias de memoriales que mi Padre dio a Vuestra Magestady a su Real Junta de que la nibelacion se avia errado. Por decreto de Vuestra Magestad y de su Real Junta fue ðhazer la segunda nibelacion el Maestro Mayor de las obras Reales, y señaló para hazer la pressa en el sitio que esta echa. Este era un gran dibujante, y tracista, y aunque hizo una demostracionMatematica por un modelo que yo le di de todo el regadío, porque me dixo, ayudaria a mi Padre para que le hiziesse por su cuenta, y hizo lo contrario, porque informó mal a Vuestra Magestad y a su Real Junta por hacer ðl solo la obra, esto lo consiguió, y llegando a la execucion no supo tirar una linea, porque perdiomas de veinte y seis pies de altura, y la pressa que hizo se la llevó el Rio, y el primer Caz que abrió se le dexò perdido, y el segundo, se profundó por una loma, con mas de veinte y seis pies de profundidad pudiendo faldearla con menos de doze, y de estos absurdos has dimanado los muchos que ay en el Caz, de forma que en todo él no se halla una lineatirada con acierto, porque no han sabido sacar la tierra, y de aquí se siguen graves daños, y estos, y todo lo contenido en este Memorial lo probaré a su tiempo con demostraciones físicas.

Fol. 2 v.

La causa de no aver asistido a la obra personas de experiencia, es un testimonio en el qual ay una sopusicion que se hizo contra mi Padre, y el escribano que le actuó, dentro de breve tiempo murió casi de repente en el Lugar de en Ciempoçuelos, y luego le siguió el Maestro Mayor que fue autor del engaño por verse libres de las instancias que mi Padre hazia con sus Memoriales, porque el regadío no se errase, como Vuestra Magestad bien sabe que se hizieron. Por conseguir el mayor acierto, dire con brevedad en la conformidad que se hizo, el referido engaño. En la ultima conferencia le preguntò el

Maestro Mayor à mi Padre: si era Maestro de Obras ? y le respondondió que no, ni necesitava de serlo, para hazerregadios, porque avia bastantes Maestros de Obras, y hombres de experiencia que dixessen por donde se avian de hazer, avia muy pocos: a que le replico el Maestro Mayor con segunda intención: si firmaría que no era Maestro de Obras, mi Padre dixo que si, hizose la declaracion, y pusieron en ella que no era Maestro de Obras, ni entendia de regadios, y mi Padre la firmó sin leerla, porque no presumiò tal engaño. Este testimonio, es la unicaaldava de que se han assido para informar siniestramente a Vuestra Magestadyà su Real Junta, y huir la cara á mi Padre, porque no se conociessen los yerros de la obra. Y por la injusticia que a mi padre se le hizo ha faltado el Dòn de acierto a todos los que han proseguido con la Obra. En este Memorial se deben considerar tres cargos de conciencia, el menoscavo de la Real Hazienda, y bien de la causa publica, y que mi Padre, para hazer la obra del regadio como Autor de ella, impuso diferentes censos sobre su hazienda, y en aquel tiempo sucedió la baxa de Moneda: por esta causa hemos quedado seis hijos sin un remedio, porque los acreedores han cargado con toda la hazienda, y estoy obligado àfavorecer a mis hermanos como mayor de todos.

El Maestro que haze la obra, si quiere enmendar los yerros de ella, necessita de personas de experiencia para conferir, y que cada uno disponga en lo que tocara a su profesión, como es uso, y costumbre en todas las obras que se hazen con acierto, y si yo, y mi hermano con demostraciones Reales enmendamos los yerros que lleva el Caz, para proseguir con el mayor acierto, y brevedad, á poca costa, y que se alcancen a regar muchas mas tierras de las que se regaran según llevan la planta, porque no se pueden regar las tierras de V. Mag. Que estan de la otra parte de la Peña de Lacirate. El alzado de Cespedes, no puede permanecer el corriente del agua por él, aunque fueran los Cespedes de Legamo, y no se passara, ni rompiera el agua, como ha rompido, avian de desvaratar el referido alzado quatro arroyos que entran en el valle muy caudalosos en tiempos de grandes avenidas, quando llueven, y no tienen otro passo que por encima de Fol. 2 r.

los Cespedes. Ayer dia diez y siete sucedió, quarto rompimiento en el referido alzado. Y abriendo Caz por tierra firme se puede ganar toda la altura que han perdido, y podrán passar por enzima de los quatro arroyos referidos sin arroyarle, haziendo porciones de calzadas a la entrada y salida del Caz, por donde le han cruzar. También es cargo de conciencia poner à la contingencia se yerre una obra de tan suma importancia, por la temeridad de no querer que assistan a ella hombres de experiencia, y todos los que no la tuvieran muy cierta, vãn siempre a la contingencia de hazer muchos yerros, y Vuestra Magestad y su Real junta no han de aventurar à que se prosiga con la obra, aviendo personas que mantienen vã errada, y que se pueden enmendar sus yerros con facilidad y se puede hazer la prueba en breve tiempo, y esta proposicion no la pueden condenar en conciencia los mas sabios Matematicos, aunque aygan visto muchos regadíos, porque ninguno se parece à otro, como los lances de la guerra que solo los puede gobernar bien aquel que los tiene presentes con cierta ciencia, prudencia y valor. Los cientificos sin experiencia miran, y no vèn, y esto se ha experimentado en las líneas que han tirado los grandes Matematicos que han ocurrido à la obra delregadio que con todas han ido dando de ojos, por faltarles la luz de la experiencia. También son de suma

importancia los repartimientos, y regueras que se han de hazer para regar, de forma que el agua de el uno alcance à la del otro, y que cantidad se le ha de dàrà cada parage, segun las fanegas de tierra para que no les falten a unos, y les sobre à otros, y que puedan regar todos a un mismo tiempo. Despues de acabada la obra, y hecho los repartimientos se necessita para el buen gobierno del regadio, de veinte, ò treinta hombres repartidos en toda la Ribera en los pueblos que se señalarán, para que vean las tierras que se riegan, y que cantidades de fanegas, y que eviten las disensiones que podrá aver entre los Labradores por el agua. Los veinte, ò treinta hombres referidos han de estar a las órdenes de dos, ò tres personas de cierta ciencia, y experiencia, y siendo capaces, yo y mi hermano debemos ser preferidos à otros, por ser hijos del Autor del regadio. Suplico à Vuestra Magestad con humilde rendimiento, se me permita hazer una demonstracion fisica, con la qual he de convenzer a todas las personas que se quisieren oponer en preferencia de hombres cientificos, y desapasionados, y mantendrè conclusiones Theorica, y Practicamente en todo aquello que convenga para el mayor acierto, en que espero recibir merced.

Don Miguel Alvarez Ossorio, y Redin.

VICENTE PERATE, PLATERO MADRILEÑO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XIX¹

VICENTE PERATE, MADRILENIAN SILVERSMITH ON THE FIRST
THIRD OF THE XIX CENTURY

Francisco Javier MONTALVO MARTÍN
Profesor titular en Historia del Arte
Universidad de Alcalá

Resumen

El obrador del platero Vicente Perate fue uno de los más activos en Madrid durante el primer tercio del siglo XIX. Al tiempo que realizaba multitud de piezas, participaba asiduamente en las actividades del Colegio de Plateros, donde llegó a ocupar numerosos cargos. Asimismo, gozó de gran éxito profesional, como lo demuestra el casi medio centenar de piezas que se ha conservado, de gran calidad artística y variedad de tipos; y el hecho de haber ocupado los primeros puestos en las listas de contribución de los artífices madrileños del momento.

Abstract

The silversmith's workroom of Vicente Perate was one of the most actives in the city of Madrid during the first third of the 19th century. While executing numerous pieces, he regularly participated at the activities organized by the Silversmith College, where he also held many different posts. Likewise, he enjoyed great professional success as is shown by the almost half a hundred conserved workpieces of huge artistic quality and wide variety of type, as well as by the fact that he had topped the contribution's list of the Madrilenian craftsmen from that period.

Palabras clave: *Platería, Madrid, siglo XIX, Vicente Perate*

Key words: *Silversmithing, Madrid, 19th century, Vicente Perate*

El platero Vicente Perate nació en Madrid en 1770 y murió en esta misma villa poco después de 1835².

(1) Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de Investigación PGC 2018-094432-B-I00 "El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela".

(2) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 52.

En el Colegio de Plateros de Madrid no consta su inscripción como aprendiz ni como mancebo, pero sí que pidió la aprobación como maestro el 27 de abril de 1809, pues había muerto su padre León, en cuyo obrador, sito en el número 7 de la calle Platería, trabajaba y con quien hubo de aprender. Se acordó que hiciera examen el 24 de mayo, dibujó una campanilla y le tocó en suerte la pieza nº 12, pero, como no era usual, se dijo que hiciera la que escogiera el aprobador; de cualquier modo, recibió la aprobación e incorporación al Colegio el 30 de junio de dicho año³. Vivía casado en el número 1 de la calle de Toledo, frente a la colegiata de San Isidro, al menos desde 1808 hasta 1829 y seguramente hasta su muerte.

El 30 de enero de 1810 pidió título de mancebo para Juan Delgado y después del correspondiente examen se le concedió el 28 de febrero de dicho año⁴.

Ocupó varios cargos en el Colegio de Plateros de Madrid: mayordomo en 1812, diputado en 1813, aprobador entre 1814 y 1816, y apoderado desde 1826 hasta que renunció en 1835, último dato conocido de su biografía, por lo que debió de morir en fecha próxima⁵.

En 1813, junto a algunos de los colegiales más “acaudalados y principales” de la Corporación de plateros de Madrid, como Pedro Sánchez Pescador, Miguel Hernáez y Fernando Govea, se encargó de realizar las demandas para ayudar a la restauración del hospital del Buen Suceso, en donde el Colegio tenía derecho a utilizar dos camas para los cofrades enfermos, ya que había sufrido considerables daños por parte de las tropas francesas⁶.

Asistió a la junta general del colegio madrileño de plateros el 4 de marzo de 1817; el 26 de noviembre de este año pidió cédula de aprendizaje para

(3) Libro de Acuerdos del Colegio Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid. 1797-1827, fols. 183-183 v. y 185 v.

(4) Libro de Acuerdos del Colegio ... 1797-1827, fol. 196 v.

(5) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 224-227. IDEM, *El arte de la plata...* (2006), pp. 52-53. IDEM, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 134-135. Había sido propuesto para mayordomo de plata el 7 de junio de 1811, pero no fue elegido en esta ocasión, sino el 13 de junio de 1812 (Libro de Acuerdos del Colegio ... 1797-1827, fols. 214 y 225 v.).

(6) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*. Madrid, 1983, tomo I, p. 413. MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, “El platero real Carlos Marschal (1763-1824)” en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2012*. Murcia, 2012, p. 372.

Lucas Ortega y que se le abonaran dos años que llevaba con él; comunicó el 30 de diciembre de 1818 que Lucas Ortega ya no seguía con él; y asistió a la junta general el 11 de febrero de 1820⁷.

El 29 de abril de 1824 pidió y se le concedió cédula de aprendizaje para su hijo Julián, que ya estaba con él desde el 1 de abril de 1823⁸.

Se le encargó que se ocupara del agua para el relave el 12 de junio de 1825; el 28 de julio de este año pidió cédula de aprendizaje para Luis Hernández; y el 1 de diciembre, su hijo Julián hizo el examen para aprendices, pero no obtuvo premio⁹.

En la junta de proposiciones de 10 de junio de 1826 fue propuesto como aprobador, siendo elegido, como tal, al día siguiente, para dos años; el 5 de julio de 1827 asistió a la junta general¹⁰. Formó parte de la comisión que el 21 de febrero de 1828 tuvo que hacer un informe que pidió el Consejo de Hacienda sobre la poca entrada de oro y plata en la Real Casa de la Moneda¹¹.

El 3 de marzo de 1829 asistió a la junta extraordinaria; el 8 de mayo, junto a Pedro Gómez de Velasco, Diego Arias, Antonio Cuadrillero, Joaquín Ballesteros y Joaquín Gil, fue propuesto para apoderado del Colegio de Plateros de Madrid, siendo reelegido el 16 de junio¹²; por otra parte, el 30 de julio de dicho año fue nombrado apoderado, con Leandro Carromero, por el corregidor, lo que suponía una irregularidad, pues iba en contra de las ordenanzas del Colegio de Plateros de Madrid, porque les trataban como a un gremio¹³.

La corporación de plateros madrileños nombró el 25 de febrero de 1830 a Vicente Perate y a otros tres artífices para que elevaran a la Superioridad las quejas sobre los abusos que estaban cometiendo los contrastes, con el

(7) Libro de Acuerdos del Colegio ... 1797-1827, fols. 269 v., 283, 304 v. y 321 v.

(8) Libro de Acuerdos del Colegio ... 1797-1827, fol. 371 v.

(9) Libro de Acuerdos del Colegio ... 1797-1827, fols. 399 v., 401

(10) Libro de Acuerdos del Colegio ... 1797-1827, fols. 418, 419 y 436 v.

(11) Libro de Acuerdos del Colegio Congregación de San Eloy de Artífices Plateros de Madrid. 1827-1872, fols. 8 y 15.

(12) Libro de Acuerdos del Colegio ... 1827-1872, fols. 33, 37 v. y 39. Vivía en la calle de Toledo, esquina a la de los Tintes, en donde tenía la tienda. MARTÍN, Fernando, "Marcas de los plateros madrileños en el Museo Municipal" en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 7 y 8 (1980), p. 70. MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 384.

(13) Libro de Acuerdos del Colegio... 1827-1872, fol. 42 v.

consiguiente perjuicio para los plateros y el público; el 30 de marzo pidió cédula de aprendizaje para Juan Ledó; el 15 de mayo asistió a la Junta; el 23 de julio recibió contestación de la cédula de Ledó, indicando que ya estaba con él desde el 1 de abril de 1828; el 23 de agosto asistió a la junta general; y el 4 de septiembre se le dio poder para que guardase en depósito los 10.000 reales que dejó Juan Manuel Arán al Colegio, hasta que se decidiera qué hacer con ellos¹⁴.

El 11 de junio de 1831 asistió a la junta de proposiciones; el 28 de julio despidió “por justas causas” a Juan Ledó; el 24 de noviembre pidió la aprobación para su hijo Julián, realizando el examen el 29 de diciembre para lo que tuvo que dibujar una vinajera y hacer un candelero¹⁵, y se aprobó el 27 de enero de 1832, aunque no se incorporó hasta el 31 de agosto de 1840; el 28 de febrero se anotó el reparto de los 10.000 reales de Arán, que guardaba Vicente; el 27 de abril se le dijo que acudiera al Consejo de Hacienda pidiendo que mandase al contraste que estampara las marcas del año y no la de los anteriores, y que el Ayuntamiento nombrara al de Villa, pues solamente el de Corte provocaba atrasos; el 16 de junio se confirmó como apoderado a Vicente Perate¹⁶.

Asistió a la junta de proposiciones el 15 de junio de 1833; y a la extraordinaria el 8 de abril de 1835, no volviendo a aparecer en la documentación del Colegio de Plateros de Madrid¹⁷.

Fue un platero con mucha actividad, pues se conserva casi medio centenar de obras suyas. Además, en las diferentes contribuciones en las que participó, suele aparecer en los primeros puestos, como en la Contribución de Guerra de 1809, donde los plateros aportaron un total de 324.800 reales, una cantidad elevada en relación con el número de establecimientos; en total fueron 123 plateros los que contribuyeron, entre los que destacó Vicente Perate con 30.000, lo que suponía tener muchos ingresos y gozar de gran prestigio; el siguiente en la lista fue la viuda de Juan Soto con 15.000, y por detrás la Real Fábrica de Platería de Martínez con 12.000¹⁸. Más tarde, en el donativo

(14) Libro de Acuerdos del Colegio... 1827-1872, fols. 55, 55 v., 59, 63, 66 v. y 69.

(15) Libro de Acuerdos del Colegio... 1827-1872, fols. 89, 96 v., 103 y 106.

(16) Libro de Acuerdos del Colegio... 1827-1872, fols. 108, 111, 115, 118 y 252.

(17) Libro de Acuerdos del Colegio... 1827-1872, fols. 143 y 172.

(18) FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio, “La contribución de Guerra de 1809. Análisis social” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Extra 1808 (2008), pp. 197-198. La noticia apareció en el *Diario de Madrid* del 27 de marzo de 1809.

a Fernando VII de 1815, figura en segundo lugar, por detrás de la Real Fábrica de Platería de Martínez. Y en los subsidios de comercio de 1825 y 1827, solamente fue superado por algún platero de oro¹⁹.

Vicente Perate es mencionado con frecuencia en la prensa local madrileña. En el *Diario de Madrid* del 27 de noviembre de 1824 se indica que se entregue en su platería de la calle de Toledo, frente a la colegiata de San Isidro, unas alforjas encarnadas que contenían un libro en blanco y unos recibos de los Cinco Gremios, que se habían perdido el día 25 en las inmediaciones de la Puerta de Toledo²⁰. En el *Diario de avisos de Madrid* del 18 de febrero de 1830 se le menciona en un anuncio, como uno de los acreedores a la deuda del Estado sin intereses, pero no da más explicaciones al respecto²¹.

El profesor Cruz Valdovinos advirtió acertadamente en el año 2007 que Vicente empleó dos marcas distintas, una desde al menos 1810 hasta principios de 1823 y la otra en adelante hasta 1833, como poco. En ambos casos, siempre dispuestas en dos líneas. No obstante, conviene precisar cómo son.

La primera variante presenta en la línea superior una V mayúscula seguida de una E también mayúscula, pero de inferior tamaño, sobre un punto; mientras que en la segunda línea se lee perfectamente PERAT, sin atisbo alguno de que la T tenga incorporada una E (VE./PERAT).

La segunda variante muestra en la línea superior una V mayúscula seguida de una T también mayúscula, pero de inferior tamaño, sobre un punto; mientras que en la segunda línea se lee con claridad PERATE (VT./PERATE).

Trabajó con frecuencia para la Corona²²: unas crismas (1817); una naveta (1823); una cucharilla (1823); una cruz procesional, cuatro ciriales y un incensario, en 1826; dos botes de farmacia (1829); un juego de vinajeras (1830); y una corona. Para la nobleza hizo el jarro y palangana (1830) de la

(19) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte...*(2007), p. 134.

(20) *Diario de Madrid*. 27-11-1824, p. 4.

(21) *Diario de avisos de Madrid*. 18-2-1830, p. 198. En realidad, el primitivo nombre de esta publicación fue *Diario Noticioso, Curioso, Erudito, Comercial y Político*, fundado con privilegio real el 17 de enero de 1758 que se llamó así hasta 1788; desde 1788 hasta 1825 se denominó *Diario de Madrid*; entre abril de 1825 y febrero de 1836 se conocía como *Diario de avisos de Madrid*; y desde 1836 hasta 1918, de nuevo se denominó *Diario de Madrid*.

(22) Queremos agradecer la plena colaboración de Patrimonio Nacional, y de modo especial a la conservadora doctora Amelia Aranda, sin cuya ayuda no hubiera sido posible este trabajo.

colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, que perteneció a Fernando Pérez del Pulgar y Fernández de Córdoba, VII marqués del Salar.

Conviene recordar que entre sus aprendices, como mencionamos anteriormente, estaban Luis Hernández, que lo fue desde el 1 de junio de 1818; su hijo Julián Perate, desde el 1 de abril de 1823; y Juan Ledó, desde el 1 de abril de 1828 hasta que lo despidió en 1831 (pasó a serlo de José María Dorado en 1832)²³.

Hasta nosotros han llegado casi cincuenta piezas suyas, tanto de tipo religioso, como de uso doméstico. Entre las primeras hay cinco navetas, cuatro juegos de vinajeras, cuatro incensarios, tres cálices, dos cruces procesionales, dos parejas de ciriales, un juego de altar y una cucharilla. En cuanto a las de carácter civil se conservan tres mancerinas, tres portavinagreras, tres escribanías, dos vasos, dos botes de farmacia, dos salvillas, dos tenedores, una fuente, una bandeja, un plato, una cafetera, un azucarero, un candelero y un juego de jarro y palangana. De todo el conjunto, se dan a conocer por primera vez ocho obras, como se indicará más adelante.

La pieza más antigua es un **vaso** (fig. 1) de tipo troncocónico invertido-realizado en 1810 que se encuentra en la colección C. Y. de Madrid, inédito hasta este momento.

En 1814 hizo las **vinajeras** de la iglesia parroquial de Santa María del Castillo de la localidad salmantina de Cantalapiedra que son de cuerpo semiovado, elevado cuello de perfil cóncavo, boca sinuosa, pie circular formado por cuerpo troncocónico y peana cilíndrica, asa de bastoncillo y tapa de perfil ondulado.

De 1815 son las dos **navetas** de tipo semiovoide con decoración floral en la popa y de hojas de acanto en la tapa, y pie circular elevado sobre peana cilíndrica, que se hallan en la catedral de Murcia; una **salvilla** de la parro-

(23) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Relación de plateros activos en Madrid en 1861" en J. RIVAS CARMONA (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 167 y 169, nº 49, 58 y 92. Luis fue oficial el 28-7-1825 y se aprobó como maestro el 29-4-1840, falleciendo después de 1859; Juan, a partir de 1832 fue aprendiz de José María Dorado, oficial el 30-4-1834, y se aprobó como maestro platero el 5-8-1855, muriendo después de 1872; y Julián se aprobó como maestro el 27-1-1832, pero se incorporó al colegio el 31-8-1840, falleciendo después de 1872.



Fig. 1. VASO. 1810. Colección C. Y. de Madrid.

quial de Vinuesa (Soria); y una **fuenta** de la catedral de Calahorra que destaca por mantener aún un modelo típico del siglo XVII caracterizada por su forma circular con tetón central para encajar el jarro.

A 1816 corresponde la **salvilla** (fig. 2) de tipo oval, con moldura perlada en el borde, de la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid, que se da a conocer ahora.

Fueron labradas en 1817 un **cáliz** de la catedral de Oviedo; un juego de **crismeras** inédito del Palacio Real de Madrid, compuesto por salvilla ovalada, que sobresale por su gran hondura, y dos anforillas de cuerpo semiovalada, cuello troncocónico y tapadores cupuliformes con remate en C y O, alusivos al crisma y al óleo de los catecúmenos, respectivamente; una **naveta** de la



Fig. 2. SALVILLA. 1816. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

iglesia parroquial de Torija (Guadalajara); y dos **mancerinas** ovaladas semejantes, con pocillo cilíndrico calado, que han pasado por el comercio de antigüedades madrileño, con la única diferencia entre ellas en la que se vendió en Alcalá Subastas tiene el borde del plato moldurado, y la que se subastó en Ansorena presenta sendas molduras perladas en el borde del plato y del pocillo, además de tener calada la orilla.

El **incensario** del convento de madres franciscanas de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares, que por ahora es la única obra conocida suya de 1818, destaca por su equilibrio compositivo, esbeltez y pureza de líneas, propio del más puro lenguaje neoclásico que Vicente dominaba como pocos artífices.

Pertenecientes a 1819 son un **cáliz** de la iglesia parroquial de Riofrío del Llano (Guadalajara) de copa acampanada, astil que arranca con un cuerpo troncocónico, nudo de jarrón y pie circular formado por elevación troncocónica y

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, «Vicente Perate, platero madrileño del primer tercio del siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 309-340.

peana cilíndrica; una **naveta** del mencionado convento de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares con inscripción referente a su donante fray Cayetano Luengo, del que no hemos podido hallar información alguna, es otro claro ejemplo de su dominio del neoclasicismo; un **azucarero** en colección particular; y un **plato** circular inédito en el Museo Cerralbo de Madrid que presenta en el asiento las iniciales W. C. G., quizás referentes a su anterior propietario, al que no hemos identificado todavía

De 1820 solamente conocemos dos **tenedores** que han pasado por el comercio madrileño formando parte de un lote de varios cubiertos de diferentes autores, entre los que se encontraban estos dos ejemplares.

Por ahora, no se conoce pieza alguna suya realizada en 1821. Sin embargo, de 1822 se conservan dos **portavinagreras** muy parecidos, uno se halla en el Seminario Conciliar de Madrid, y el otro en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid (fig. 3), que se da a conocer ahora. Ambos están compuestos por un vástago central, a modo de columna corintia sobre plinto del que salen dos anillos para los tapadores y remate de asa mixtilínea; y dos pocillos troncocónicos invertidos compuestos por arcos apuntados y cruzados sobre pilastras que apoyan en tabla con escotadura en el centro. Las leves diferencias entre ellos residen en que el primero tiene un estrecho vástago cilíndrico por debajo de la columna y patas de esfera, y el segundo carece de dicho vástago y las patas son de garra. De cualquier manera, ambas son piezas extraordinarias que destacan por su original diseño y su espléndida factura.

En 1823 hizo una **naveta** de la sacristía del Palacio Real de Madrid (fig. 4), que permanecía inédita hasta hoy, formada por cuerpo semiovoidado con cúpula decorada con hojas de acanto, y perilla de remate sobre la popa; tapa ondulada con el pivote en la zona más alta de la proa; y pie circular formado por cuerpo troncocónico sobre peana cilíndrica; una **cucharilla** del Palacio Real de Madrid, de cuenco ovalado con cabo que se ensancha hacia el extremo, rematado en semicírculo; un **vaso** de cuerpo casi cilíndrico, con la boca alabeada, que ha pasado recientemente por el comercio de antigüedades madrileño; y un **incensario** y su **naveta** a juego de la iglesia de Santa Marina de Oviedo, el incensario presenta cuerpo de humo troncocónico de superficie cóncava con motivos geométricos calados, casca semiesférica, pie circular elevado y manípulo con ligera elevación central,



Fig. 3.- PORTAVINAGRERAS. 1822. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

y la naveta tiene proa elevada, en forma de pico de ave con motivos florales en la tapa y elevado pie circular. En cambio, de 1824 y 1825 no se conoce pieza alguna, al menos por ahora.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, «Vicente Perate, platero madrileño del primer tercio del siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 309-340.



Fig. 4.- NAVETA. 1823. Palacio Real. Madrid. © Patrimonio Nacional.

El año del que más piezas han llegado hasta nosotros es 1826. Entre ellas está una **cruz procesional** de la catedral de Getafe con la representación de la Magdalena en el reverso del cuadrón, ya que es la titular del templo. Un **juego de altar** del monasterio de Santa María la Real de Fitero formado por cáliz, vinajeras y salvilla. Dos **incensarios** semejantes, uno en la iglesia de San Lorenzo de la localidad segoviana de Abades (fig. 5), que se da a conocer en este trabajo, y el otro en el Palacio Real de Madrid, ambos están formados por manípulo circular con elevación central y remate de anilla; cuerpo del humo acampanado con decoración calada de diferentes formas geométricas, entre sendos frisos, y remate de cúpula rebajada con adorno de bellota; casca a modo de jarrón con friso central y tres querubines sobrepuestos con anilla superior por donde pasan las cadenas; y pie circular compuesto por cuerpo troncocónico y peana cilíndrica. También en la colección de Patrimonio Nacional se conservan, de este año 1826, una **cruz procesional** y cuatro **ciriales**, a juego. La cruz, que se halla en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, es latina de brazos rectos, superficie plana y remates de bellota, cuadrón circular con cerco de nubes y paloma, y ráfagas de rayos

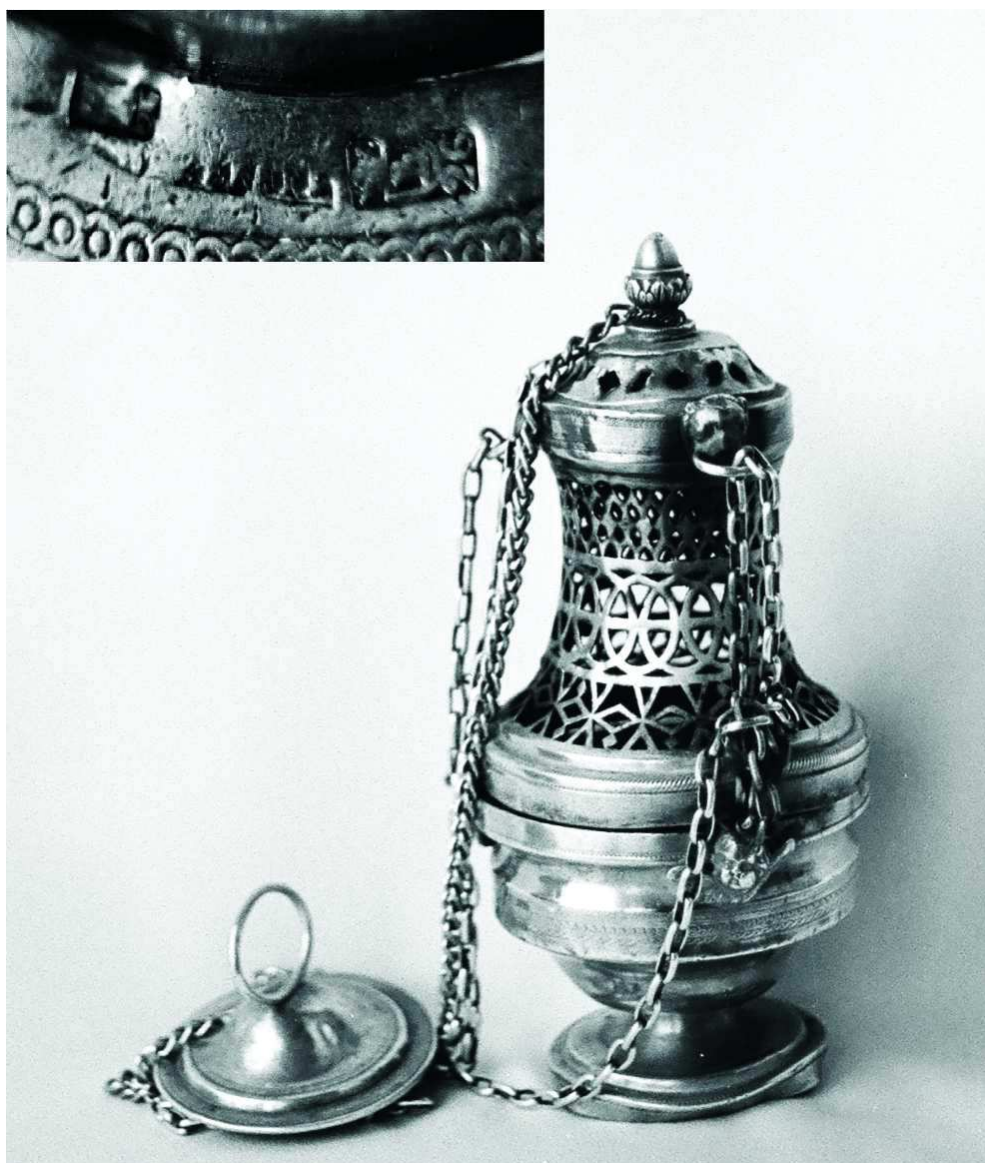


Fig. 5.- INCENSARIO. 1826. Iglesia parroquial de San Lorenzo de Abades (Segovia).

de diferentes longitudes; Crucificado de tres clavos, cabeza levantada y paño anudado en su cadera derecha; un cuello de perfil cóncavo da paso a la macolla que comienza por un cuerpo acampanado decorado con hojas de acanto; seguido de nudo de jarrón con friso superior cilíndrico entre molduras perladas y cenefa de óvalos calados y encadenados; y un espigón roscado sin



Fig. 6.- MANCERINA. 1828. Antigüedades Escudero S. A.

cañón. De los ciriales, dos se encuentran en el Palacio Real del Pardo y los otros dos en el de Madrid, están compuestos por mechero a modo de cáliz con platillo circular y cuerpo similar al del nudo de la cruz, pero en este caso conservan el cañón cilíndrico precedido de un nudo cúbico con rosetas en las caras. Aunque actualmente están en diferentes sedes, no cabe duda de que se hicieron a juego; en cualquier caso, sobresalen por su exquisito diseño, sus proporciones armónicas, su esmerada decoración y combinación cromática, destacando la figura del Crucificado por su naturalismo.

Uno de los cuatro juegos de **vinajeras** que se conservan fue realizado en 1827, en concreto, se trata del ejemplar de la iglesia parroquial de la localidad riojana de Medrano compuesto por salvilla, vinajeras y campanilla.

De 1828 se han preservado cuatro piezas de uso doméstico, una **bandeja** de colección privada; y una mancenera, una cafetera y un candelero, en el comercio madrileño de los últimos años. La **mancenera** (fig. 6), inédita hasta hoy, se compone de plato ovalado con moldura troquelada de palmetas en el borde, y pocillo cilíndrico entre molduras semejantes a la del plato, y superficie calada de arcos cruzados apuntados sobre pilastrillas muy bajas,

como uno de sus recursos estéticos más frecuentes, pues también lo vimos en los portavinagreras de 1822. La **cafetera** (fig. 7) es de tipo periforme, con friso troquelado de hojas estilizadas en la zona superior, tapa acampanada cuya superficie se decora con espejos ovales y remata en la figura de un erote

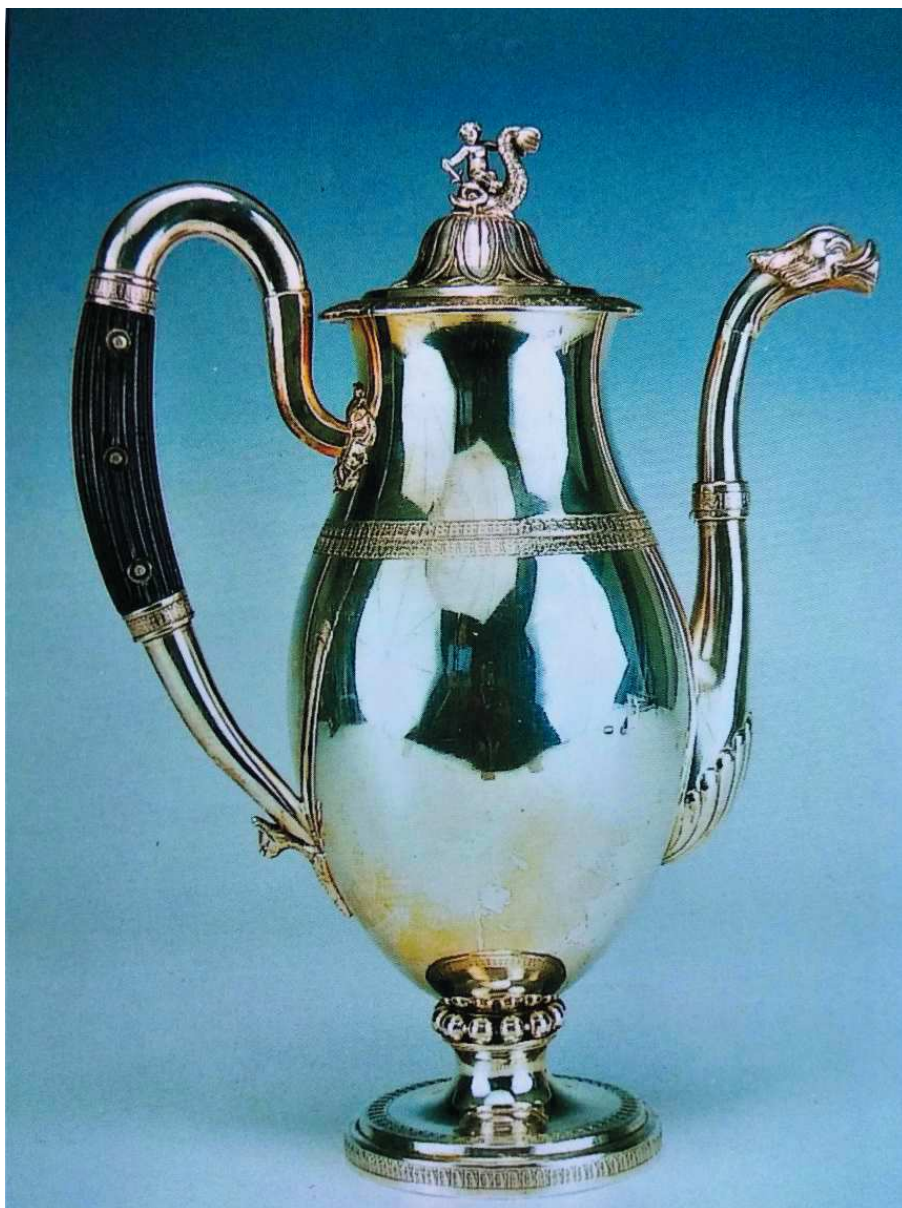


Fig. 7.- CAFETERA. 1828. Comercio de antigüedades. Madrid.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, «Vicente Perate, platero madrileño del primer tercio del siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 309-340.

cabalgando sobre un delfín; un anillo perlado da paso al pie circular formado por cuerpo troncocónico y peana cilíndrica con cenefa troquelada semejante a la del friso del cuerpo; asa de bastoncillo, y pico prolongado que arranca de la zona inferior del cuerpo y se eleva por encima de la boca, terminando en cabeza de pez. Destaca esta cafetera por su original diseño, ya que no sigue el modelo tradicional de cuerpo aovado y cuello estrecho de perfil cóncavo, sino que se decanta por una forma de pera con largo pico y asa de bastoncillo; en cambio, la tapa con el cupido sobre un delfín se acerca a modelos de Nicolás Chameroi, asimismo muy novedoso. El **candelero** consta de mechero acampanado invertido, astil periforme con hojas de acanto en la zona inferior, y nudo compuesto por cuatro cabezas de águila; el pie, de tipo circular, comienza con un cuerpo troncocónico, seguido de otro de superficie rehundida, para terminar en peana cilíndrica con cenefa troquelada de hojas esquemáticas.

Una **escribanía** de colección privada; y dos **botes de farmacia** del Palacio Real de Madrid, que son de tipo cilíndrico entre cenefas de palmetas, con la cifra de Fernando VII en la panza, y tapa plana con cenefa en la base, similar a las del cuerpo, son las dos piezas conservadas hechas por Vicente Perate en 1829.

En 1830 hizo un **jarro y palangana** (fig. 8) que se encuentra en la colección Hernández-Mora Zapata de Madrid. El jarro es de cuerpo aovado, cuello cóncavo, boca sinuosa, pie circular y asa de bastoncillo a modo de serpiente escamada, presenta en la panza el escudo de armas de Fernando Pérez del Pulgar y Fernández de Córdoba, VII marqués del Salar; y la palangana es de tipo oval con cenefa de hojas esquemáticas en el borde. Por el comercio madrileño ha pasado un **portavinagreras**, realizado asimismo en 1830, compuesto por soporte de octógono irregular cuyo borde se decora con uvas y roleos vegetales, sobre pies en forma de cabezas de felino alado; los picillos presentan esfinges aladas cinceladas y grecas de palmetas grabadas, asa abalaustrada con doble apoyo en forma de lira, y remate de roleos y mascarón, a todas luces muy original, sobre todo, en los motivos decorativos. El Museo Nacional de Artes Decorativas conserva una **escribanía**, de este mismo año, formada por bandeja de tipo oval con orilla calada de arcos ojivales cruzados, moldura sogueada en el borde y cuatro patas de cabezas de tipo egipcio con alas; y tres recipientes cilíndricos con sendas molduras sogueadas en los extremos, la salvadera en el centro con remate de bellota,



Fig. 8.- JARRO Y PALANGANA. 1830. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

y a los lados, un tintero y un plumero, ambos con tapa de cúpula rebajada con tres orificios circulares y remate de esfera. En el Palacio Real de Madrid se halla un **juego de vinajeras**, también de 1830, compuesto por bandeja oval con cenefa troquelada de palmetas en el borde, jarritas de tipo aovado con elevado cuello de perfil cóncavo y boca sinuosa, asa de bastoncillo de doble ramal en la zona alta, pie circular y tapa de superficie ondulada con remate de sortija encierra una A y una V, respectivamente; la campanilla con falda entre molduras de palmetas, la superior delimita la cupulilla, y la inferior la base, y mango abalaustrado con remate de bolita.

A 1833 pertenece un **cáliz** de la iglesia de San Pedro de la población soriana de Almazán, de copa acampanada, astil troncocónico, nudo de jarrón y pie circular formado por cuerpo elevado y peana cilíndrica, que fue entregado este

mismo año por el Dr. D. Joaquín Alonso Morón, cura de la parroquia de San Millán de Madrid, al menos entre 1827 y 1835²⁴; quizás lo donó a la iglesia de San Miguel de Almazán, en donde había sido bautizado, según reza la inscripción, para después ir a formar parte del ajuar de la de San Pedro. De este mismo año es un **juego de vinajeras** (fig. 9) de la colección Hernández-Mora Zapata que destaca por la forma de tipo rectangular con el borde ondulado y cenefa troquelada de hojas del platillo. También corresponde a 1833 una **escribanía** (fig. 10) subastada en Madrid en octubre de 2011 compuesta por tabla de octógono irregular con los lados largos curvos y con paredes elevadas y caladas, sobre cuatro patas compuestas por busto egipcio con alas, dos plumeros, una salvadera y un tintero de jarrón con amplio friso central estriado, y la campanilla con falda entre molduras y mango antropomórfico sobre soporte campaniforme calado. Sobresale esta obra por su original diseño, pero también por su gran tamaño, peso, número de recipientes y decoración, especialmente la calada del soporte de la campana y la figura del majo que hace las funciones de mango.



Fig. 9.- JUEGO DE VINAJERAS. 1833. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

(24) SÁNCHEZ DE HAEDO, Julián, *Guía del Estado Eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la Iglesia Católica en general para el año 1827*. Madrid, 1827, Imprenta de I. Sancha, pp. 27 y 43. IDEM, *Guía del Estado Eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la Iglesia Católica en general para el año 1835*. Madrid, 1835, Imprenta de I. Sancha, pp. 22 y 40.



Fig. 10.- ESCRIBANÍA. 1833. Comercio de antigüedades. Madrid.

Según el inventario del 2 de abril de 1992 de Patrimonio Nacional en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se conserva una **corona** de la primera mitad del siglo XIX, que se atribuye a Vicente Perate. Está formada por aro liso bajo moldura perlada de la que salen cuatro imperiales de perfil sinuoso con decoración relevada de círculos de diferentes tamaños, flanqueados por hojas, que convergen en bola bajo cruz latina de brazos abalaustrados; y halo de ráfagas de distintas longitudes de las que diez rematan en estrella de ocho puntas.

En los Reales Alcázares de Sevilla se conservan, entre otras piezas, un acetre e hisopo de mediados del siglo XIX que se atribuyó a Vicente Perate o a José María Dorado, pero obviamente no son obra del primero, pues para entonces ya había fallecido²⁵.

(25) MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata...* (1987), p. 280.

MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier, «Vicente Perate, platero madrileño del primer tercio del siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 309-340.

CONCLUSIONES

Vicente Perate fue un extraordinario platero madrileño, activo entre 1809 y 1835, que participó con frecuencia en el quehacer del Colegio de Plateros de Madrid ocupando diversos cargos, que su producción debió de ser muy abundante, a tenor de las obras conservadas, y que sus honorarios fueron elevados, pues aparece en los primeros puestos de las listas de contribución de los plateros de su época.

Siguió su propio camino, realizando obras de gran calidad, dejándose influir por muy pocos artífices o centros. Solamente, entre 1828 y 1830 hizo algunas cosas parecidas a lo realizado por Nicolás Chameroi, como se puede observar en el remate de la tapa de la cafetera (1828) que muestra a un erote cabalgando sobre un delfín; o en las cabezas de ave de rapiña que coloca en la parte inferior del candelero (1828); o bien en la peculiar decoración ondulada de las cenefas de los tres recipientes de la escribanía (1830) del Museo Nacional de Artes Decorativas, pues son recursos ornamentales muy empleados por Chameroi desde pocos años antes. En cambio, la Real Fábrica de Platería de Martínez, que tanta huella dejó en toda la platería hispana, en el caso de Perate, apenas se aprecia su influjo, tan sólo en la escribanía de 1833 observamos parecidos con obras de la Real Fábrica en la forma de los recipientes, en las tapas y en las barandillas de la tabla.

Por último, cabe añadir, que se dan a conocer por primera vez ocho piezas inéditas, como un vaso (1810) de la colección C. Y.; una salvilla (1816) y un recado de vinagreras (1822) de la colección Hernández-Mora Zapata; unas crismeras (1817) y una naveta (1823) del Palacio Real de Madrid; un plato (1819) del Museo Cerralbo; un incensario (1826) de la parroquia de Abades (Segovia); y una mancerina (1828) de Antigüedades Escudero, S. A.

CATÁLOGO DE OBRAS

1.- VASO. 1810. Colección C. Y. Madrid.

Plata torneada y grabada. 9,2 cm de altura, 8 cm de diámetro de boca y 6,1 cm de diámetro de base. Marcas en el reverso: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 10 y VE./ERAT. Escudo en la panza con penacho de plumas, roleos vegetales y cruz de Malta colgando de cinta, cortado: dos

estrellas de cinco puntas adiestrado con espada, arriba; y tres bombas ardientes, abajo. Inscripción en letras inglesas por debajo del escudo: **ARAJ.Inédita. Fig. 1.**

2.- VINAJERAS. 1814. Iglesia parroquial de Santa María del Castillo. Cantalapiedra (Salamanca).

Plata fundida y torneada. 10,5 cm de altura y 5 cm de diámetro del pie. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 14 y VE./PERAT.

Bibliografía: PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, 1990, p. 322, pieza nº 311. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 421.

3.- DOS NAVETAS. 1815. Catedral de Santa María. Murcia.

Plata fundida, torneada, cincelada y estampada. 12,4 cm de altura, 17 cm de longitud y 7,8 cm de diámetro del pie, de una; y 11,5 cm de altura, 17 cm de longitud y 7,8 cm de diámetro del pie, de la otra. Pesan 363 y 380 gr., respectivamente. Marcas en el zócalo del pie de ambas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 15 y VE./ERAT.

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 52. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 134.

4.- SALVILLA. 1815. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pino. Vinuesa (Soria).

Bibliografía: HERRERO GÓMEZ, Javier y MARQUEZ MUÑOZ, José Ángel, *La platería en Almazán*. Almazán, 1994, p. 48. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, pp. 421-422.

5.- FUENTE. 1815. Catedral de Santa María. Calahorra (La Rioja).

Plata moldeada, fundida y estampada. 38 cm de diámetro. Pesa 1.523 gr. Marcas en el reverso: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 15 y VE./PERAT.

Bibliografía: MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, tomo I, p. 242. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 134. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, pp. 421-422 y 658, catálogo n° 70, lám. 366-368.

6.- SALVILLA. 1816. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

Plata moldeada, torneada, estampada y grabada. 1,5 cm de altura, 22 cm de longitud y 14 cm de anchura. Pesa 390 gr. Marcas en el reverso: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 16 y VE./PERAT. Inscripción en el asiento: JHS, con una cruz latina sobre la H. **Inédita. Fig. 2.**

7.- CÁLIZ. 1817. Catedral de San Salvador. Oviedo.

Plata fundida, torneada y estampada. 25 cm de altura, 13,1 cm de diámetro del pie y 7,5 cm de diámetro de boca. Pesa 600 gr. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 17 y VE./PERAT.

Bibliografía: KAWAMURA, Yayoi, “Plata madrileña en el Principado de Asturias. Siglos XVII, XVIII y XIX” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXX (1991), pp. 174 y 185-186, n° 51.

8.- CRISMERAS. 1817. Palacio Real. Madrid.

Plata torneada, estampada y grabada. Salvilla: 5 cm de altura, 19 cm de longitud y 14,5 cm de anchura; anforillas: 13 cm de altura. Marcas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 17 y VE./PERAT. Escudo real grabado e inscripción: REAL PARROQUIA. Inventario n° 00711677. Ficha de catálogo del 07-10-1992. **Inédita.**

9.- NAVETA. 1817. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Torija (Guadalajara).

Plata fundida y torneada. 15 cm altura, 18 cm de anchura, 8,3 cm de diámetro del pie. Marcas en el borde exterior del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 17 y .../PER..

Bibliografía: ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

10.- MANCERINA. 1817. Alcalá Subastas. Madrid.

Plata moldeada, fundida, estampada y calada. 25 cm de longitud y 16 cm de anchura. Pesa 320 gr. Marcas en el reverso del plato: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 17 y VE./PERAT. Inscripción en el reverso del plato: J^aRz.

Bibliografía: Alcalá Subastas, Madrid. 1-12-2004, lote nº 180.

11.- MANCERINA. 1817. Subastas Ansorena. Madrid.

Plata moldeada, fundida, estampada y calada. 23 cm de longitud y 13 cm de anchura. Pesa 265 gr. Marcas en el reverso de la salvilla: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 17 y VE./PERAT.

Bibliografía: Subastas Ansorena, Madrid. 25-1-2018, lote nº 770.

12.- INCENSARIO. 1818. Convento de franciscanas de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares.

Plata torneada, fundida, estampada y calada. 27 cm de altura, 7,5 cm de diámetro del pie, 11,2 cm de diámetro de la casca y 8 cm de diámetro del manípulo. Marcas en el zócalo del pie: castillo sobre 17, escudo coronado con osa y madroño sobre 18 y VE./PERAT.

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 224-225. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

13.- CÁLIZ. 1819. Iglesia parroquial de Santa Catalina de Alejandría de Riofrío del Llano (Guadalajara).

Plata fundida y torneada. 25,5 cm de altura, 14 cm de diámetro del pie y 7,8 cm de diámetro de boca. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 19 y ../PER...

Bibliografía: ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, pp. 179 y 285. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

14.- NAVETA. 1819. Convento de franciscanas de San Juan de la Penitencia de Alcalá de Henares (Madrid).

Plata fundida, torneada, estampada y grabada. 13 cm de altura, 18 cm de longitud, 9,2 cm de anchura y 7,8 cm de diámetro del pie. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 19 y VE./PERAT. Inscripción junto a las marcas: P EL P FR. CAYETANO LUENGO; y en la tapa de la proa: CHA/RI/TAS.

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, p. 224. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

15.- AZUCARERO. 1819. Colección privada.

Bibliografía: FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1984, p. 168, n° 720. FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 248. En ambas publicaciones se reproduce el dibujo de la marca personal del artífice en una sola línea, pero debe tratarse de un error, pues en ese año era: VE./PERAT.

16.- PLATO. 1819. Museo Cerralbo. Madrid.

Plata moldeada y torneada. 19,5 cm de diámetro. Marcas en el reverso: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 19 y .../PERAT. Inscripción en el asiento: W.C.G. Inventario n° 00741 V. H. **Inédita**.

17.- DOS TENEDORES. 1820. Abalarte Subastas. Madrid.

Bibliografía: Abalarte Subastas, Madrid, 8-10-2014, lote 411. Formaban parte de un conjunto de cubiertos de diferentes autores, entre los que se encontraban estos dos tenedores de Vicente Perate.

18.- PORTAVINAGRERAS. 1822. Seminario Conciliar de la Inmaculada y San Dámaso. Madrid.

Plata torneada, fundida, cincelada, estampada y recortada. 29 cm de altura, 17 cm de anchura y 7,5 cm de diámetro de los pocillos. Marcas en la base: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 22 y .E./..RAT. Burilada en el mismo lugar.

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Madrid, 2005, pp. 226-227. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, p. 134. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

19.- PORTAVINAGRERAS. 1822. Colección Hernández-Mora Zapata Madrid.

Plata torneada, fundida, cincelada, estampada y recortada. 29,5 cm de altura, 17,5 cm de anchura y 7,5 cm de diámetro de los pocillos. Pesa 520 gr. Marcas en la base: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 22 y VE./PERAT. **Inédita. Fig. 3.**

20.- NAVETA. 1823. Palacio Real. Madrid.

Plata fundida, torneada, cincelada y estampada. 14 cm de altura y 22 cm de longitud. Marcas en el zócalo del pie: castillo sobre 22, escudo coronado con osa y madroño sobre 23 y VE./PERAT. Inventario nº 10012006. Ficha de catálogo del 02-04-1990. **Inédita. Fig. 4.**

21.- CUCHARILLA. 1823. Palacio Real. Madrid.

Plata moldeada y troquelada. Marcas en el reverso del mango: castillo sobre 22, escudo coronado con osa y madroño sobre 23 y VT./PERATE. Inventario nº 10100919. Ficha de catálogo del 20-10-1992.

Bibliografía: MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 181. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 134. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

22.- VASO. 1823. Alcalá Subastas. Madrid

Plata torneada y grabada. 8 cm de altura. Pesa 103 gr. Marcas en el reverso: castillo sobre 22, escudo coronado con osa y madroño sobre 23 y VT./PERATE. Inscripción en la zona central del cuerpo: JJFQ.

Bibliografía: Alcalá Subastas. Madrid, 28-3-2019, lote nº 1019.

23.- INCENSARIO. 1823. Iglesia de Santa Marina. Oviedo.

Plata torneada, fundida, estampada y calada. 27 cm de altura, 9 cm de diámetro del pie y 11,5 cm de diámetro de la casca. Pesa 1300 gr. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 23 y VT./PERATE.

Bibliografía: KAWAMURA, Yayoi, “Plata madrileña en el Principado de Asturias. Siglos XVII, XVIII, XIX” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXX (1991), pp. 174 y 187, nº 60.

24.- NAVETA. 1823. Iglesia de Santa Marina. Oviedo.

Plata fundida, torneada, cincelada, estampada y calada. 15 cm de altura, 17,5 cm de longitud, 9,6 cm de anchura y 8,2 cm de diámetro del pie. Pesa 700 gr. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 23 y VT./PERATE.

Bibliografía: KAWAMURA, Yayoi, “Plata madrileña en el Principado de Asturias. Siglos XVII, XVIII, XIX” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XXX (1991), pp. 174 y 187, nº 59.

25.- CRUZ PROCESIONAL. 1826. Catedral de Santa María Magdalena. Getafe (Madrid).

Plata torneada, fundida, cincelada, estampada, recortada, calada y en parte dorada. 84 x 38 cm en total, 43 x 38 cm el árbol y 8,5 cm de diámetro del nudo. Marcas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y .../PERATE,

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Platería” en A. BONET CORREA (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 152. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de*

Sigüenza y Atienza. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

26.- JUEGO DE ALTAR. 1826. Monasterio de Santa María la Real. Fitero (Navarra).

Plata fundida, torneada y estampada. 26,5 cm de altura del cáliz, 15 cm de altura de las jarritas, y 23,2 x 15 cm de la salvilla. Marcas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y VT./PERATE.

Bibliografía: VVAA, *Catálogo Monumental de Navarra. I Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980, pp. 178-180. Se considera el cáliz como obra de la Real Fábrica de Platería de Martínez. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, "Platería" en A. BONET CORREA (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 152. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 52. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

27.- INCENSARIO. 1826. Iglesia parroquial de San Lorenzo. Abades (Segovia).

Plata torneada, fundida, estampada y calada. 26 cm de altura, 8 cm de diámetro del pie, 11,5 cm de diámetro de la casca y 8,5 cm de diámetro del manípulo. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y .../PERATE, repetidas en el manípulo. **Inédita. Fig. 5.**

28.- INCENSARIO. 1826. Palacio Real. Madrid.

Plata torneada, fundida, estampada y calada. 28 cm de altura, 9 cm de diámetro del pie. Marcas por toda la pieza: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y .../ATE. Inventario nº 10100916. Ficha de catálogo del 20-10-1992.

Bibliografía: MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 209, nº 184. ESTEBAN LÓPEZ Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. HERRERA

HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

29.- CRUZ PROCESIONAL. 1826. Monasterio del Escorial (Madrid).

Plata torneada, fundida, cincelada, estampada, recortada, calada y en parte dorada. 67 x 49 cm la cruz y 16 cm de altura del Crucificado. Marcas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y .../PERATE. Inventario nº 10151686. Ficha de catálogo del 29-12-1997.

Bibliografía: MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 210, por entonces se encontraba en el palacio real del Pardo. ESTEBAN LÓPEZ Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 134. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

30.- CIRIALES (2). 1826. Palacio Real. El Pardo (Madrid).

Plata torneada, fundida, cincelada, estampada, recortada, calada y en parte dorada. 174 cm en total, 35 cm de altura de la cabeza, 17 cm de anchura, 7 cm de altura del mechero y 2 cm de diámetro del mechero. Marcas por toda la pieza: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y VT./..RATE. Inventario nº 10151687 y 10151688. Ficha de catálogo del 29-12-1997.

Bibliografía: MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 211. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 134. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

31.- CIRIALES (2). 1826. Palacio Real. Madrid.

Plata torneada, fundida, cincelada, estampada, recortada, calada y en parte dorada. 174 cm en total, 17 cm de anchura, 7 cm de altura del mechero y

2 cm de diámetro del mechero. Marcas por toda la pieza: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 26 y VT./..RATE. Inventario nº 10103494 y 10103495. Ficha de catálogo del 15-12-1992.

32.- JUEGO DE VINAJERAS. 1827. Iglesia parroquial de la Natividad. Medrano (La Rioja).

Plata fundida, torneada y estampada. Marcas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 27 y VT./PERATE.

Bibliografía: MOYA VALGAÑÓN, José Gabriel (dir.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, tomo II, p. 355. No se identifica al artífice. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, p. 52.

33.- BANDEJA. 1828. Colección privada.

Plata moldeada y estampada. Marcas: castillo sobre 27, escudo coronado con osa y madroño sobre 28 y VT./ERATE.

Bibliografía:FERNÁNDEZ, Alejandro, MUNOA, Rafael y RABASCO, Jorge, *Marcas de la plata española y virreinal*. Madrid, 1992, p. 250, nº 4.

34.- MANCERINA. 1828. Antigüedades Escudero, S. A.

Plata moldeada, fundida, estampada y calada. 3,8 cm de altura, 22,5 cm de longitud, 14,5 cm de anchura y 7,7 cm de diámetro de boca del pocillo. Pesa 353 gr. Marcas en el reverso de la tabla: castillo sobre 27, escudo coronado con osa y madroño sobre 28 y VT./ERATE. Burilada larga, ancha y en dientes de sierra en el reverso de la orilla. **Inédita. Fig. 6.**

35.- CAFETERA. 1828. Alcalá Subastas. Madrid.

Plata fundida, torneada, cincelada, estampada y grabada; y ébano. 34 cm de altura. Pesa 1.600 gr. Marcas en el zócalo del pie: escudo coronado con osa y madroño sobre 27, castillo sobre 28 y VT./PERATE. Inscripción en la panza: M B. **Fig. 7.**

Bibliografía: Alcalá Subastas, Madrid. 7-10-2004, lote nº 470.

36.- CANDELERO. 1828. Subastas Fernando Durán. Madrid.

Plata fundida, torneada, cincelada y estampada. 20 cm de altura. Pesa 430 gr. Marcas en el zócalo del pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 28 y VT./ERATE.

Bibliografía: Subastas Fernando Durán, Madrid, 26-10-2018, lote nº 496.

37.- ESCRIBANÍA. 1829. Colección privada.

Bibliografía: BURGUEÑO MUÑOZ, María Jesús, “La plata un valor seguro” en *RevistaDearte.com*, 23-1-2000: <https://www.revistadearte.com/2000/01/23/la-plata-un-valor-seguro/>(Consultado 06/09/2019).

38.-BOTES DE FARMACIA (2). 1829. Palacio Real. Madrid.

Plata torneada, estampada, grabada y dorada al interior. 7 cm de altura y 4 cm de diámetro de base y boca. Marcas en el reverso: escudo coronado con osa y madroño sobre 28, castillo sobre 29 y VT./PERATE. Inscripción en la zona inferior del cuerpo: FO7 (fundidas). Escudo real borrado en ambos. Inventario nº 10030556 y 10030558. Ficha de catálogo del 14-09-1990.

Bibliografía: MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 233, aunque el autor dijo que uno lleva marcas de 1828, en realidad los dos tienen el mismo marcaje. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 134. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

39.- JARRO Y PALANGANA. 1830. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

Plata torneada, fundida, estampada y grabada. Jarro: 30,8 cm de altura, 16 cm de anchura y 9,6 cm de diámetro del pie; palangana: 8 cm de altura, 34,1 cm de longitud y 21,7 cm de anchura. Pesa 1740 gr. (945 el jarro y 795 la palangana). Marcas en el zócalo del pie del jarro y en el reverso de la palangana: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 30 y VT./PERATE. Escudo en la panza del jarro, con corona de marqués y manto

de armiño cuartelado: león con lanza en las garras flanqueado por castillos y bordura con TAL DEBE EL/HOMBRE SER/COMO QUIERE/PARECER, tres bandas, guerrero andando a castillo y bordura PULGAR QUEVRAR NO DOBLAR y moro con cinco banderas. **Fig. 8.**

Bibliografía: ABAD VIELA, Javier, *Plata Civil Española y Europea s. s. XVIII-XIX*. Madrid, 1989, nº 16. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2007, pp. 134-135.

40.- PORTAVINAGRERAS. 1830. Sala Retiro. Madrid

Plata fundida, estampada, recortada y cincelada. 35 cm de altura, 26 cm de longitud y 14 cm de anchura. Pesa 1.207 gr. Marcas en el reverso del soporte: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 30 y VT./PERATE.

Bibliografía: Sala Retiro. Madrid, 20-9-2018, lote nº 67.

41.- ESCRIBANÍA. 1830. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid.

Plata fundida, torneada, cincelada, estampada y calada. Tabla: 6,2 cm de altura, 25,7 cm de longitud y 13,4 cm de anchura; tintero: 8 x 4,9 cm; salvadera: 5,8 x 4,9; y bote: 7,2 x 4,9 cm. Marcas en el reverso del soporte y de los recipientes: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 30 y VT./PERATE. Buriladas largas y anchas en el reverso de los tinteros. Falta la campanilla. Inventario nº 27365.

Bibliografía: ALONSO BENITO, Javier, *Platería. Colecciones del MNAD*. Madrid, 2015, pp. 246-247. Aunque el autor no indica la procedencia, nos consta que proviene de una incautación de Aduanas. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

42.- JUEGO DE VINAJERAS. 1830. Palacio Real. Madrid.

Plata fundida, torneada, estampada y recortada. Salvilla: 2 cm de altura, 22 cm de longitud y 14 cm de anchura; jarritos: 14 cm de altura y 5 cm de diámetro de pie; campanilla: 12 cm de altura. Marcas en reverso de la salvilla: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 30 y

VT./PERATE, repetida la de villa en el mango de la campanilla. Inventario nº 10101052 y 10101053 (la campanilla). Ficha de catálogo del 27-10-1992.

Bibliografía: MARTÍN, Fernando, *Catálogo de la plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 247. ESTEBAN LÓPEZ, Natividad, *Orfebrería de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1992, tomo II, p. 179. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 422.

43.- JUEGO DE VINAJERAS. 1833. Colección Hernández-Mora Zapata. Madrid.

Plata fundida, torneada, estampada y grabada. Salvilla: 3,5 cm de altura, 23 cm de longitud y 14,6 cm de anchura; jarritos: 13 cm de altura y 4,5 cm de diámetro de pie. Pesa 622 gr. Marcas en el reverso de la salvilla y en el zócalo del pie de ambas: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 33 y VT./PERATE. **Fig. 9.**

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*. Murcia, 2006, pp. 52-53, el autor interpretó las marcas cronológicas como del año 1832, pero realmente corresponden a 1833.

44.- CÁLIZ. 1833. Iglesia de San Pedro. Almazán (Soria).

Plata fundida, torneada, estampada y grabada. 26,6 cm de altura, 13,2 cm de diámetro de pie y 8,5 cm diámetro de copa. Marcas en el pie: castillo y escudo coronado con osa y madroño ambas sobre 33 y VT./PERATE. Inscripción en el zócalo del pie: *Dado por el Dr. Dn. Joaquín Alonso Morón, bautizado en la pila de Sn. Miguel de Almazán, año de 1833.*

Bibliografía: HERRERO GÓMEZ, Javier y MARQUEZ MUÑOZ, José Ángel, *La platería en Almazán*. Almazán, 1994, pp. 47-48 y 65. HERRERA HERNÁNDEZ, Victoria Eugenia, *El arte de la platería en la Catedral de Calahorra (La Rioja). Siglos XV-XIX*. Logroño, 2017, p. 421.

45.- ESCRIBANÍA. 1833. Alcalá Subastas. Madrid.

Plata fundida, torneada, cincelada, estampada y calada. 22 x 22 cm. Pesa 3.500 gramos. **Fig. 10.**

Bibliografía: Alcalá Subastas, Madrid. 6-10-2011, lote nº 663, la ficha del catálogo mencionó erróneamente la fecha de 1838.

46.- CORONA. Primera mitad del siglo XIX. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

Plata fundida, repujada, cincelada y recortada. 32,5 cm de altura y 11,2 cm de anchura. Inventario nº 00710061. Ficha de catálogo del 02-04-1992.

PINTORES Y PINTURA MADRILEÑA EN 1618

PINTORES Y PINTURA MADRILEÑA EN 1618

Mónica TORNOS ARROYO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Se recogen noticias biográficas -nacimientos, matrimonios, defunciones y otros varios- de pintores datadas en Madrid hace 400 años. Igualmente las referidas a aprendices y a sus circunstancias. Se atiende a pagos y contratos de pinturas. Son mencionadas y estudiadas también las obras, pinturas y dibujos conservados -en especial de pintores reales como Carducho, Cajés, Morán el Viejo o Bartolomé González- o documentados en 1618, así como tasaciones e inventarios de pinturas de esa fecha. Por último se relacionan los numerosos pintores documentados en Madrid en ese año y los muchos de los que consta actividad pictórica en la fecha citada.

Abstract

The article contains data on Madrid painters which lived 400 years ago. Among this, biographical notes such as dates of birth, demise, marriages and others are stated. Besides that, dates referred to their apprentices and their environment, payments and contracts of paintings are compiled. It also gathers contemporary assessments, inventories as well as the paintings and drawings themselves, mainly those related to the royal painters (Carducho, Cajés, Morán el Viejo or Bartolomé González) or others from artists documented in 1618. Ultimately, an annex relates the numerous documented painters located in Madrid in 1618 and others from which there is information of their works in the mentioned year.

Palabras clave: *1618- Pintura-Madrid*

Key words: *1618-Painting-Madrid*

Planteamos el tema “Pintores y pintura madrileña en 1618” al cumplirse este año el cuarto centenario de las noticias aquí recogidas y coincidir su acontecer en Madrid.

Desde la obra sobre pintura madrileña del siglo XVII de los profesores Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez¹, hemos ido ampliando aquellas noticias que coincidían con nuestro objetivo. Proceden del Archivo Histórico de Protocolos², Archivo de la parroquia de San Sebastián, Archivo Diocesano y Archivo General de Palacios los datos originales más interesantes, entre los que hay que resaltar la obra quizás menor de los doradores de la familia Ávila, traída aquí precisamente por la falta de información sobre los mismos que existe y lo mucho que nos hablan sus trabajos de la época.

En 1618 tenemos noticia de 39 pintores activos— aunque de la mayoría de ellos no tengamos obras conocidas o datadas en dicho año - y 69 documentados de los que no nos consta si estaban trabajando. Sí sabemos de obras de los años inmediatamente anteriores o posteriores o simplemente de noticias de otra índole, como acontecimientos biográficos o registros de operaciones comerciales.

Juan de Roelas, por ejemplo, hizo varias pinturas para Felipe III en 1616 que se tasaron en 1618 y Juan Bautista Maíno fue profesor de dibujo del futuro rey Felipe IV en ese mismo año muy probablemente, pero tampoco se conoce obra suya de ese momento.

PINTORES DEL REY

En sentido estricto los pintores del rey en 1618 eran cinco. Por orden de antigüedad en el escalafón, Francisco López, Santiago Morán el Viejo, Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Bartolomé González, siendo Santiago Morán el único denominado pintor de Cámara y por tanto dependiente su salario de la Cámara de su Majestad y no de la Junta de Obras y Bosques como era para los pintores del rey³. Morán fue nombrado en 1609 para suceder a Pantoja de la Cruz y permaneció en su puesto hasta su muerte en 1626; Francisco López fue nombrado en Olmedo en 1603 y ejerció como tal hasta

(1) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia de la pintura española*, Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

(2) Agradecemos la ayuda del personal del Archivo Histórico de Protocolos por sus indicaciones acerca de los volúmenes a tratar y por realizar búsquedas que han proporcionado su fruto.

(3) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez, vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, CAI, 2011, p. 66.

1629, año en que murió. En 1609 falleció Bartolomé Carducho y fue nombrado Vicente pintor del rey, en lugar de su hermano, que trabajó hasta su muerte en 1638. Del pintor Eugenio Cajés se tienen noticias de que primero empezó a trabajar en el Pardo y a continuación fue nombrado pintor del rey en 1612, oficio en el que estuvo toda su vida hasta 1634. Por último, Bartolomé González accedió al cargo en 1617 al morir Fabricio Castelo y en el mismo estuvo hasta su muerte en 1627.

A pesar de estar en el entorno real otros no lo consiguieron como es el caso de Félix Castelo que era el último de una familia de pintores que había estado al servicio del rey y de hecho había solicitado en 1617 el puesto de pintor real. Tampoco lo obtuvo Roelas aunque encabezaba la terna presentada al rey⁴.

Como anunciábamos en la introducción y con el fin de dar a conocer este oficio olvidado, mencionamos a Alfonso de Ávila prestando sus servicios como pintor de caballerizas al servicio del rey desde 1606 a 1622 y a Jerónimo de Ávila haciéndolo para la reina desde 1603 a 1620; Lorenzo de Viana fue dorador del rey con pago de obras a tasación entre 1617 y 1637.

Juan Bautista Maíno merece una consideración diferente ya que era profesor de dibujo del futuro Felipe IV. Había tomado los hábitos en el convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo en 1613 y al ser nombrado profesor de dibujo del príncipe, se trasladó a Madrid al convento de Santo Tomás⁵. En 1616 fray Antonio de Sotomayor, prior de San Pedro Mártir había sido nombrado confesor del rey y es posible que comenzara en ese momento la vinculación de Maíno con la Corte, aunque no hay constancia documental. El hecho de que su madre Ana de Figueredo declarara que su hijo era maestro de pintura del futuro Felipe IV en un poder otorgado en 1619 para vender las casas familiares en Lisboa, nos lleva a considerar que en 1618 ya era profesor de dibujo del príncipe, pero no fue nombrado nunca pintor del rey quizá por su condición de fraile dominico. En 1619 acompañó a Felipe III a Lisboa a la jura del príncipe Felipe como heredero.

(4) Solicita la plaza en Madrid el 2 de julio de 1617. MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo, Juan de Roelas, Sevilla, Museo de Bellas Artes, 2008, p. 100; VALDIVIESO, Enrique, Juan de Roelas, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978, p. 21

(5) Se sabe que ese traslado se había producido antes de 1621 pues es en ese año cuando sube al trono Felipe IV y Maíno es profesor siendo aún príncipe. RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Juan Bautista Maíno: 1581-1649*, Madrid, Exposición Museo Nacional del Prado, El Viso, 2009.

PINTORES EXTRANJEROS

Para el importante proyecto decorativo de Felipe II en El Escorial llegaron gran número de artistas, por lo que en 1618, algunos de los pintores foráneos que vivían en Madrid eran parientes de los mismos. Los italianos eran el grupo más numeroso y estaba formado en parte por familiares de los venidos con Federico Zuccaro en 1585 a El Escorial, como es el caso de los hermanos Carduchos, Bartolomé y Vicente, y Antonio Ricci de Ancona. Angelo Nardi llegó en 1607 a Madrid y se sabe que también estaba en la corte el genovés Julio César Semini aunque no sabemos cuándo vino. Respecto a Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, está registrada su presencia en 1618 y se conoce al menos una obra realizada por el romano pero más bien desde su posición de noble aficionado. Parece que en el mismo año estaba de paso Bartolomeo Cavarozzi que había llegado con el mismo Crescenzi y permanecido dos años en España haciendo obras de asunto religioso para la nobleza⁶.

Los pintores de origen flamenco que conocemos en 1618 en Madrid son Cornelis de Beer, Juan de la Corte -que procedía de Amberes y ya trabajaba en España en 1613 porque se sabe de una pintura que realizó para el Pardo-, Juan de Roelas, llegado en 1616 desde Sevilla, y Juan Lascart que servía en la Corte desde 1613.

APRENDICES, OFICIALES Y DISCÍPULOS

A continuación indicamos los contratos de aprendizaje encontrados en 1618. Bartolomé González firmó un contrato de aprendizaje con Andrés de Morales por un periodo de seis años⁷. Asimismo había recibido en su obrador en el mes de octubre de 1617 a Baltasar de Soto de 14 años, por lo que presumimos que continuaría en 1618. Cornelis de Beer firmó el asiento de aprendizaje de Francisco de Valera, de 14 años de edad, por un periodo de

(6) Aunque no hay fuentes que afirmen rotundamente su estancia en Madrid en 1618, en AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1981, p. 25 se dice que llegó en 1617 con Giovanni Battista Crescenzi, pintor y mecenas, y que hizo lienzos de oratorio para la nobleza con ejemplares de la Sagrada Familia y de la Virgen con el Niño, como sería el de los condes de Finat.

(7) Según registro del escribano Jerónimo Fernández de 30 de mayo; quizás el aprendiz no firmaría con él sino con su poder.

tres años el 2 de mayo del mismo año⁸. El 22 de febrero de 1617 Francisco López entró en el taller de Angelo Nardi como aprendiz⁹; podría ser hijo del pintor del rey homónimo pero lo común del nombre y apellido no permite asegurarlo. Contamos con una firma “Fran Lopez F. 1640” en la *Inmaculada* del Museo Diocesano de Sigüenza que debe pertenecerle.

Están documentados también diversos discípulos de los pintores más relevantes como es el caso de Vicente Carducho, a quien siguieron Francisco Fernández, Pedro de Obregón, Félix Castelo, Francisco Collantes, Francisco Rizi y Andrés Amaya. Parece que lo fue además Bartolomé Román, aunque podría afirmarse lo contrario porque en 1614 declaró en el pleito por la tasación de las pinturas del Pardo en sentido contrario a su maestro. De los anteriores no tenemos noticias ciertas de su asistencia al obrador del toscano en 1618.

Fueron discípulos de Eugenio Cajés, Antonio Lanchares, Luis Fernández y José Leonardo, del que también se afirma que estuvo en el obrador de Pedro de las Cuevas de la casa de los Desamparados entre 1616 y 1621¹⁰; no podemos confirmar si alguno de los tres estaba en el obrador de Cajés en 1618. Pedro Gómez, Gaspar Hernández y Simón Barquín eran oficiales de Cornelis de Beer en 1622 y los dos últimos también lo eran en 1618 según consta en el contrato de alquiler de la casa de la carrera de San Jerónimo de su maestro en el que figuran como testigos¹¹. En la misma también se nombra a Pedro Gómez de quien se dice que era pintor pero no oficial suyo.

Es diferente el caso de Angelo Nardi que trabajaba como oficial en el obrador de Marcos de Aguilera y que a la muerte de éste acaecida en 1620, se casó con su hija y se hizo cargo del taller¹².

(8) CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza, el bodegón español en el siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Ediciones Doce Calles, S.L., 1999; AHPM, 3233, 170-171.

(9) MARTÍN ORTEGA, Alejandro, “Testamentos de pintores”, *Boletín del seminario de estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1966, pg. 432.

(10) Añadimos la aclaración textual de Cruz Valdovinos: “La noticia aparece en el expediente matrimonial el 8 de febrero de 1621, donde se afirma que vivía de cinco años a esta parte en la calle de Atocha en casa de Pedro de Cuevas, pintor. El documento del archivo diocesano de Madrid, 1621, 1ª, 366, fol. 4 v. fue publicado por Mazón de la Torre, Jusepe Leonardo, 380”. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “A propósito de Cuevas, el pintor”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre, nº 84, 1997, p. 365-382.

(11) AGULLÓ Y COBO, Mercedes; BARATECH ZALAMA, María Teresa, *Documentos para la historia de la pintura española II*, Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 11.

(12) Al morir Aguilera, Nardi se casó con su hija Ana y el hermano de ésta, Lorenzo, entró como aprendiz del obrador, todo ello promovido por la viuda de Marcos de Aguilera con el fin de mantener el taller. En 1625 se anuló el matrimonio y los artistas de Madrid apoyaron a Nardi en un juicio que planteó Lorenzo de Aguilera contra

NOTICIAS BIOGRÁFICAS: NACIMIENTOS, MATRIMONIOS Y DEFUNCIONES. TESTAMENTOS Y PAGOS

Nacimientos:

En 1618 nacieron en Madrid los pintores Ignacio Arias (1618-1653) y probablemente Antonio Van de Pere (1618/1620-1688), archero de la Guardia Real de origen flamenco¹³.

Los pintores que tuvieron hijos en 1618 fueron Luis Fernández¹⁴, Gregorio de Salas¹⁵, Pedro Fernández Nogueras¹⁶, Francisco de Tolosa¹⁷, Hernando de Palencia¹⁸, Francisco de Alcántara¹⁹, Lorenzo Sánchez²⁰, Juan de Mesa²¹, José de Porras²², y Julián Jiménez²³. En algunos casos nos llega la noticia de pintores padrinos como es el caso de Antonio Ricci y María Rodríguez que fueron padrinos de Cristóbal Esteban, hijo de Cristóbal Esteban y de Ana Ricci²⁴. Angelo Nardi y Magdalena Lozano apadrinaron a la hija de Marcos de Aguilera²⁵.

él (ANGULO y PÉREZ, *Pintura madrileña...*, p. 272). Se sabe que Aguilera pintó la *Inmaculada* de la parroquia de Nuestra Señora del Río de Pamplona. ECHEVERRIA GOÑI, Pedro y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña", *Primer Congreso General de Historia de Navarra "Príncipe de Viana"*, Anejo 11, 1988, p. 90-91 y GARCÍA GAINZA, María Concepción et al., *Catálogo monumental de Navarra V****, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, p. 256-257, lám. XLVI.

- (13) Van de Pere nació entre 1618 y 1620. QUESADA VARELA, José María, "Nuevas obras de Antonio van de Pere", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* T. 65, 1999, p. 307-322.
- (14) María que nació en la calle de Lavapiés. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián VI. Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Tierra de fuego, Madrid, 1988, p. 156.
- (15) Tuvo varios hijos entre 1615 y 1618 con Isabel Gómez. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, p. 190. Para confirmar su condición de pintor, traemos las siguientes notas: figura en 1617 que nace Jacinto y se dice que su padre hace "medidas de Ntra. Sra. de Atocha"; en 1620 tenemos noticia del bautizo de Diego mencionando que su padre es pintor. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, pg. 45.
- (16) Pedro nació en la calle de Alcalá, en la casa de la Torrecilla. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, p. 156.
- (17) Que tuvo a Juan Francisco en la calle de las Huertas. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores, 1995, p. 194.
- (18) En 1617 nace su hija Catalina en la calle Huertas y en el 18, Juan. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1995, p. 37.
- (19) Que tuvo a Feliciano en la calle de San Juan. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1995, p. 134.
- (20) Juana Francisca en la carrera de San Jerónimo. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1995, p. 46.
- (21) Juan Domingo. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1995, p. 175.
- (22) Juan que nació en la calle del Calvario. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1988, p. 40.
- (23) Andrés en la calle del Avemaría. FERNÁNDEZ GARCÍA Matías, *Parroquia madrileña...*, 1988, p. 28.
- (24) Aquel nació en la carrera de San Jerónimo el 8 de febrero de 1618.
- (25) Aguilera tuvo una hija el 28 de mayo en la calle de la Magdalena.

Matrimonios:

Tenemos pocas noticias de matrimonios en 1618 pero sabemos que Pedro Fernández Nogueras se casó con Antonia de León el 23 de enero y vivían en la calle de Alcalá, en la casa de la Torrecilla. Igualmente Juan Bautista Sánchez contrajo matrimonio el 16 de agosto con María Márquez²⁶. El 2 de septiembre se celebró el matrimonio de Cornelis de Beer con Ana de Conce, ambos parroquianos de San Sebastián que vivían en la calle de la Cruz. Este matrimonio se había velado el 2 de enero²⁷.

Defunciones:

Murió en este año un solo pintor que fue Jerónimo de Cabrera el 1 de noviembre²⁸. Murieron la viuda de Andrés Cerezo²⁹ y la madre de Eugenio Cajés, viuda de Patricio³⁰. Murieron hijos de los pintores Diego Pérez Mejía y Vicente Carducho³¹. También está registrada la noticia de la muerte de Juana, criada del pintor Andrés Ruiz³².

Entre los testamentos de pintores de 1618 que han llegado al día de hoy, encontramos bastante documentación sobre la actuación como testamentarios. Vicente Carducho lo fue en la partición de los bienes de su hermano Bartolomé y su mujer Jerónima Capello y actuó como curador de los hijos del mencionado Bartolomé, Luis, Luisa y Mariana. A la muerte de la dicha Jerónima Capello el 12 de julio de 1617, se pidió en 1618 inventario de bienes por parte de sus hijos³³.

(26) FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1995, p. 190.

(27) CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, p. 487.

(28) Murió el 1 de noviembre según la partida de defunción de la parroquia de San Sebastián y había testado en El Escorial en octubre del mismo año, siendo testigo Teodosio Mingot. ANTONIO SAENZ, 1986, p. 452-455 así lo afirma aunque ANGULO Y PÉREZ, *Historia de la pintura española...*, p. 82 dicen que testó en el Pardo enfermo en la cama el 21 de octubre de 1618.

(29) Está registrada la muerte de Isabel del Valle en la parroquia de San Sebastián el 24 de abril de 1618. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1995, p. 149.

(30) Se especifica que murió "de repente" el 17 de septiembre de 1618 Casilda de Fuentes, viuda de Patricio Cajés y que no recibió los santos sacramentos ni testó. La enterró Eugenio Cajés, su hijo, en el monasterio de San Felipe en sepultura propia. AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Más noticias...*, p. 37. Patricio Cajés había recibido una merced de dos reales diarios prorrogada durante varios años en su viuda y, al morir ésta, su hija Lucrecia Cajés volvió a solicitarla, por haber quedado huérfana y doncella, y la Junta la aceptó.

(31) Muere un hijo de Diego Pérez el 20 de enero. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1988, p. 39. Libro 4 Difuntos, fol. 344. También muere un hijo de Vicente Carducho: "En 20 de henero, un niño de casa de Carducho, pintor. Enterróle Diego Pérez, pintor, calle de Atocha, en quatro reales." LESS, 20-I-1618. AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Mas noticias...*, p. 51.

(32) Juana no testó y fue enterrada por su amo. Andrés Ruiz aparece en FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña...*, 1988, p.44 que se casó en 1617 y vivió junto al Hospital de los Italianos.

(33) AHPM, Prot. 4908 de 28/7/1617, escribano: Romero.

Dictó también testamento en este año Bartolomé Cárdenas. Interesan las noticias que da sobre obras pues manifestó que las pinturas de Atocha no eran suyas porque no coincidían con el tamaño que le encargó el duque de Lerma para las del claustro del convento de San Pablo de Valladolid. Indicó esto Cárdenas porque al encargarle el duque las pinturas de San Pablo, le mostró las de Atocha para que fueran del mismo tamaño y, aclaraba, que si él hubiera hecho las de Atocha no habría sido necesario ver el tamaño de las mismas. En el mismo documento ordenaba enterrarse en la parroquia de Santiago de Valladolid o de Madrid, porque no lo especificaba, pero se le enterró en el convento de la Victoria de Madrid debido a su relación con los frailes al pertenecer a la Academia de San Lucas, que tuvo su sede en el citado convento³⁴. Poseía Cárdenas varias casas en Madrid antes de ir en 1610 a Valladolid a realizar el encargo de San Pablo del duque de Lerma. Sabemos que en 1618 dejó terminar a Cabrera seis sobrepuestas que no estaban “acabadas en perfección” que son parte del encargo, noticias que avalarían su estancia en nuestra villa.

Pagos:

En 1618 encontramos una obligación de cien ducados en favor de Antonio Jofre por parte del pintor Diego Pérez Mejía, así como las cuentas entre ambos y el poder que dio el dicho Jofre a Felipe Bautista para cobrar de Pérez Mejía. Se conserva una obligación de pago de Jusepe Gil por un pleito previo con Alonso Menaute, correo de a caballo. También se registraron pagos menores como el de Mateo Serrano, pintor, que se obligaba a pagar unos lienzos que le había comprado a Juan Ramón. Son escasas las noticias conocidas sobre la compra de lienzos por los pintores.

NOTICIAS RELATIVAS A PROPIEDADES INMOBILIARIAS

Eugenio Cajés y sus hermanos vendieron la casa de sus padres de la calle de la Cruz³⁵ y nos ha llegado noticia de la venta de las que dejó Bartolomé Carducho³⁶. El 22 de mayo se remataron las casas de la capellanía del licenciado

(34) URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Revisión a la vida y obra de Bartolomé Cárdenas”, *Archivo Español de Arte*, 64 (253), 1991, p. 31 cita la fuente del testamento en AHP de Valladolid, Prot. 1325, escribano Diego de Rivera.

(35) MARTÍN ORTEGA, Alejandro, *Cuadernos de Don Alejandro Martín Ortega: Notas tomadas de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1990-1991.

(36) Celebrada el 26 de mayo de 1618. PÉREZ PASTOR, Cristóbal, “Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España”, *Memorias de la Academia Española*, 1914.

Atienza en favor de Antonio Riccipor 1.300 ducados³⁷. En cuanto a alquileres, consta el de Diego Pérez Mejía de dos cuartos de casa y un aposento y, con fecha 2 de julio, el de Cornelis de Beer y su mujer, Ana de Sunzer³⁸.

Tenemos noticias del pleito y el consiguiente poder para cobrar a la resolución del juicio relativo a la deuda del censo de una casa en la red de San Luis que compró Francisco Ruiz³⁹; Felipe Diriksen en 1618 aparecía en la lista de la casa de aposento viviendo en la calle de Tudescos, cedida por la compañía de archeros⁴⁰.

OBRA REALIZADA DURANTE 1618

En este apartado señalaremos las obras hechas en este año, tanto las que existen como las documentadas.

Vicente Carducho contrató tres historias y, entre ellas, una del *Bautismo de Jesucristo*, como consecuencia de un concierto entre don Antonio del Valle, canciller de la orden del Toisón de Oro, como albacea y testamentario de Juan Bautista de Tassis, de una parte, y de la otra Antonio de Morales, escultor, para que Morales hiciera un retablo con tres historias para el convento de San Agustín de Valladolid. En un nuevo concierto el prior afirmaba que no lo quería de medio relieve sino de pincel, que es lo que encargaba el Rey. Antonio de Morales se obligaba a hacerlo de mano de Vicente Carducho y, como era más cara la escultura que la pintura, Morales daría al prior y al convento de la iglesia de San Agustín 600 reales para ayuda a un

(37) Junto a las monjas de Pinto. PÉREZ PASTOR, Cristóbal, "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas", *Memorias de la Academia española*, 1910, Tomo XI, pg. 159.

(38) Se comprometieron a pagar a Bartolomé de Anaya Villanueva, caballero de Santiago, del Consejo del Rey y su secretario de Guerra, 7.000 reales castellanos por el alquiler durante cuatro años, a razón de 1.750 reales anuales de "dos cuartos de casa" en la carrera de San Jerónimo. Los dos cuartos incluían "una tienda que está en el portal de la dicha casa y una pieza de trastienda y dos aposentos más y una cocina y el otro quarto que está más adentro tiene un sótano y encima sala y alcoba y más arriba una sala y demás de esto la mitad de la cueva que hay en la dicha casa y el servicio de patio y del paso del portal...". El alquiler sería desde el día 7 de julio y actuaron como testigos Pedro Gómez, pintor, y Gaspar Hernández, y Simón Barquín "ansimismo pintores, oficiales del dicho otorgante". CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza...*, p. 487.

(39) El 19/7/1618 da un poder a su hermano Andrés Ruiz. AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española III*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2006, p. 249.

(40) La referencia al término "lista" procede del texto de PIERA DELGADO, José Ignacio, "Felipe Diriksen", *Anales de Historia del Arte* 5, 1995, pg. 238 y alude a la "lista de las casas de aposento de 20 de junio de 1618" que figura en AGP, Sección Histórica, Caja 171, años 1618-1625; el hecho de vivir en una casa cedida por la compañía era lo más frecuente entre los archeros.

“cetril de agua bendita” (seguramente se refiere a un acetre). Este acuerdo se firmó en Madrid el 30 de abril de 1618⁴¹.

Hizo el techo del relicario del monasterio de la Encarnación de Madrid, en 1617-1618⁴². Está pintado al temple y tiene un óvalo en el centro representando la *Trinidad*, rodeado de ángeles, con seis santas vírgenes⁴³ en reservas ovaladas, todo ello encuadrado en motivos fingidos en la línea del gusto italiano de mediados del siglo XVI.



Vicente Carducho, Monasterio de la Encarnación, techo del relicario.

Vicente Carducho pintó con Eugenio Cajés el retablo de Guadalupe que concluyeron en 1618⁴⁴. Fue Felipe II quien decidió hacer un retablo para el monasterio y se lo encargó a Pompeo Leoni y Bartolomé Carducho, destinando para la obra 20.000 ducados. Hizo la traza Francisco de Mora pero

(41) AHP, protocolo 4014, fols. 541-542. Acuerdo de 30 de abril de 1618. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Escuela madrileña...* no incluyen estas obras entre las realizadas por Carducho, pg. 86 y ss.

(42) SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, Patrimonio Nacional, 2015, p. 66 y GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen, “El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid”, *Reales Sitios*, 2016, pgs. 64-72 (número extraordinario).

(43) Entre ellas santa Margarita en alusión a la fundadora del monasterio, y santa Inés.

(44) CEÁN I, 253; PONZ VII, 8, pg. 607.

ésta quedó en poder de los monjes que intentaron en 1614 adjudicar la ejecución por su cuenta por lo que Carducho y Cajés escribieron al rey solicitando hacerla ellos. En la Biblioteca Nacional se custodia un dibujo de Juan Gómez de Mora, fechado el 20 de diciembre de 1614, de la estructura pero sin los asuntos de las pinturas, en el que se dice que se ejecute la obra con los pintores mencionados⁴⁵. La obra se hizo en Madrid, pintando Carducho el lado izquierdo del mismo con la *Anunciación*, el *Nacimiento de Cristo* y la *Adoración de los Magos* y Cajés el lado derecho del retablo en el que representó la *Asunción*, la *Resurrección* y *Pentecostés*. El 9 de junio de 1618 los cuadros ya estaban terminados puesto que ese día aceptaron ambos pintores mediante escritura la suma de 2.000 ducados por los seis cuadros que habían entregado al mayordomo del monasterio. Se pagaron así y no por tasación como se había convenido en el primer concierto⁴⁶, recibiendo los 2.000 ducados en plazos y aceptando la condición de asistir a la colocación de los cuadros⁴⁷.

Ni Eugenio Cajés ni Vicente Carducho acabaron desplazándose al monasterio de Guadalupe como parece, ya que incluso cobraron mediante poder otorgado el 28 de enero de 1619 a Giraldo de Merlo los 325 ducados que se les debía por los seis cuadros pintados para la capilla mayor del monasterio⁴⁸.

Los mismos pintores finalizaron en 1619 el retablo de la iglesia parroquial de la Asunción de Algete del que hay carta de pago de 720 ducados que recibieron cada uno por las pinturas, con fecha 20 de marzo de 1619. Existía un contrato de 1613 entre el pintor Gaspar Cerezo y Juan Muñoz y Alonso de Vallejo para que un pintor hiciera los seis lienzos principales del retablo por los que le pagarían 2.200 ducados, pero Cerezo transfirió el encargo a Carducho y Cajés “como atestiguan sus firmas en dichas pinturas”. Eugenio Cajés pintó la *Anunciación*, la *Presentación en el templo* y el *Descendimiento* del lado izquierdo, y Vicente Carducho el *Nacimiento*, la *Adoración de los Magos* y la *Ascensión* del lado derecho⁴⁹.

(45) LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores de la corte de Felipe III: la casa real de El Pardo*, Madrid, Encuentro, 2002, p. 311.

(46) Se conserva la escritura de obligación de 9 de junio de 1618 de ambos por la que aceptan recibir 2.000 ducados por el retablo en lugar de ser pagados por tasación. LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores de la Corte de Felipe III...*, p. 311.

(47) LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores de la Corte de Felipe III...*, p. 311.

(48) AHP, prot. 5353, escrib. Pedro de Benavente.

(49) GUTIERREZ MARCOS, María del Rosario, “Estudio comparativo entre los retablos del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) y la iglesia de la Asunción de Algete (Madrid)”, *Alcántara, revista del seminario de estudios cacereños* n° 68, 2008, p. 45-66.

Un dibujo de *San Jerónimo y San Agustín* (168x227 mm), realizado por Carducho en lápiz negro, pluma, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado (Museo Nacional del Prado). Se hizo seguramente para una fundación regia al tener el escudo y los atributos reales, preparatorio para un banco de retablo o una sobrepuerta. ¿Se haría para Guadalupe? En este año se hicieron los trabajos del retablo del altar mayor de este monasterio por Juan Gómez de Mora con participación de Carducho y Cajés y por tener parecido con las figuras del retablo, se fecha este dibujo en 1618. El museo del Prado no lo hace y lo titula *Un cardenal y un obispo*⁵⁰. En la Biblioteca Nacional se encuentra un dibujo de Carducho de un *Santo o apóstol arrodillado* (95 x 47mm) datado en 1618, en lápiz negro, aguada de tintas pardas y realces de albayalde sobre papel verjurado⁵¹. Es una figura parecida a una pintada en *Pentecostés* por Cajés para Guadalupe, por lo que se consideraría un intercambio de modelos entre los pintores citados⁵². Del mismo pintor conservamos una *Adoración de los Magos* (195x164mm) datada en 1618-1619, en lápiz negro, sanguina, aguada de tinta parda y realces de albayalde sobre papel verjurado con cuadrícula a lápiz, custodiada en el British Museum. No se sabe si se hizo para el lienzo del retablo mayor de la parroquia de Algete que pintó con Cajés, para Guadalupe para el retablo mayor o para la *Adoración de los Magos* de Santo Domingo el Real de Madrid, aunque parece que el destino más adecuado sería Guadalupe. La fuente iconográfica sería el cuadro de Bartolomé Carducho de la *Epifanía* del Alcázar de Segovia⁵³.

En el Museo del Prado se custodia el lienzo de Eugenio Cajés *Virgen con el Niño y ángeles* datada en 1618 (160 x 135 cm). Vemos la relación atenuada con el tenebrismo de Caravaggio y la influencia de la técnica de Correggio probablemente adquirida al haber hecho copias de obras mitológicas del mismo por encargo del rey Felipe III. Estos aspectos unidos al detallismo de la cuna - que anuncia el naturalismo - nos llevan a pensar que Cajés había asumido correctamente los avances italianos⁵⁴. Relacionada con

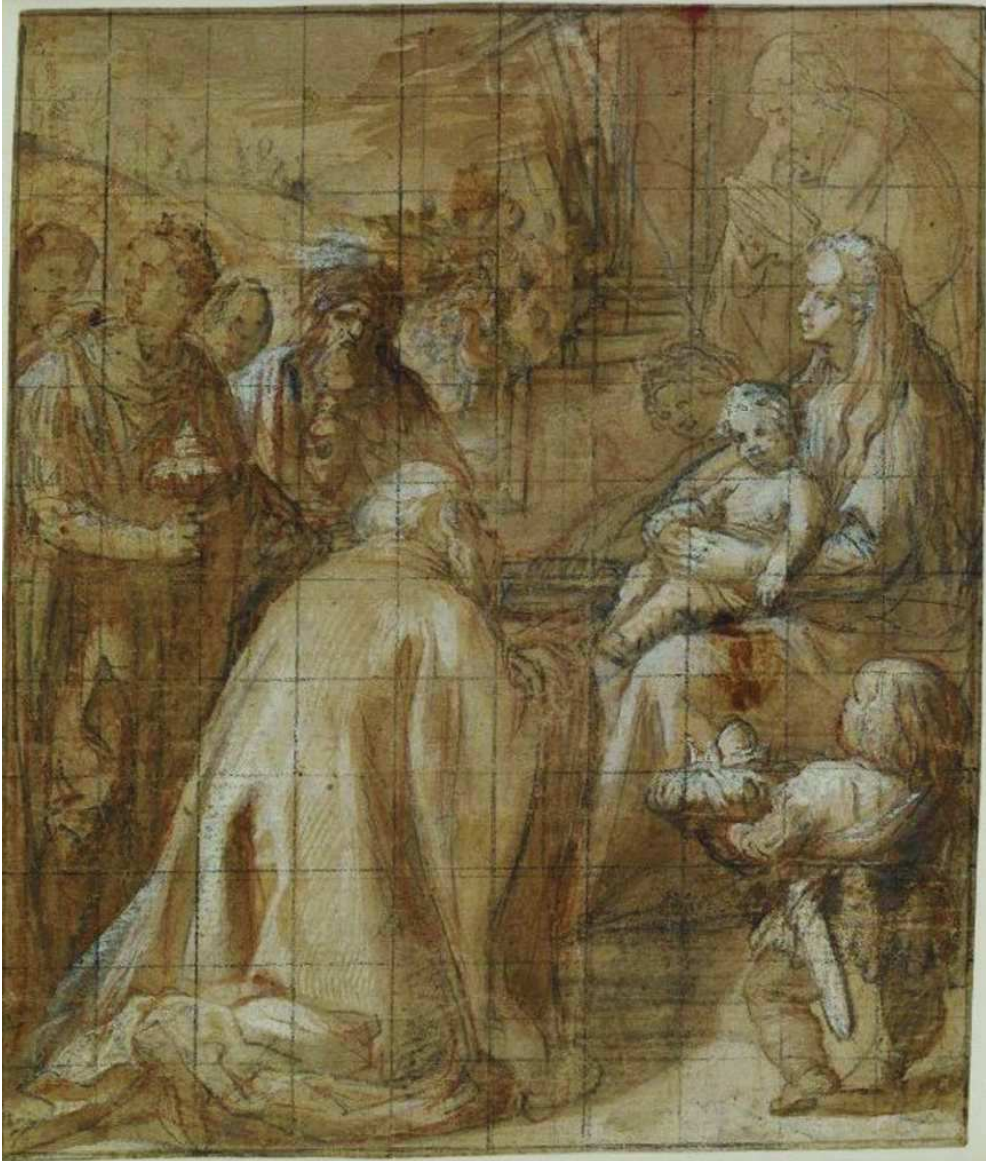
(50) PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Angel, *Vicente Carducho: dibujos, catálogo razonado*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2015, p. 124.

(51) PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Angel, *Vicente Carducho...*, 2015, p. 126-127.

(52) PASCUAL CHENEL, Alvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Angel, *Vicente Carducho...*, p. 126-127.

(53) PASCUAL CHENEL, Alvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Angel, *Vicente Carducho...*, p. 130.

(54) MUSEO NACIONAL DEL PRADO, *Museo del Prado: catálogo de las pinturas*, Madrid, 1985, p. 107. BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 96.



Vicente Carducho, *Adoración de los Magos*.

la misma encontramos también en el Prado una aguada roja (170 x 145 mm) sobre papel amarillento con un esbozo de una figura de la Virgen con el Niño dormido del mismo autor⁵⁵.

(55) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Catálogo de dibujos I. Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*, Museo del Prado, 1972, p. 39.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.



Eugenio Cajés, *Virgen con el Niño y ángeles* (Museo del Prado).

Jerónimo de Cabrera pintó en el palacio del Pardo varias bóvedas entre las que se encuentra la de la *Historia de Ester* realizada entre 1613 y 1618. Recogemos a continuación una serie de noticias que nos permiten acercarnos a 1618 como fecha probable en la que se estarían aun haciendo las bóvedas. La escritura de concierto para pintar la antecámara de la reina con la historia de Ester se firmó el 10 de diciembre de 1613 y en el mismo año se encargó la historia de Josué para la cámara del rey. Surgió entonces el problema de que las bóvedas se habían construido mal y debían de rehacerse antes de pintarse. El 20 de noviembre de 1617 se pagó al albañil Tomás de

Torrejón el encargo del arreglo solicitado por Pedro Lizagárate, aparejador de las obras del rey. Más cercano a 1618 es el dato de que los pintores del rey presentaron el memorial citado en 1614 y que el inicio de las pinturas aún se retrasó cuatro años⁵⁶. Cabrera inició las bóvedas pero dejó de pintar el 20 de octubre de 1618 porque enfermó de gravedad en el Pardo, otorgando testamento y muriendo finalmente, como indicamos antes, el 1 de noviembre. Dejó heredera a su hija Mariana de Cabrera y como curadora de ella a su madre Catalina de Ávila, a la que aún quedaban cantidades pendientes de pagar en 1625, que no cobró del todo hasta 1629. Consta en 1618 un documento relacionado con Jerónimo de Cabrera; se trata de una carta de pago de Andrés Sánchez de Jaén, alguacil de la Casa y Corte de su Majestad, por 4.442 reales, por una libranza dada por Domingo Navarro, oficial de la secretaría de Cámara del rey, a cuenta de “las pinturas que por mandado de Su Majestad está haciendo en la Casa Real del Pardo”. Cabrera también escribió en el mismo año a Pedro de Quesada solicitando lo que se le debía de El Escorial⁵⁷.

La antecámara de la reina está decorada con nueve episodios de esta historia y doce espacios con signos del Zodíaco en el faldón del techo con sus correspondientes meses del año en escenas semicirculares. Lo anterior alterna con ocho figuras femeninas que simbolizan las virtudes que ha de tener toda reina según el Antiguo Testamento. Se completa la bóveda con las cuatro estaciones en las esquinas. Está representado cómo la virtud y prudencia de Ester libran a su pueblo del exterminio, con el último pasaje del segundo banquete de Ester y el castigo de Amán como escena central en torno a la cual y en sentido contrario a las agujas del reloj, encontramos las otras ocho escenas de la historia. Para todo ello se inspiró Cabrera en Antonio Tempesta y Lázaro Tavarone, pintor genovés venido con Luca Cambiaso para decorar El Escorial en 1583 aunque el fundamento teórico partió de Pedro de Valencia, cronista mayor del rey, que aconsejaba que la reina Margarita de Austria emprendiera obras públicas que exaltaran su magnificencia. La tasación final duplica la inicial de 3.000 ducados por lo que se debió enriquecer mucho la obra⁵⁸.

Mientras se cerraban las bóvedas Cabrera hizo diversos trabajos para el convento de los Capuchinos de Nuestra Señora de los Ángeles del Pardo que Tomás de Angulo pagó el 9 de agosto de 1618. Inicialmente pintó varios

(56) LAPUERTA MONTOYA, *Los pintores...*, p. 149.

(57) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego Y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia de la pintura española...* p. 82.

(58) LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores...*, p. 150.

cuadros pero ya en este año hace labores menores como pintar las rejas y el balcón del cuarto del rey y “dar de verde a la cruz del Pardo y pintar los pasos della y dar de verde a todo el puente del Pardo y a los canalones del patio grande de los Capuchinos”⁵⁹.

Andrés López Polanco recibió el 10 de febrero de 1618 el encargo de veintiocho retratos para una galería de los Mendozas por Juan Hurtado de Mendoza, conde de Castelnovo y Lodosa estipulando que pagaría 8.400 reales por el total. La intención del comitente era reforzar una rama de su linaje diferente a la de los duques del Infantado de Guadalajara, pretendiendo por medio de estos retratos mostrar que era descendiente de los reyes de Navarra y pariente de los Mendozas de Portugal. Para ello encargó a López retratos de una serie de personajes seleccionados según sus preferencias y mostró de esta manera su confianza en que López Polanco sabría representar caracteres tan diferentes como el del rey Fernando el Católico y la archiduquesa-monja Margarita⁶⁰. Tenemos noticia del contrato y las condiciones sujeto a las cuales Andrés López Polanco había de hacer los veintiocho retratos fechado en febrero de 1618⁶¹. En esta ocasión firmó como “Andrés López Polanco” en vez de hacerlo como usualmente hacía, “Andrés López”. También había firmado con dos apellidos en 1611 con motivo de un traspaso de censo a su favor.

Bartolomé González pintó la obra *Retrato de un niño* datada en 1618 que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Budapest y mide 98,5 x 79,5 cm. Kusche opinó que estaba hecha en la línea del de la infanta Ana de 1602 de las Descalzas Reales, que no es un infante real y que sería un niño de familia noble cercana al pintor como podría ser la de los duques de Uceda (este retrato y otros similares inclinarían al Rey hacia González). En contra de la identidad dada al niño por Kusche, la página web del museo lo incluye como retrato del Infante don Fernando de Austria con signo de interrogación coincidiendo la datación y las medidas.

(59) LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores...*, p. 149.

(60) KUSCHE, María, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007, p. 423.

(61) PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos...*, p. 158.



Bartolomé González ¿Retrato del Infante don Fernando de Austria?
(Museo de Bellas Artes, Budapest).

Existe una cédula real⁶² en la que se refleja el encargo de ocho retratos a González que se enviaron a Polonia en agosto de 1618 y en ella se dice que todos son de la misma medida, de dos varas y media de alto y vara y cuarta de ancho (208x105 cm). Estos retratos se hicieron seguramente queriendo

(62) AGP Sección Administración General, Cuentas particulares, Cuentas de artistas y proveedores. Doradores y pintores 1564/1638. Caja AG, legajo 5264, expediente 2 (3-4) y la transcripción literal en KUSCHE, M., *Juan Pantoja...*, p. 511.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.

cumplir el Rey con el deseo de su difunta esposa Margarita de mostrar a su hermana, reina de Polonia - en referencia a Ana de Habsburgo, archiduquesa de Austria, casada con Segismundo III Vasa, rey de Polonia -, a sus hijos. Los retratos eran: el Rey; María de Baviera, madre de la reina Margarita; la infanta Ana Mauricia, reina de Francia; el príncipe Felipe; la infanta María; el infante don Carlos; el infante don Fernando y la infanta doña Margarita.

En el Archivo del Palacio Real encontramos la descripción del retrato del Rey con armas, un bufete y la celada con plumas negras, con un bastón en la mano y una cortina negra sobre suelo enlosado. El de la madre de la reina doña Margarita “que está en el cielo” se hizo con saya grande de terciopelo negro con sus guarniciones, pretinas de diamantes y botones y sarta de perlas, con un bufete carmesí, la mano sobre él y en la otra un pañuelo, con mangas pajizas bordadas de plata y con una cortina carmesí. La reina de Francia con saya grande de tela blanca, con joyas ricas de diamantes y con un pañuelo en la mano; el príncipe armado, con calzas blancas bordadas, con un bastón en una mano y en la otra un morrión, en una estancia con cortinas carmesí, suelo enlosado y un león a los pies; la infanta doña María vestida con saya entera de tela blanca y, el infante don Carlos, vestido de blanco, con caracolillos de plata y botones de oro en las calzas. El infante don Fernando de blanco, con una gorra en una mano y la otra mano en la cintura sobre cortina de terciopelo verde y suelo enlosado; la infanta doña Margarita vestida de blanco con guarnición de oro y botones de diamantes.

Siguiendo con la documentación del mismo archivo, junto a la anotación “Agosto 1618”, aparece “por mandato de la reyna de Francia en quartilla de papel un retrato de la reina, otro retrato chico en naipe de la reina con hábito de San Francisco... más trece retratos de los padres y hermanos de la reina doña Margarita” que se refiere a los que hizo asimismo Bartolomé González por encargo del rey a partir de los ejemplares en tamaño naipe que tenía Felipe III. Correspondiendo al 30 de agosto de 1618 se mencionan los retratos del rey, la reina y la reina doña Ana, madre del rey, y se dice que estos tres últimos los mandó hacer el rey para la infanta Margarita de Austria que se encontraba en las Descalzas Reales. Todo ello lo presentaba en su memoria del periodo 1608-1619 ⁶³.

(63) KUSCHE, María, *Juan Pantoja...*, p. 517.

De Santiago Morán el Viejo conocemos un memorial de 1618 en el que “entrega una Virgen del Popolo que tenía el príncipe en su antecámara en Aranjuez”⁶⁴.

Antonio Lanchares contrató el 1 de junio de 1618 el retablo mayor de San Sebastián de Madrid aunque más tarde cedió el dorado, estofado y pintura a Vicente Carducho⁶⁵.

Pasamos a tratar los doradores más importantes, sobre cuyo trabajo en 1618 transcribimos algunos ejemplos:

Alonso de Ávila pintó, plateó y doró 13 arneses y otras piezas para un torneo que iba a hacer el príncipe Felipe con sus hermanos Carlos y Fernando:

“Alonso de Ávila pintor de la Cámara del Rey nuestro Señor... 1618... pintor. Cuenta de lo que ha de hacer Alonso de Ávila de la Cámara del Rey nuestro señor por lo que hizo de su oficio para el torneo del Príncipe nuestro señor y sus altezas don Carlos y don Fernando en este presente año de 1618. Primeramente siete arneses de la cuadrilla del Príncipe nuestro señor de encarnado y plata...; tres arneses azules de plata perfilados con negro cada uno, de la cuadrilla del infante don Carlos...; los otros tres de plata y oro perfilados de negro de la cuadrilla del infante don Fernando...; diez y seis picas chicas de torneo doradas de oro y plata y entorchadas de oro y plata...; diez bastones para los padrinos a cinco reales... en Lerma a veinte de diciembre de 1618, el duque y marqués de Denia.”

Consta también la tasación:

“Alonso de Ávila pintor... 1618... En la villa de Madrid a veintiún días del mes de abril de mil seiscientos y dieciocho Pablo de Arando, veedor de la cámara del Rey y don Alonso de Mella armero mayor de S.M. se juntaron en la dicha armería para hacer tasar trece arneses que pintó y plateó y doró

(64) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario 171-187, 2008; aparece dicha mención en la cédula de descargo de agosto de 1618 del memorial de obra realizada por Santiago Morán para el rey entre 1608 y junio de 1618.

(65) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario 171-187, 2008; aparece dicha mención en la cédula de descargo de agosto de 1618 del memorial de obra realizada por Santiago Morán para el rey entre 1608 y junio de 1618.

Alonso de Ávila pintor de la Cámara de S.M. para el torneo que hace el Príncipe nuestro señor y infantes don Carlos y don Fernando y habiendo nombrado para dicho efecto de parte de S.M. a Bartolomé González pintor de su real persona y de la de Alonso de Ávila a Francisco Esteban ...”.

Y un segundo ejemplo en el que aparece otro dorador, Lorenzo de Viana,

“pintor y dorador de S.M... por dar de blanco una valla sobre yeso mate... y una faja de bermellón más una puerta del estudio del príncipe nuestro señor... y de mármol serpentino a la fuente del jardín del mediodía del rey nuestro señor y dar de imprimación de verde montaña a una celosía que está en la huerta... a la boca de la alcantarilla y dorar los siete cuadros del papagayo de las Fiestas de Flandes y otras cosas que hizo de su oficio en el Alcázar de esta villa de Madrid como consta... por la tasación que de ello hizo Juan de Herrera aparejador de las obras de S.M. ...”.

Más adelante afirma que “molió sesenta y una libras de color para el revoco de la primera pared de manchas del jardín del parque... más dio de negro a las letras del reloj de palacio...”⁶⁶.

OBRA QUE LLEGÓ DE FUERA DE MADRID

Existen algunas noticias referidas a pinturas que llegaron a Madrid en 1618 desde fuera. Gaspar de Crayer pintó el *Bautismo de Cristo* que se conserva en las Descalzas Reales. Esta obra no se pintó en España sino que llegó de Flandes ya que no consta que Crayer viniera a pesar de ser tan apreciado como Rubens y Van Dyck⁶⁷.

Tenemos noticias de un conjunto de diez retratos de Antonio Moro, Pantoja de la Cruz y Jan Kraek que Morán Turina⁶⁸ afirma que se trasladaron a Madrid desde Valladolid para sacar copias de ellos y que en 1618 ya se había dispuesto su vuelta a la ciudad castellana, que no se debió de efectuar,

(66) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario 171-187, 2008; aparece dicha mención en la cédula de desdargo de agosto de 1618 del memorial de obra realizada por Santiago Morán para el rey entre 1608 y junio de 1618.

(67) AGP, Caja 9389/2, 1618 y 24/12 Cuentas y Libramientos del Pardo y sus agregados, Administraciones Patrimoniales del Pardo.

(68) DIAZ PADRÓN, Matías, “Un lienzo inédito del Bautismo de Gaspar de Crayer en las Descalzas Reales de Madrid”, *Reales Sitios n° 41* (160), p. 68.

ya que se volvió a ordenar en 1621. Magdalena Lapuerta aclara que determinados lienzos se entregaron al guardajoyas del rey desde el Palacio real de Valladolid para sacar copias para la casa real del Pardo pero afirma, en sentido contrario a Morán Turina, que el 16 de mayo de 1615 fueron devueltos a Valladolid⁶⁹.



Gaspar de Crayer, *Bautismo de Cristo*, Descalzas Reales de Madrid.

TASACIONES DE OBRAS DE PINTORES. TASACIONES DE BIENES

Las tasaciones se producían en situaciones muy diferentes. Se da el caso del pintor que realizaba la tasación de las obras propias como en esta ocasión Juan de Roelas. A modo de ejemplo transcribimos parcialmente el documento original del AGP⁷⁰:

(69) MORÁN TURINA, José Miguel, 1989, *Felipe III y las artes*, Anales de Historia del Arte I, Madrid, p. 159-175.

(70) LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores...*, pgs. 37, 143, 28.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.

“El licdo. Juan de Roelas, clérigo presbítero pintor. Cuenta y certificación de las pinturas que de él se tomaron por mandado de su Mag. Un lienzo de siete quartas de alto y vara y media de ancho y en él de pincel al olio pintado el Misterio de la Oración del Huerto, Cristo Nuestro Redentor orando y el Angel con las insignias de la cruz y cáliz y abajo los tres apóstoles durmiendo. Otro lienzo que tiene de alto vara y media y de ancho vara y quarta y en él de pincel al olio pintado Cristo Nuestro Señor muy llagado y quebrantado, con una cartela abajo y en ella escrito en que dice haberle puesto así nuestros pecados. Que este y el de arriba dio S.M.al Monasterio Real de la Encarnación.” Lo tasa en 2.000 reales.

Eugenio Cajés tasó obra de otros pintores como es el caso de la *Concepción de Nuestra Señora* del mismo Roelas que dice así:“Este lienzo de la *Concepción Nuestra Señora* se tasó en...”, y junto a esta frase leemos:

“Otro lienzo muy grande que tiene de alto tres varas, de ancho dos varas y media y en él de pincel al olio, pintada en medio una imagen de la Purísima y limpia Concepción de Nuestra Señora coronada de estrellas y vestida del sol, con manto azul y a los pies la luna y el dragón, y arriba, en lo alto del dicho lienzo, encima de la cabeza de la imagen un cordero que vierte sangre por el costado y da encima de la cabeza de la dicha imagen. Está entre unos celajes cercado de resplandores, y abajo, inmediatamente a los pies de la dicha imagen, un árbol, en cuyas ramas hay unas cartelas. Escrito en ellas los concilios en que se trató el dicho Misterio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora y más abajo, que coje el largo del lienzo, la procesión que se hizo en Sevilla en honra de este Santo Misterio, en que hay pintados muchos niños y entre ellos un negrillo con unos rótulos en las manos en que dice: los niños de Sevilla dicen que sois concebida sin pecado original. Tiene otras muchas figuras y jeroglíficos que apoyan este Santo Misterio. El cual por mandado de Su Majestad está en mi poder su guardajoyas. Decimos nos Bartolomé Gonzalez y Eugenio Caxés pintores de S.M. que vimos los lienzos de pinturas de las tres partidas de arriba y habiéndolos visto y considerado yo, el dicho Bartolomé Gonzalez de parte del Sr. Hernando Despejo que hace la de S.M. y yo el dicho Eugenio Caxesi por la del dicho Licenciado Roelas cuyos eran los dichos lienzos y de un acuerdo con juramento que primo, y ante todas cosas hicimos a Dios Nuestro Señor y a la señal de su Cruz, declaramos que los dos lienzos primeros valen dos mil reales ambos y el de la Concepción ocho mil y ochocientos reales y que es su justo valor de todos diez mil y ochocientos reales. Y este es nuestro parecer a todo nuestro entender, debajo de nuestras conciencias y en fe de la verdad lo firmamos de nuestros nombres en Madrid, a 3 de Marzo de 1618 años”.



Juan de Roelas, *Alegoría de la Virgen Inmaculada*, 1616, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618»,
Anales del Instituto de Estudios Madrileños (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.

Tanto la obra del *Cristo llagado* de la Encarnación como la *Concepción de Nuestra Señora*, se encuentran actualmente en el monasterio de la Encarnación y en el museo de Valladolid respectivamente. El mismo día se tasaron tres pinturas - que son las descritas arriba - hechas por Roelas en 1616 para Felipe III y que el pintor reclamaba por necesitar dinero⁷¹.

Cajés y Roelas también realizaron la tasación de las pinturas que Vicente Carducho hizo para el retablo mayor y colaterales de la Encarnación, de cuya obra se encargó Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las obras del rey. Aparece en la escritura de concierto realizada ante Santiago Fernández el 9 de junio de 1614, “el licenciado Juan de Roelas, capellán de Su Majestad, pintor nombrado por el Patriarca”, y Eugenio Cajés, pintor del rey, nombrado por Vicente Carducho. Una vez que Vicente Carducho hubo terminado el retablo del monasterio de la Encarnación, Eugenio Cajés y Roelas tasaron el 21 de marzo de 1618 lo que faltaba por completar, es decir, lo restante del retablo mayor, dorado, pintura y estofado. Actuó Cajés por la parte de Vicente Carducho y Juan de Roelas y Juan Gómez de Mora por la de don Diego de Guzmán, patriarca de Indias.

Vicente Carducho doró y estofó el retablo con la talla de la Inmaculada Concepción realizado por Antonio de Herrera para el convento de las Descalzas de Madrid. La tasación se hizo el 12 de marzo de 1618 por Bartolome González y Ginés Carbonel de la parte del rey, y Antonio Lanchares se ocupó en este caso de representar la parte de Vicente Carducho.

Encontramos la cuenta de 30 de agosto de 1618 que, por las pinturas realizadas entre 1608 y junio de 1618, presentó Santiago Moránal rey. No se detalla en qué año se hizo cada una y se sabe que varias son copias de obras ajenas venidas de Italia. Menciona, como ya citamos, una pintura pequeña que se entregó en 1618 de la *Virgen del Popolo* y se dice que el resto de las obras están entregadas en 1615. También nos da noticias de otros retratos hechos en 1616 en naípe que eran del príncipe, de la infanta doña María, del infante don Carlos, del infante don Fernando y de la infanta doña Margarita. Hay que recordar que el pintor, además de 80 ducados anuales por su oficio de pintor del rey, cobraba las obras que hacía⁷².

(71) El 30 de agosto se otorgó cédula de descargo a Roelas por el importe de dichas pinturas. VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Roelas...*, p.22.

(72) JUNQUERA MATO, Juan José, “Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas”, *Archivo Español de Arte* nº 182, 1973, p. 169-170.

El documento original conservado⁷³ es poco claro por encontrarse con tachaduras y anotaciones pero nos permite añadir que realizan la tasación Bartolomé González por parte del guardajoyas real y Francisco López por parte de Santiago Morán.

Y sigue relacionando obras hechas:

“Primeramente un buitre...; más otro buitre en otro lienzo de la mano; más un retrato de S.M. original entero armado con su... blanca y botas blancas... un bastón en la mano derecha...; más otro retrato de S.M. copia del mismo...; más otro retrato del Príncipe entero...; más otro retrato entero de la Reina Nuestra Señora que está en el cielo vestida de blanco...; más un águila real en un lienzo...; otro retrato de la señora infanta doña María entero; más un retrato entero de la Serenísima Reina de Francia vestida de blanco de una tela rica en muchas joyas...; más otro retrato entero de la Reina...; más otro retrato casi entero de la Reina Nuestra Señora... blanco... un bufete ...; más otro retrato entero del infante don Fernando a pie; más otro de la señora infanta doña Margarita con muchas joyas...; más un retrato del Príncipe... con un bastón... la otra en la espada; un retrato entero... de la reina doña Margarita... vestida de luto... una mano descansando encima del respaldo de la silla y en ella un abanico y en la otra... otro retrato del príncipe Filiberto gran prior... armado con unas armas... tiene al cuello una banda amarilla... tiene un bastón de general... una ventana y corredor que mira a la mar donde hay galeras... en mayo de 1613.”

Vemos que también hizo Santiago Morán trabajos menores como “Dado de azul y dorado algunos estantes y anaqueles en que está la plata del aparador del guardajoyas de S.M...”, terminando el documento “yo Bartolomé González de parte de S.M... Andrés López por la del dicho Santiago Morán”.

El asunto de estas cuentas llegó hasta 1671, año en el que consta una certificación correspondiente a las obras hechas en el periodo comprendido entre 1608 y 1618. Dichas obras incluían pinturas de las Descalzas de Valladolid y otros lienzos cuyos asuntos y medidas coincidían parcialmente con lo encargado al pintor Mateo Serrano como la Pasión y la vida de la Virgen. El profesor Cruz Valdovinos apunta que parece que lo encargado a Serrano sería la restauración de los lienzos venidos de Florencia que se habían deteriorado, a la vista del importe que cobró por lo que hizo que no correspondería a obras de tal

(73)AGP, Sección Administración General, Cuentas Particulares, Cuentas de Artistas y Proveedores, Doradores y Pintores 1564/1638, Caja AG, Legajo 5264, Exp. 2.

tamaño y número de figuras⁷⁴. Percibía además Morán las dietas correspondientes a los días en que viajaba con el rey fuera de Madrid, por lo que declaró en 1618 ser acreedor de 40.660 reales y mencionaba que se le “da ración”.

Ocasionalmente se producían diferencias en las cuantías de tasación por lo que el asunto se alargaba en el tiempo, como en el caso de los arreglos en el palacio del Pardo acometidos después del incendio bajo el mando de Juan Gómez de Mora. Surgió una discusión por las mismas ya que Pedro Horfelin de Poulitiers realizó diversas valoraciones inferiores a lo que estimaban los pintores del rey era el precio de las obras realizadas. Hasta 1628 no se aceptó la tasación de los Carduchos por la obra de la capilla y la galería del Mediodía. El pleito por la baja tasación de Horfelin se alargó en el tiempo, durante el cual ambas partes debieron presentar testigos: fueron muchos más los partidarios de los pintores por lo que ganaron el pleito aunque a muy largo plazo. Varios de ellos, apremiados por las deudas citadas, aceptaron un pago previo menor al correspondiente.

Respecto al caso de Cabrera y la sala de la reina Ester del Pardo, surgieron en el momento diferentes opiniones en cuanto al valor de la obra a realizar. Pedro de Valencia era el ideólogo de palacio con Felipe III a partir de la muerte de Bartolomé Carducho y dio la obra a su hermano Vicente y a Francisco López, aunque finalmente Jerónimo de Cabrera fue quien hizo la antecámara de la reina con el programa del intelectual hasta 1618 en que debió interrumpir la obra al caer enfermo. Se conoce el litigio por el que Carducho, Castelo y Cajés criticaron a Cabrera al aceptar un precio bajo y ponerse de parte del secretario Tomás de Angulo. Paradójicamente después de criticarle, se ofrecieron a hacer la obra por el mismo precio y, respecto a ello, presentaron un memorial el 25 de mayo de 1614. Por otra parte los memoriales de la viuda de Cabrera muestran que los frescos de las salas del rey y la antecámara de la reina se concluyeron aunque enriquecidos con unas segundas trazas. Este hecho forma parte de la discusión en la tasación del pago a la viuda que en 1625 aún seguía existiendo y que se acabó de pagar en 1629⁷⁵.

(74) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Sobre el pintor de Cámara...*, p. 184.

(75) LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, “Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la corte de Felipe III”, *Anales de Historia del Arte* 7, 1997, p. 34, 133, 26.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.

INVENTARIOS DE PINTURAS

Tenemos noticia de los siguientes inventarios de bienes realizados en 1618:

De Leonor de Portugal, marquesa de Gelves, de 20 de abril de 1618, que incluye 11 cuadros religiosos ricamente guarnecidos⁷⁶.

El inventario de Mencía de la Cerda y Bobadilla, marquesa del Valle, que contiene 34 cuadros de carácter mitológico, 17 de carácter religioso, 10 cuadros de “turcos y turcas”, 68 retratos de personajes de la realeza e ilustres, 10 obras relativas a escenas de caza de diferentes lugares y 17 cuadros de batallas, sitios históricos y planos⁷⁷.

Por la herencia de Mariana de Cid, viuda de Diego de Cuevas, conpartición de bienes, inventario y tasación de 16 de septiembre de 1618 en el que hay catorce cuadros de género religioso, 2 retratos de la familia real y 2 paisajes⁷⁸.

De María de Sardaneta, siendo tasador de las pinturas Antonio Salazar. Incluye el inventario: *Nuestra Señora con San José, el Salvador y San Juan* lo tasó en 200 reales; la *Adoración de los Reyes* y la *Huida a Egipto* en 66. *San Juan y Santa Ana*, dos emperadores, *Nuestra Señora de la Leche*, 7 tablicas pequeñas y una de pluma y 6 tablicas más pequeñas en 200 reales todo, y un papel de *Trinidad* a 4 reales⁷⁹.

Actuaban los pintores inventariando los bienes de personas fallecidas como en el caso del platero Gaspar de Ledesma, tras cuya muerte Nardi y Roelas intervienen en diferentes meses del año. En el primer inventario de 27 de abril encontramos 23 obras religiosas, 3 de carácter bélico, 2 con motivos cinegéticos, 2 obras de Bassano del Arca de Noé, una mitológica, una pintura de una “tarja para armas” y un retrato. En el del 7 de mayo, 9 cuadros religiosos entre ellos uno de Becerra y otro de Bassano, una fábula del “Parmesán” y un paisaje. En el del 3 de junio, más extenso aún que los anteriores con 49 obras además de libros de estampas y dibujos, encontramos

(76) AHPM, prot. 3976, folio 189.

(77) AHPM, Prot. 2662, folio 500.

(78) AGULLÓ Y COBO, Mercedes, Documentos para la historia de la pintura española I, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 28.

(79) AGULLÓ Y COBO, Mercedes y BARATECH ZALAMA, María Teresa, *Documentos para...*, p.105.

mayor variedad. Los más sobresalientes serían cuadros religiosos del Mudo, del “Bacho”, de la escuela de Rafael, de “Rrómulo”, personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, una obra original y una copia de Paulo Bril; algunos dibujos mitológicos de Becerra, algunos bodegones de jarrones y frutas, una obra hecha por el propio Gaspar de Ledesma y unas sultanas que serían de Blas de Prado, según afirma Cruz Valdovinos, así como una obra de Juan de la Corte⁸⁰.

RELACIÓN CON ACADEMIAS Y TEORIAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Damos a continuación una serie de noticias de las que no tenemos constancia exacta de su fecha ni lugar; aun así al reflejar el entorno de la pintura del momento, nos ha parecido oportuno traerlas. En la tesis de M.A. Vizcaíno se detalla la actividad desde 1609 de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís que fue la única que contó con pintores entre sus miembros según las noticias que nos han llegado. Coincidían allí literatos y pintores intercambiándose de esta forma conocimientos como sucedió entre Carducho y Lope de Vega.

Hay igualmente noticias documentales seguras de la existencia de la Academia de la Corte desde 1603 hasta 1626⁸¹. Esta academia era más bien una reunión de profesionales que centro docente, siendo su principal impulsor Patricio Cajés, que trabajaba además para palacio y que, como discípulo de Federico Zuccaro que intentaba dar carácter docente a la Academia de Roma, parecía tener más valor como promotor de la española. Conservamos noticias respecto a la Academia en un poder de 1619 que otorgaron algunos pintores con relación al pleito contra los doradores. Aunque el proyecto no prosperó, Ricci y Carducho fueron miembros de la misma. Este último escribió “Diálogos de la pintura” en 1633 reflejando la influencia de la Academia de la Corte y figurando en su portada como académico de Florencia con muchos otros.

(80) CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y GARCÍA LÓPEZ, José María, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Instituto de Estudios Giennenses, 1979, p.166.

(81) ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, 1991, p. 393-400 donde se recogen las fuentes y las publicaciones que se habían ocupado de la Academia.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.

Palomino afirma que existía una escuela en casa del pintor Pedro de las Cuevas donde había un seminario de discípulos al que los mismos tenían interés por asistir prioritariamente.

Respecto a la teoría estética del momento⁸² Juan de Jáuregui escribió en 1618 “Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga” editado por Francisco de Lyra Varreto bajo el título “Rimas XXXI”. Jáuregui fue un personaje muy conocido que aportó contenido teórico a la argumentación de la prevalencia de la pintura usada por Carducho en su tratado y recogida por Pacheco en su “Arte de la pintura”. Encontramos noticias respecto a la estancia de Juan de Jáuregui en Madrid por diversos motivos relacionados con su boda en fechas anteriores a 1620.

FUENTES

ARCHIVO DE LA IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN DE MADRID,
Libros de Defunciones, Bautismos y Matrimonios de 1618

ARCHIVO DIOCESANO DE MADRID, Parroquia de Santa Cruz,
Libros de Defunciones, Bautismos y Matrimonios de 1618

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, Sección Administración General,
Cuentas particulares, Cuentas de artistas y proveedores

ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID, Protocolos
2662, 3976 y 4014

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada, 1978.

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1981.

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española I*, Madrid, Museo del Prado, 1994.

(82) CALVO SERRALLER, Francisco, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 147.

TORNOS ARROYO, Mónica, «Pintores y pintura madrileña en 1618», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 341-376.

AGULLÓ COBO, Mercedes y BARATECH ZALAMA, María Teresa, *Documentos para la historia de la pintura española II*, Museo del Prado, 1996.

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Documentos para la historia de la pintura española III*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, “Domingo de Carrión, pintor”, *Archivo Español de Arte* 115, 1956, pgs. 245-248.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, “Algunas obras de Luis Tristán”, *Archivo Español de Arte* 116, 1956, pg. 265-274.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Historia de la pintura Española, Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

ANTONIO SAENZ, Trinidad de, “Jerónimo de Cabrera, un pintor del siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, Tomo 52, 1982, pgs. 452-455.

BARRÓN GARCÍA, Aurelio y ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Angel., “Domingo de Carrión, pintor de retratos y posible colaborador de Diego Velázquez”, *Boletín del Museo del Prado* nº 31, 2013, pg. 64.

CALLEJO SERRANO, Carlos, *El monasterio de Guadalupe*, Madrid, Plus Ultra, 1958.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Vicente Carducho, tratadista de arte*”, Tesis inédita dirigida por Antonio Bonet Correa, Universidad Complutense de Madrid, 1977.

CALVO SERRALLER, Francisco., *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

CATURLA, María Luisa, “Nuevos documentos referentes a Bartolomé de Cárdenas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XVIII, 1951-1952, pgs. 69-78.

CATURLA, María Luisa, “Andrés López Polanco”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Vol. XI, Fasc. XXXV, Santiago de Compostela, 1956, pgs. 389-405.

CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín, (edición original 1800), “*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*”, Madrid, Istmo Akal, 2001.

CHERRY, Peter, *Arte y naturaleza, el bodegón español en el siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, , Madrid, Ediciones Doce Calles S.L., 1999.

CHERRY, Peter, *Flores españolas del Siglo de Oro: la pintura de flores en la España del siglo XVII*, Exposición Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2002.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Los artífices y las artes en Madrid en 1694”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* n° XXXIV, 1994, pg. 47-78.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “A propósito de Cuevas, el pintor”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre, n° 84, 1997, pg. 365-382.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario 171-187, 2008.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez, vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, CAI, 2011.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y GARCÍA LÓPEZ, José María, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Instituto de Estudios Giennenses, 1979.

DÍAZ PADRÓN, Matías, “Un lienzo inédito del Bautismo de Gaspar de Crayer en las Descalzas Reales de Madrid”, *Reales Sitios* n° 41 (160), 2004, pgs. 68-71.

ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de escuela madrileña”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra “Príncipe de Viana”*, Anejo 11, 1988, pgs. 90-91.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós Editores, 1995.

GARCÍA GAINZA, María Concepción y otros, *Catálogo monumental de Navarra V****, Gobierno de Navarra, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, pg. 256-257, Lámina XLVI.

GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen, “El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid”, *Reales Sitios*, número extraordinario, 2016, pgs. 64-72.

GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen, JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014.

GONZÁLEZ TOJEIRO, C., “Guadalupe, monasterio regio”, *Cuadernos populares* n° 31, Mérida, 1990.

GUTIÉRREZ MARCOS, María del Rosario, “Estudio comparativo entre los retablos del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) y la iglesia de la Asunción de Algete (Madrid)”, *Alcántara, Revista del Seminario de Estudios Cacerenses* n° 68, 2008, pgs. 45-66.

JUNQUERA MATO, Juan José, “Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas”, *Archivo Español de Arte*, nº 182, 1973, pgs. 159-180.

JUNQUERA DE VEGA, Paulina y RUIZ ALCÓN, María Teresa, *Museos-monasterio-convento de las Descalzas Reales y Real Monasterio de la Encarnación*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1962.

KUSCHE, María, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moya*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2003.

KUSCHE, María, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando, y A. López Polanco*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, “Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la corte de Felipe III”, *Anales de Historia del Arte* 7, 1997, pgs. 157-182.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena, *Los pintores de la Corte de Felipe III: la Casa Real de El Pardo*, Madrid, Comunidad de Madrid y Fundación Cajamadrid, 2002.

MARÍAS, Fernando, “El Palacio Real de El Pardo: de Carlos V a Felipe III”, *Reales Sitios*, Número Extraordinario, 1989, pg. 137.

MARTÍN ORTEGA, Alejandro, “Testamentos de pintores”, *Boletín del seminario de estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1966, pg. 432.

MARTÍN ORTEGA, Alejandro, *Cuadernos de Don Alejandro Martín Ortega: Notas tomadas de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [Siglos XVI y XVII]*, Madrid 1990-1991.

MARTORELL TELLEZ-GIRON, Ricardo, *Cartas de Felipe III a su hija Ana, reina de Francia 1616-1618*, Madrid, Imprenta Helénica, 1929.

MORÁN TURINA, José Miguel, *Felipe III y las artes*, *Anales de Historia del Arte* I, Madrid, 1989, p. 159-180.

PASCUAL CHENEL, Álvaro y RODRÍGUEZ REBOLLO, Angel, *Vicente Carducho: dibujos*, Catálogo razonado, Centro de Estudios Europa Hispánica, Biblioteca Nacional de España, 2015.

PÉREZ BUSTAMANTE, Ciriaco, *Felipe III: semblanza de un monarca y perfiles de una privanza*, Real Academia de la Historia, 1950.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y Documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas*, Memorias de la Academia Española, Tomo XI, 1910, pg. 158.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*, Memorias de la Real Academia Española, 1914.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, “Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1977, pgs. 417-459.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Don Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, “La academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº XXXXVIII, 1982, pgs. 281-290.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, “Zurbarán”, *Historia 16*, Madrid, 1993.

PIERA DELGADO, José Ignacio, “Felipe Diriksen”, *Anales de Historia del Arte* 5, 1995, pgs. 237-242.

QUESADA VARELA, José María, “Nuevas obras de Antonio van de Pere”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* T. 65, 1999, p. 307-322.

RIVAS ALBALADEJO, Angel, *Entre Madrid, Roma y Nápoles, el VI Conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)*, Universitat de Barcelona, 2015.

RUIZ ALCÓN, María Teresa, “Monasterio de la Encarnación”, *Reales Sitios* 6 (suplemento), 1969, pgs. 197-199.

RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Juan Bautista Maíno: 1581-1649*, Exposición Museo Nacional del Prado, El Viso, 2009.

SAEZ GONZÁLEZ, Manuela, *Plata vendida en la almoneda de los bienes que quedaron a la muerte de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos*, San Eloy, 2004, p. 511-534.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2015.

SIMÓN DÍAZ, José, *Algunas relaciones de sucesos de los años 1540-1650*, Madrid, 1958.

SOLER DEL CAMPO, Alvaro, y GARCÍA-FRIAS CHECA, C., *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de Corte*, Museo Nacional del Prado, 2010.

TEJADA VIZUETE, Francisco, “Caminos a Guadalupe, Guadalupe a Madrid”, *Reales Sitios* 175, Madrid, 2008.

TOVAR MARTÍN, Virginia, “Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte”, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo XXXVIII, 1972, pgs. 413-425.

TOVAR MARTÍN, Virginia, *El Real Sitio de El Pardo*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1995.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús, “Revisión a la vida y obra de Bartolomé Cárdenas”, *Archivo Español de Arte* 64 (253), 1991, pgs. 29-38.

VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Roelas*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1978.

VIZCAÍNO VILLANUEVA, María Ángeles, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reino de Felipe IV*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2001.

ZARCO CUEVAS, Julián, *Pintores españoles en San Lorenzo El Real de El Escorial 1566-1613*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1931.

APÉNDICE

PINTORES VIVOS EN 1618

Los pintores con asterisco están activos en 1618.

AGUILERA, Marcos de (+1620)*

AGUIRRE, Lorenzo de (doc. 1607-1617)

ALCÁNTARA, Francisco de*(doc. 1618)

ÁVILA, Alfonso de (doc. 1587- +1622)*

ÁVILA, Jerónimo de (doc. 1603-1620)*

BARQUÍN, Simón (doc. 1618-1622)*

BEER, Cornelio de (1591-1651)*

CABRERA, Jerónimo de (1580/81-1618)*

CAJÉS, Eugenio (1574-1634)*

CÁRDENAS, Bartolomé (1571-1628)*

CARDONA, Pedro de (doc. 1604- +1638)

CARDUCHO, Vicente (1576-1638)*
CARRIÓN, Domingo de (h. 1590-post. 1645)*
CASTELO, Félix (1595-1651)*
CASTELLANOS, Gaspar de los Reyes (doc. 1616-1657)
CAVARROZZI, Bartolomeo (1590-1625)*
CEREZO, Gaspar (doc. 1613)
CERONIO, Juan Antonio (doc. 1608-1634)
COLLANTES, Francisco (h. 1599-1656)
CORTE, Juan de la (h. 1590-1663)*
CUEVAS, Pedro de las (1583-1644)*
CHIRINOS, Juan de (doc. 1617- +1627)
DIRIKSEN, Felipe (1590-1679)*
ESPINOSA, Juan Bautista de (h.1590-1641)
FERNÁNDEZ, Francisco (1604- +1646)
FERNÁNDEZ, Luis (1598-post. 1656)
FERNÁNDEZ NOGUERAS, Pedro (doc. 1618)
GÓMEZ, Pedro (doc. 1622)*
GONZÁLEZ, Bartolomé (1564-1627)*
HAMEN, Juan van der (1596-1631)*
HERNÁNDEZ, Gaspar (doc. 1622)*
JIMÉNEZ, Julián (doc. 1618)
LANCHARES, Antonio (1586-1630)*
LANCHARES, José (doc. 1616- +1640)
LASCART, Juan (+1621)
LEONARDO, Jusepe (1601-1648)
LIAÑO, Felipe de (1566-1625)*
LÓPEZ, Francisco (1554-1629)*
LÓPEZ POLANCO, Andrés (1570-1641)*
MAÍNO, Juan Bautista (1578-1649)*
MESA, Juan de (doc. 1592-1622)
MINGOT, Teodosio (1590-1620)*
MORÁN, Santiago (1571-1626)*
NARDI, Angelo (1585-1664)*
NÚÑEZ DEL VALLE, Pedro (1590/94-1649)*
OBREGÓN, Pedro de (1597-post. 1665)
PALENCIA, Hernando de (doc. 1618)
PEDRO el Mudo(+1648)*

PEÑA, Juan de la (doc. 1619)
PÉREZ MEGÍA, Diego (doc. 1618)*
PORRAS, José de (doc. 1618)
RICCI, Antonio (1560-1631)*
RODRÍGUEZ, Diego (doc. 1593- +1661)
ROELAS, Juan de (1558-1625)*
ROMÁN, Bartolomé (1590/95-1647)*
RÓMULO CINCATO, Francisco (doc. 1598-+1630)
RUIZ, Andrés (doc. 1618)
SALAS, Gregorio de (doc. 1618)
SALAZAR, Antonio (doc. 1610-1631)*
SÁNCHEZ, Juan Bautista (doc. 1618-1660)
SÁNCHEZ, Lorenzo (doc. 1618)
SEMINI, Julio César (h. 1586-1654)*
SERRANO, Mateo (doc. 1624)*
SOLÍS, Juan de (h. 1595-1654)
SOTOMAYOR, Diego de (doc. 1600-1635)
TOLOSA, Francisco de (doc. 1612-1635)
VIDAL, Pedro Antonio (h. 1570-post. 1618)*
VILLANDRANO, Rodrigo de (1588-1622)*
ZALDÍVAR, Diego de (doc. 1616-1629)

NUEVA FUENTE DOCUMENTAL PARA EL ESTUDIO DEL PALACIO DE UCEDA EN MADRID

NEW SOURCE DOCUMENT FOR THE STUDY OF THE UCEDA
PALACE IN MADRID

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA
Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños
José MARTÍN DE LA FUENTE
Historiador de Fuencarral

Resumen:

El lugar donde se encuentra el Palacio de Uceda o de los Consejos fue configurado con la agrupación de varias viviendas de distintos propietarios, entre ellos la familia Vozmediano. En este trabajo presentamos una fuente documental que se encuentra en el Archivo de Simancas y que arroja nuevos datos sobre la venta de las antiguas casas principales de los Vozmediano al Duque de Uceda para la construcción de su palacio.

Abstract:

The place where the Uceda Palace or the Councils is located was configured with the grouping of several houses of different owners, among them the Vozmediano family. In this work we present a new documentary source that is found in the Simancas Archive and that throws new data on the sale of the old main houses of the Vozmediano to the Duke of Uceda for the construction of his palace.

Palabras clave: *Testamentaria de Doña Ginebra de Mujica, Don Pedro de Porres y Vozmediano, Duque de Uceda, Palacio de Uceda en Madrid.*

Keywords: *Wills of Doña Ginebra de Mujica, Don Pedro de Porres and Vozmediano, Duke of Uceda, the Palace of Uceda in Madrid.*

Cuando el duque de Uceda decide comprar las casas principales del Mayorazgo fundado en Madrid por Juan de Vozmediano, se encuentra con las dificultades inherentes a los vínculos de dicho Mayorazgo, para lo cual, el Duque recurrió a la intervención directa del rey Felipe III.

En estas páginas queremos aportar una nueva fuente documental que arroja luz sobre la permuta que fue necesaria para obtener los terrenos del nuevo palacio. Esta operación urbanística conllevó el traslado de las casas del Mayorazgo de Vozmediano a la manzana 273, casas número 7 y 8, entrada por la calle del Prado con vuelta a calle del Turco.

FAMILIA PORRES VOZMEDIANO

En las Relaciones de Felipe II concernientes a Fuencarral, hechas el 19 de enero de 1579, en la pregunta 34 dice:

“A los treinta y cuatro capítulos dijeron que en el dicho lugar de Fuencarral hay de presente una casa antigua, en la cual sucedió a Juan de Vozmediano, secretario del rey don Fernando, de gloriosa memoria, y después acá ha venido sucediendo en sus herederos, y al presente la tiene y posee don Manuel de Porres y de Vozmediano, caballero hijodalgo y vecino de la villa de Madrid, como persona que sucedió en el dicho mayorazgo y casa”¹.

En el año 1629 Jerónimo de la Quintana nos relató lo siguiente sobre la familia Vozmediano:

“El Primero que hizo asiento en Madrid por los años de mil y cuatrocientos y cincuenta, fue Alonso de Bosmediano hijo segundo de Juan de Bosmediano, y de doña Urraca de Cordova de la casa de Cabra, señores de las villas de Postorcillo, y Calçadilla en tierra de Sahagún, donde estos caballeros tienen gran antigüedad, y no menor lustre de esclarecidos servicios hechos a los Reyes por sus noticia. Casó con Juana Hurtado señora principal en tierra de Frias, en quien tuvo a Juan de Bosmediano señor de Tremeroso, que es un término redondo en jurisdicción de Segovia. Sirvió en diferentes cargos a los señores Reyes Catolicos, y después al Emperador Carlos Quinto, que por la mucha satisfacción que tuvo de su persona, le hizo su secretario de Estado, y después del mismo Consejo, y del de Guerra, a Alonso de Bosmediano, que casó con doña María de Mena, natural desta Villa, fundadores del mayorazgo que posee este año de mil y seiscientos y veinte y siete don Pedro de Mendoza y Bosmediano, y una capilla para su entierro en la Iglesia de Santa María, la primera del lado de la Epístola del altar mayor, dedicada a la

(1) Relaciones Topográfica de Felipe II concernientes a Fuencarral, hechas el 19 de enero de 1579 Tomo I, Págs. 333-335.

Concepción de nuestra Señora, y unas casas para sus sucesores, que son las que se quemaron en la misma parroquia, viviéndolas el Almirante de Castilla. Casó Juan de Bozmediano con doña Juana de Barros hija de Diego de Herrera de la casa de Pedraza, y de doña Isabel de Barros su mujer, fundaron en esta Villa de Madrid otro mayorazgo, y unas casas principales para su morada, y de los que sucediesen en el enfrente de la misma Iglesia mayor de Santa María, tan suntuosas y capaces, que se aposentaron en ellas la Serenisima Emperatriz Doña Isabel, y el señor Don Juan de Austria, en cuyo tiempo se quemaron muy gran parte dellas, y después acá las han vivido muy grandes señores, y últimamente el Duque de Uceda las compró para el suntuoso edificio de las suyas, y tanto, que mas parece fabrica Real, que de señor particular. Fundaron asimismo en lo que era claustro de aquella Iglesia antiguamente enfrente de la puerta principal della una capilla dedicada a la gloriosa Santa Ana para su entierro, cuya suntuosidad y grandeza manifiesta bien la de sus dueños, de que son patronos sus sucesores.

Sucedió en su casa Juan de Bosmediano Gentilhombre de la boca del Emperador Carlos Quinto. Casó con doña Ana de Castilla hija de don Juan de Castilla de la orden de Santiago, y treze della, y de D. Maria de Cardenas dama de la Reyna de Portugal, murió sin sucesión, y por su muerte entró en el mayorazgo y señorío de Tremeroso su hermana D. Juana de Bosmediano, que casó con Pero Gomez de Porres del habito de Santiago, y treze desta Orden, cuya nobleza es tan conocida en la ciudad de Segovia, ya por los muchos servicios de sus pasados, ya por la grande antigüedad de su casa. Casaron sus hermanas doña Isabel de Bosmediano con Juan de Heredia señor de Vela-Gomez, tan noble como antiguo en la misma ciudad, y D. Nusla de Bosmediano con don Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno de Torote, nieto hijo de hijo del Marques de Santillana, y D. Maria de Bosmediano con don Francisco Marcilla de Coalla señor de las Torres, de donde se infiere la mucha calidad desta casa, pues hijas della hizieron tan luzidos casamientos, casando con personas tan principales.

A Pero Gomez de Porres, y doña Juana de Bosmediano sucedió don Manuel de Porres y Bosmediano su hijo, que casó con D. Isabel de Silva hija de D. Fernando de Silva, y nieta del Marques de Montemayor por esta parte, y del Duque de Bexar por la de su madre D. Maria de Zúñiga. Tuvo en esta señora a don Pero Gomez de Porres y de Bosmediano señor de Tremeroso, y de la villa de Villanueva de la Torre, Menino que fue de cedula de la Serenisima Reyna Doña Ana, caballero de la Orden de Calatrava y Mayordomo del Sereníssimo Infante Don Carlos, que vive este año de mil y seiscientos y veinte y siete, y a doña Maria de Zúñiga, que casó con don Juan Hurtado de Mendoza señor de Fresno de Torote su primo. Casó don Pedro Gomez de Porres y de Bosmediano con doña Mariana de Cordoba y Toledo hija de don

Antonio de Toledo, y D. Geronima de Avila señores de la Horcajada, hermana mayor del Marques de Bohoyo. Tiene en ella a don Manuel de Porres, y de Bosmediano caballero de la Orden de Santiago, y sucesor en su casa y mayorazgo, Menino que fue de cedula de la Serenisima Reyna D. Margarita de Austria, el qual sirvió a la Magestad de Felipe III, en las jornadas de Francia con el Duque de Feria, y con el Marques de la Hinojosa en Inglaterra, y en otras ocasiones. Casó con doña Ines de Toledo su prima, cuyo hijo mayor es D. Pero Gomez de Porres del hábito de Santiago, Menino de cedula de la Serenisima Reyna D. Isabel de Borbón nuestra señora.

El segundo hijo de don Pero Gomez de Porres y Bosmediano, y de doña Mariana de Cordova, es don Pero Gomez de Porres y Toledo caballero de la orden de Calatrava, que quando esto se escribe, ha diez años que sirve en la Armada del mar Océano con una compañía de Infantería Española, donde ha hecho señalados servicios. El tercero es don Fernando de Porres y Toledo Comendador de Vallesteros en la orden de Calatrava Sargento mayor de Madrid, y su distrito, que sirvió con una compañía de Infantería Española en Lombardía, en tiempo de don Pedro de Toledo su tío Marques de Villa-Franca del Consejo de Estado y de Guerra, cuyas armas, y hazañosos hechos, no solo en aquella ocasión, sino en las demás que se le ofrecieron, causaron a Italia asombro, a España gloria, y a todo el Orbe rara estimación de su grandeza: Estando pues sobre el sitio de Verceci, una bala de artillería llevó don Fernando entrambas piernas. El quarto hijo es don Juan de Porras y Silva, que va encaminado por la Iglesia. Su hermana doña Jerónima de Avila, casó en la ciudad de Segovia con don Diego de Heredia de Peralta señor de Vela-Gomez caballero de la Orden de Alcántara, y Menino de cedula de la Reyna nuestra señora.”².

Habían pasado alrededor de cien años desde que la casa mencionada en las Relaciones fuera adquirida o edificada de nuevo por Juan de Vozmediano el viejo, el tesorero de los Reyes Católicos y del Emperador.

La llegada de esta familia a la villa de Madrid, a la parroquia de Santa María de la Almudena, está documentada a mediados del siglo XV, hacia 1450, cuando Alonso de Vozmediano y Juana Hurtado su esposa, señora de Frías, se asentaron en ella. Hijos de este matrimonio fueron Juan y Alonso, fundadores de los dos principales mayorazgos de la familia en Madrid y su Tierra. El primero, Juan es el mencionado en las citadas Relaciones: Juan de Vozmediano “el viejo”, señor de Tremeroso en tierras de Segovia y Alfonso,

(2) QUINTANA, Jerónimo de la. *Grandezas de Madrid* Tomo I, Pág. 201r – 202 v.

su hermano, quien sería cabeza de otra no menos distinguida rama familiar, también con mayorazgo propio; abuelo que fue de la famosa Juana Coello, esposa Antonio Pérez, el polémico secretario de Felipe II.

LAS RAÍCES FAMILIARES

Procedentes de las antiguas juderías, encumbrados y notables bajo los Reyes Católicos, los Vozmediano arribaron a Madrid entre otros muchos letrados y servidores reales

“preludiando de esta forma el ulterior asentamiento de los aparatos centrales de la Monarquía. Que estos sujetos ya no estaban de paso lo demuestra el que configurasen importantes patrimonios rústicos en el alfoz. A este respecto, el caso más significativo es el de Juan de Vozmediano, secretario real perteneciente a un linaje oriundo del reino de Murcia, quien adquirió una regiduría en la Villa y configuró una notable hacienda de 450 fanegas de extensión diseminadas por Vallecas, Fuencarral y Canillejas”³.

Por su parte Mercedes Fórmica nos aclara que “...este último (Juan de Vozmediano) llevaba con su hermano Alonso y el inevitable Gutiérrez las finanzas de las Ordenes de Santiago y Calatrava. Y que su inversión más ventajosa había sido “la compra, a bajo precio, de los bienes confiscados a los comuneros”⁴.

Así pues, de notoria y declarada ascendencia judía, la enriquecida familia Vozmediano procedía al parecer, según se ha visto, de Murcia, habiendo quien los hace llegar desde tierras de Soria o de Aragón, en cuyas proximidades se halla el lugar de Vozmediano, a las faldas del Moncayo. Lo cierto es que a finales del siglo XV Juan de Vozmediano ejercía como tesorero de los Reyes Católicos, quienes familiarmente le denominaban como “*Venerable judío*”⁵. Años después, como conversos obligados que fueron, o lo que es lo mismo y en palabras de la época, “*raza de cristianos nuevos*”, no les cupo más solución que vivir sus creencias y costumbres en secreto,

(3) LÓPEZ GARCÍA, José Miguel. El Impacto de la Corte en Castilla. Madrid y su territorio en la época moderna. Siglo XXI de España Editores. Madrid, 1998, Pág. 55.

(4) FORMICA, Mercedes: María de Mendoza (Solución a un enigma amoroso), Madrid, 1979, Pág. 119, citando a Ramón Carande, “Carlos V y sus Banqueros”.

(5) FORMICA, Mercedes: María de Mendoza.. , Pág.143, citando doc. AHN.

como cripto judíos, practicando además, como otros famosos judíos madrileños –los Toledo o los Gutiérrez- una fuerte endogamia, a la vez que, para la paulatina ocultación de su origen, llevaban a cabo una progresiva y paciente limpieza de su linaje; algo que se conseguía en cuarta generación, entroncando a sus vástagos sucesivamente con apellidos nada sospechosos y limpios por tanto de “*mala raza*”.

UNA RESIDENCIA DIGNA DE REYES

Habitaron los hermanos Vozmediano en la parroquia de Santa María de la Almudena, en sendas casas edificadas una frente a la otra al final de la actual calle Mayor madrileña; las de Alfonso del lado norte y las de Juan al sur, en el emplazamiento del actual palacio de Uceda. Pronto destacaría entre todas las de la villa la magnificencia de la casa de Juan, “sus casas principales”, que años después estaba considerada “*como el palacio privado más suntuoso de Madrid*”⁶. Dada la calidad de la morada y el hecho de ser propietario el tesorero real, hizo que pronto fuera elegida por el propio emperador como morada de la emperatriz doña Isabel. Tal distinción hizo recaer sobre Juan de Vozmediano el alto honor de ser tenido por “apostador real”. Tal es así que en diversas ocasiones sirvió de morada temporal al propio emperador y a su hijo el rey Felipe, siendo a la postre residencia oficial de Don Juan de Austria⁷, entre 1560 y 1563, fecha en la que el edificio sufrió un aparatoso incendio, trasladándose don Juan primero al palacio de los Éboli y luego a la plaza de Santiago⁸. Idea de su suntuosidad y extensión nos podemos hacer contemplando actualmente el palacio de Uceda, en la calle Mayor de Madrid, construido sobre su solar, adquirido a principios de la siguiente centuria por el duque de Uceda por la considerable cantidad de 39.000 ducados⁹. Dicha transmisión suponía en principio un quebrantamiento de las leyes rectoras de la institución del mayorazgo, al estar vinculadas las casas al fundado por Juan de Vozmediano. El problema se resolvió por directa intercesión del valido real, duque de Uceda, ante Felipe III, quien otorgó permiso de desvinculación, pero obligando a que con el fruto de la venta se construyera en Madrid un nuevo palacio para

(6) FORMICA, Mercedes: María de Mendoza... Pág. 97.

(7) QUINTANA, Jerónimo de la: A la muy antigua...Pág. 201.

(8) FORMICA, Mercedes: María de Mendoza... Pág. 97-98.

(9) FORMICA, Mercedes: María de Mendoza... Pág. 141.

dicho mayorazgo, y además se redimiera el principal de varios juros, entre ellos el que tenía la capellanía de doña Ginebra de Mujica.

En el Fondo de Instituciones del Antiguo Régimen, Contaduría Mayor de Hacienda, Contaduría de Mercedes, Juros del reinado de Felipe II, en el Archivo de Simancas, hemos localizado un juro a favor de la capellanía fundada en el Monasterio de San Francisco en Valladolid, el cual contiene una escritura de renunciación donde se citan los testamentos de doña Ginebra Mujica y Cerón, perteneciente a la Casa de Lezcano, que al no tener hijos, dejó sus bienes a su sobrino Miguel de Mujica y Cerón, criado real y vecino del lugar de Fuencarral¹⁰, donde vivió con su esposa, doña Juana de Guzmán, hija única legítima de don Antonio de Guzmán, alcaide de El Pardo¹¹, quien se había construido en 1547 una buena casa en el lugar¹². Ellos serían los primeros poseedores del mayorazgo instituido por doña Ginebra de Mujica, así como del llamado mayorazgo de Fuencarral, instituido con los bienes dejados por el alcaide don Antonio. A don Miguel de Mújica y doña Juana de Guzmán le sucederían en los mayorazgos sus dos hijos varones, Alonso y Gabriel; y muertos ambos sin sucesión, recayeron finalmente en su hermana, Mariana de Mújica y Guzmán, esposa de don Alonso de Arellano y Zúñiga, de la Casa de Clavijo y Miraflores¹³. Ambos, Alonso y Mariana, serían a la postre padres de don Rodrigo de Arellano y Mújica, poseedor en 1614 del vínculo fundado por doña Ginebra.

Al revisar el documento nos encontramos que, ya en vida de don Miguel de Mujica, el vínculo dotado por su tía Ginebra poseía jugosos bienes en la ribera del Tajo, en la jurisdicción de Talavera de la Reina, principalmente molinos y otros inmuebles, situados en el pueblo de Cebolla¹⁴; pero también un capital de 5.500 ducados, con los que se habían comprado 200.000 maravedís

(10) A.G.S./ 1.13.2.2//CME.201,42 Págs. 1 ó 2

(11) D. Antonio de Guzmán, de la casa de los Guzmanes de León, fue alcaide de El Pardo desde 1530; contino del Emperador; y gentilhombre de Felipe II; inició en Fuencarral, con sus dos hijos naturales, el linaje de los Pérez de Guzmán, emparentados después con los Grijalba; descendiente suyo fue el fuencarralero D. Juan Miguel de Grijalba y Guzmán, secretario y confidente del rey Fernando VII.

(12) Hay que señalar que la familia Vozmediano también poseía desde muchos años antes una gran casa en Fuencarral, sin duda la más suntuosa del lugar, que en 1521 sufrió las iras de los comuneros. Véase: CUESTA GUTIERREZ, Luisa: "Tres hijos de Madrid tesoreros del Emperador Carlos V". En el ciclo de conferencias *Madrid en el siglo XVI*, III. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1960., Pág. 28. Archivo de Simancas, Cámara de Castilla, leg. 49, fol. 470.

(13) López de Haro, Alonso: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España...*, 1622. Segunda Parte, Lib. VI, p. 57

(14) A.G.S./ 1.13.2.2//CME.201,42 Pág. 77.

de juro, de veinte mil maravedís de renta al año, sobre las alcabalas reales de la Villa de Madrid y Carnicerías¹⁵, con la condición de que el patrón o patrones y sucesores del vínculo y patronazgo pudiesen nombrar capellán que dijese unas misas concertadas y cobrar las renta del dicho juro sobre el que estaba fundada la capellanía que dejó doña Ginebra.

Curiosamente, a principios del S. XVII, tanto los Mújica-Guzmán como los Vozmediano, pasaban largas temporadas en Fuencarral, donde les hallamos con frecuencia en los libros sacramentales de su parroquial como “estantes” y “parroquianos”, naciendo y muriendo en el pueblo alguno de sus vástagos. Nada sin embargo haría pensar que ambas familias nobles, además de vecinas, estuvieran unidas por algún tipo de ligadura económica.

En 1613¹⁶, Su Majestad (Felipe III) dio licencia a don Pedro de Porras y Vozmediano para que con los 31.900 ducados que habían montado la tasación y remate de sus casas, pudiera redimir y quitar diversos juros y cargas que pendían sobre el mayorazgo, reservando “*doce o catorce mil ducados, y no más*” en comprar o edificar una nueva casa digna y acorde con la calidad de sus ilustres moradores. Figurando entre otras cargas a redimir el Juro sobre el que estaba fundada y cargada la Capellanía y Memoria de doña Ginebra de Mujica, para que llegando a efecto la dicha redención pudiera recibir en sí el principal del dicho Juro o ponerlo en depósito, como fuera más conveniente, y emplearlo en censo, Juro, o bienes raíces que rindiesen los veinte mil maravedís del Juro y misas de la dicha Capellanía. Conformándose, por lo tanto, con lo dispuesto por doña Ginebra de Mújica y don Miguel de Mújica Cerón.

Haremos a continuación la transcripción de los documentos que tienen que ver con la familia Porres Vozmediano y como traspasaron el dominio de sus casas principales al Duque de Uceda para que pudiese construir su Palacio.

(15) A.G.S./ 1.13.2.2//CME.201,42 Pág. 78.

(16) A.G.S./ 1.13.2.2//CME.201,42 Pág. 90.

Página 90.- digo que por quanto Su Magestad el Rey Don Felipe (Felipe III) Nuestro Señor, concedió licencia y facultad a Don Pedro de Porras y Vozmediano para redimir y quitar cuatro cuentos cincuenta y quatro mil setecientos y sesenta y dos maravedís de principal de Juros cuya paga era a cargo del dicho Don Pedro, según consta de la dicha Real Facultad que es de tenor siguiente: El Rey nuestro Corregidor de la Villa de Madrid, o vuestro lugarteniente en el dicho oficio y a saber cómo Nos por nuestra Carta y Provisión firmada de mi mano, dada en El Pardo a veinte y seis de noviembre del año pasado de mil y seiscientos y trece, dimos licencia y facultad de propio motu.

Ensigne

Monis de uerdad, Francisco pe
rez Scriuano

A qual dho traslado Vasscato se
da de dho quando diellos digo
que por quanto, su Magestad del
Rey don Felipe nuestro Señor
concedió licencia y facultad, adon
pedro de porras y voz mediano para
re dimitir o quitar quatro quen
tos cin quenta y quatro mill. se.
te cientos y sesenta y dos maravedí
de principal, de Juros cu y a paga era
a cargo, del dho don pedro, segun
consta, de la dha real facultad, que
es, de tenor siguiente.

facultad

Yo el Rey nuestro Corregidor, de
la Villa, de Madrid, o Vuestro Lugar
teniente, en el dho oficio y a saber
como nos por nuestra Carta y pro
uision, firmada de mi mano
dada, en el pardo a veinte y seis
de noviembre, del año pasado de
mill e seis cientos y trece dimos
licencia y facultad de propio mo

Página 92: facultad Real se impusso y cargó a Censso sobre las dichas cassas y otros bienes del dicho Mayorazgo en favor de la obra que fundó Francisco Méndez de Alma, que se cumple y distribuye en el Monasterio de San Francisco de la Ciudad de Segovia, para la paga de las alcabalas y tercias de los lugares de Fuencarral y Chamartín, Canillas, Ortaleza, Aravaca, Las Rozas, Casarrubios, Umanejos, Torrejón de la Calzada, en el partido de Madrid, que el dicho Don Pedro compró e incorporo en el dicho Mayorazgo y otros doce o catorce mil ducados, y no más en comprar una casa para el dicho Mayorazgo y sucesores en él que fuesen nuevas y de buen edificio y ostentación, con los escudos y armas de los fundadores de dicho Mayorazgo y libres de guéspedes

facultad real se impusso y cargó
 a censso sobre las dhas cassas
 y otros bienes del dho Mayorazgo
 en favor de la obra que fundó Fran-
 cisco Méndez de Alma. que se
 cumple y distribuye en el mo-
 nasterio de San Francisco de la Ciu-
 dad de Segovia, para la paga de
 las alcabalas y tercias de los lu-
 gares de Fuencarral y Chamar-
 tín, Canillas Ortaleza Aravaca
 Las Rozas Casarrubios Umanejos
 Torrejón de la Calzada, en el par-
 tido de Madrid, que el dho Don
 Pedro compró e incorporo en
 el dho Mayorazgo. y otros doce
 o catorce mil ducados, y no más
 en comprar una casa para el
 dho Mayorazgo. y sucesores
 en él que fuesen nuevas y de buen
 edificio y ostentación con los escudos
 y armas de los fundadores del dho
 Mayorazgo, y libres de gués-
 pedes

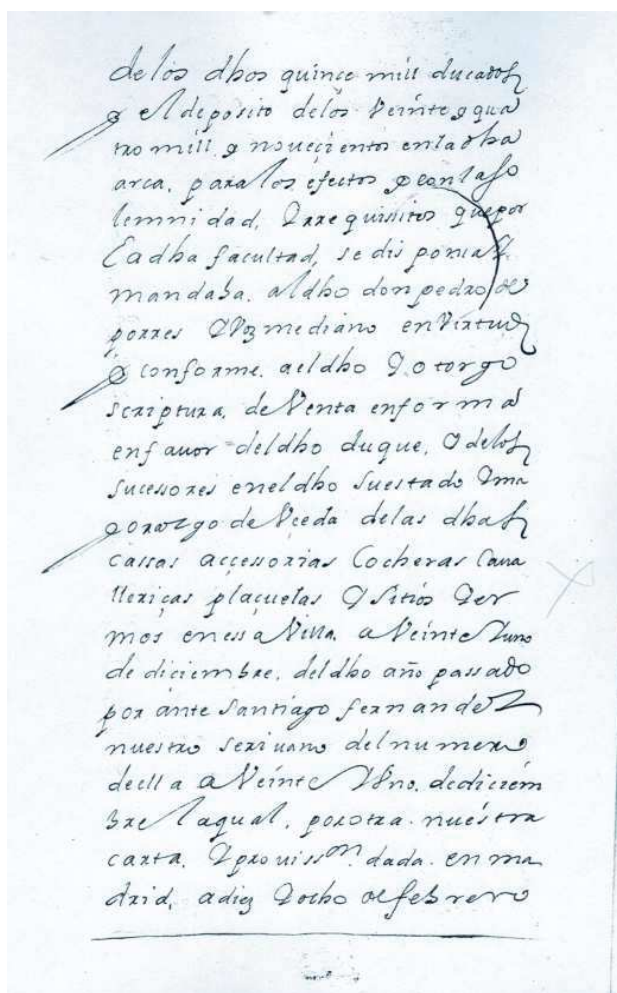
Página 93: de aposento de Corte y lo restante a cumplimiento de los dichos treinta y nueve mil y novecientos ducados en Juros o Bienes, a satisfacción del nuestro Consejo de Cámara y del poseedor del dicho Mayorazgo de Voymediano, y del dicho duque de Uceda. Y que para este efecto se depositasen los dichos veinte y cuatro mil y novecientos ducados en el Monasterio de San Gerónimo el Real de essa dicha Villa en una arca de quatro llaves, que la una tuviesedes vos el dicho Corregidor, y la otra el dicho Duque o el poseedor que fuese de su Estado y Mayorazgo de Uceda, o la persona que para ello nombrasse y la otra el dicho don Pedro de Porras o el poseedor del dicho Mayorazgo de Voymediano, y la otra el prior del dicho Convento y que con asistencia de los susso dichos

p e des. de aposento de Corte y lo
 restante a cumplimiento de los
 dchos treinta y nueve mill y no
 vecientos ducados en juros o bienes
 a satisfazion. delos del nuestro
 Consejo. de camara y del pose
 dor. del dho Ma yorazgo de Voym
 mediano. y del dho Duque de Uce
 da. y que para este efecto se dep
 sitasen. los dchos veinte y quatro
 mill y novecientos ducados. en el
 Monesterio de San Geronimo
 el real deessa. dha Villa. en una
 arca de quatro llaves. que la una
 tubiere des vos. el dho Corregi
 dor. y la otra. el dho Duque. o el
 poseedor que fuese. de su estado
 y mayorazgo de Uceda. o la per
 sona. que para ello. nombrasse
 y la otra. el dho don Pedro de
 Porras. o. el poseedor del dho ma
 yorazgo. de Voymediano y la otra
 el prior del dho Convento. y que
 con asistencia de los susso dchos

Página 94.- y no sin ella se pussiesse y depositasse en la dicha arca el dicho dinero por testimonio del escribano público y que con las mismas asistencias y solemnidades se sacase de la dicha arca para convertirlo y comprarlo en los efectos referidos y no en otros algunos que el dicho empleo se ubiesse de hacer y hiciesse con intervención del dicho Duque o en el sucesor en el dicho estado y mayorazgo de Uceda, que con intervención del dicho duque o en el sucesor en el dicho su estado y mayorazgo de Uceda que como interessado que se hiciesse con veneficio perpetuo de mayorazgo de Vozmediano era justo que tuviesse esta mano y autoridad. Y ansí mismo bien sabéis o debéis saber como haviéndose hecho la redención de censo

no sin ella se pussiesse y depositasse en la dicha arca el dicho dinero por testimonio del escribano publico. Y que con las mismas asistencias y solemnidades se sacase de la dicha arca para convertirlo y comprarlo en los efectos referidos y no en otros algunos que el dicho empleo se ubiesse de hacer y hiciesse con intervencion del dicho Duque, o en el sucesor en el dicho estado y mayorazgo de Uceda, que con intervencion del dicho duque, o en el sucesor en el dicho su estado y mayorazgo de Uceda que como interesado que se hiciesse con veneficio perpetuo de mayorazgo de Vozmediano era justo que tuviesse esta mano y autoridad. Y ansí mismo bien sabéis o debéis saber como haviéndose hecho la redención de censo

Página 95.- de los dichos quince mil ducados y el depósito de los veinte y cuatro mill y novecientos en la dicha arca, para los efectos y con la solemnidad y requisitos que por la dicha facultad se disponía y mandaba al dicho don Pedro de Porres y Vozmediano en virtud y conforme a el dicho. Y otorgo escritura de venta en forma a favor del dicho duque y de los sucesores en el dicho su estado y mayorazgo de Uceda de las dichas Casas accesorias, Cocheras Caballerizas plazuelas y sitios yermos en esa villa a veinte y uno de diciembre del dicho año, pasado por ante Santiago Fernández nuestro escribano del número de ella a Veinte y uno de diciembre la qual por otra nuestra carta y provisión dada en Madrid a diez y ocho de febrero



de los dchos quinze mill ducados
& el deposito de los veinte y quatro
mill y novecientos en la dicha
arca, para los efectos & con la so-
lemnidad, & requisitos que por
cada facultad, se diu por ella
mandaba. Al dho don Pedro de
Porres & Vozmediano en virtud
& conforme. al dho q. otorgo
escritura, de venta en forma
en favor del dho duque, & de los
sucesores en el dho su estado & ma-
yorazgo de Uceda de las dhas
casas accesorias Cocheras Cana-
llerizas plazuelas & sitios yer-
mos en esa villa, a veinte y uno
de diciembre, del dho año pasado
por ante Santiago fernandez
nuestro escriuano del numero
de ella a veinte y uno de diciem-
bre la qual, por otra. nuestra
carta, & provision dada. en ma-
drid, a diez y ocho de febrero

Página 96.- deste año de mill seis cientos y catorce aprobamos y confirmamos con inserción de ella a la letra según mas largoen las dichas nuestras cartas y provisiones a que nos referimos, se contiene, aora saber que por parte de los dichos Duque de Uceda y don Pedro de Porras y Vozmediano nos a ssido hecha relación que queriendo cumplir con el tenor y forma de la dicha facultad, en quanto al empleo que se ha de hacer del dicho dinero ha parecido que ninguno podría ser de más utilidad y veneficio al dicho mayorazgo y sucessiones en él, como rredimir doscientos y dos mil setecientos y sesenta y dos maravedís de Juro de a veinte de renta, en cada un año, cuya suerte y precio principal monta quatrocientos cinquenta y cinco mil doscientos y quarenta

de este año de mill seis cientos y catorce
1614
aprobamos y confirmamos con inserción de ella
a la letra según mas largoen las dichas nuestras cartas y provisiones a que nos referimos, se contiene,
aora saber que por parte de los dichos Duque de Uceda y don Pedro de Porras y Vozmediano nos a ssido hecha relación que queriendo cumplir con el tenor y forma de la dicha facultad, en quanto al empleo que se ha de hacer del dicho dinero ha parecido que ninguno podría ser de más utilidad y veneficio al dicho mayorazgo y sucessiones en él, como rredimir doscientos y dos mil setecientos y sesenta y dos maravedís de Juro de a veinte de renta, en cada un año, cuya suerte y precio principal monta quatrocientos cinquenta y cinco mil doscientos y quarenta

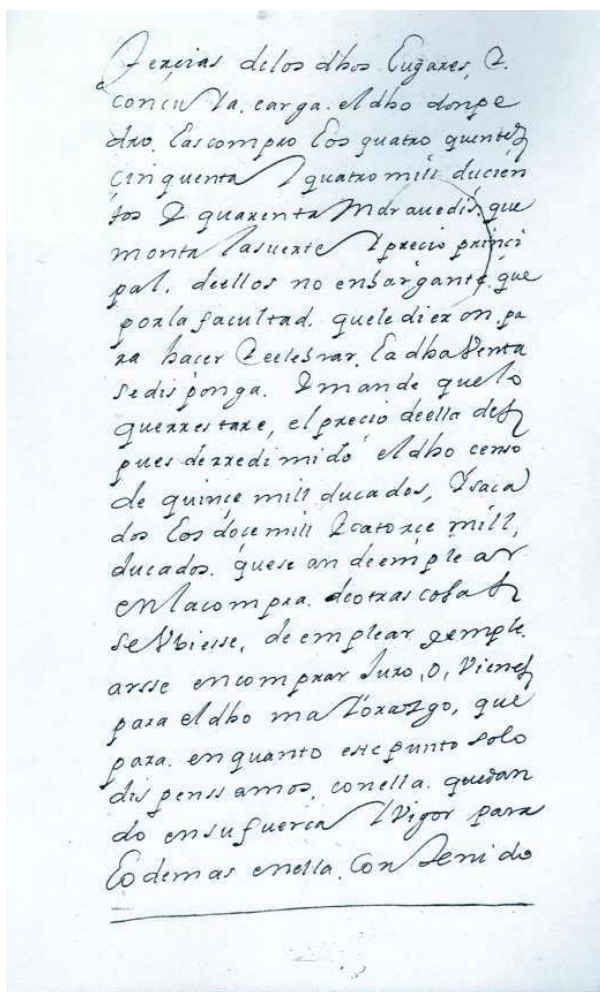
Página 97.- maravedís que están situados sobre las tercias de los lugares arriba declarados con cuya carga el dicho don Pedro las compró para acudir como acude con ellos al rector o tesorero de nuestras rentas reales de essa Villa y su partido por todo el tiempo que no los rredimiese y desempeñasse para cuya redención y desempeño le tenemos dada y concedida licencia y facultad para poder imponer a censo la dicha cantidad sobre el dicho mayorazgo, lo cual se escussaría con lo susodicho y más las costas y gastos que en la cobranza de los rréditos de los dichos Juros se hacen y las que forzosamente se avrán de hacer si sse impusiera el dicho censo en la cobranza de los rréditos de él, suplicándonos que teniendo consideración de lo

Maravedís que están situados
sobre las tercias de los lugares arriba
declarados con cuya carga el
dho don Pedro las compró para
acudir como acude con ellos al
rector o tesorero de nuestras
rentas reales de esa Villa y su
partido por todo el tiempo
que no los redimiere y des-
empeñase para cuya redención
y desempeño le tenemos
dada y concedida licencia y
facultad para poder imponer a cen-
so la dicha cantidad sobre el dicho
mayorazgo con qualquiera
costas y gastos que entablaren en
los rreditos de los dho Juros
se hacen y las que forzosam-
te se avrán de hacer si se impusiera
el dho censo en la cobranza de los
rreditos de él suplicándonos que
teniendo consideración de lo

Página 98.- suso dicho fuéssemos servidos de mandar que se haga el dicho empleo y rredención de Juros o como la nuestra merced fuesse, y nos acatando todo lo rreferido lo avemos tenido por bien. Y por la presente damos licencia al dicho don Pedro de Porras y Vozmediano para quede los Veinte y quatro mil y novecientos ducados que como dicho es están depositados en la dicha arca, de quatro llaves del dicho Monasterio de San Gerónimo el Real de essa dicha Villa procedidos de la renta de las dichas cassas principales accessorias, censso, plazuelas, cocheras, y sitios yermos pueden emplear y convertir en la rredención y desempeño de las dichas ducientas y dos mil setecientos y sesenta y dos maravedís de Juro en cada un año que assí están situados en las

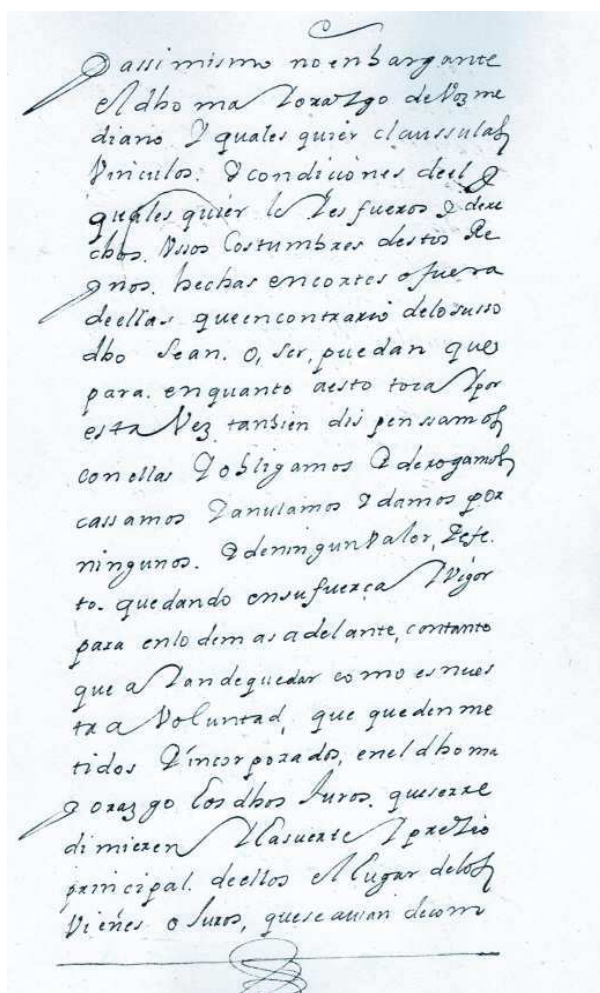
suso dho fuéssemos servidos de mandar, que se haga el dho empleo. Y rredención de Juros o como la nuestra merced, fuésses rreferredo. todo lo rreferido lo avemos tenido. por bien. Y por la presente damos. licencia al dho don Pedro de Porras, y Vozmediano para. que de los veinte, y quatro mil y novecientos. ducados que como dho es están depositados en la dicha arca. de quatro llaves del dho Monasterio de San Gerónimo el Real de esa dicha Villa, procedidos de la renta, de las dichas cassas. principales accessorias, censso, plazuelas, cocheras, y sitios yermos. pueden emplear y convertir. en la rredención y desempeño de las dhas ducientas y dos mil setecientos y sesenta y dos maravedís de Juro en cada un año que allí están situados en las

Página 99.- tercias de los dichos lugares y con cuya carga el dicho don Pedro las compró los quatro quentos cincuenta y quatro mill ducientos y quarenta maravedís que monta la suerte y precio principal de ellos, no embargante que por la facultad que le dieron para hacer y celebrar la dicha venta se disponga y mande que lo que restare, el precio de ella después de redimido el dicho censo de quince mil ducados, y sacados los doce mill y catorce mill ducados que se an de emplear en las compra de otras cosas y se ubiesse de emplear y emplearse en comprar juro o vienes para el dicho Mayorazgo, que para en quanto este punto solo dispensamos con ella quedando en su fuerza y vigor para lo demás en ella contenido



Tercias de los dho lugares, e
con su va. carga. el dho don pe
dro. las compró los quatro quentos
cinquenta y quatro mill ducien
tos y quarenta maravedís que
monta la suerte y precio princi
pal. de ellos no embargante que
por la facultad. que le diex on pa
ra hacer e celebrar. la dha venta
se dió por ga. e mande que lo
que restare, el precio de ella des
pués de redimido el dho censo
de quinze mill ducados, saca
dos los doce mill e catorce mill,
ducados. que se an de emplear
en la compra de otras cosas
se ubiesse, de emplear y emple
arse en comprar juro, o vienes
para el dho mayorazgo, que
para. en quanto este punto solo
dispensamos con ella. quedan
do en su fuerza y vigor para
lo demás en ella. con ser de

Página 100.- y así mismo no embargante el dicho mayorazgo de Vozmediano y cualesquier cláusulas, Vínculos y condiciones de él y cualesquier leyes fueros y derechos, usos y costumbres destes Reinos hechas en Cortes o fuera de ellas, que en contrario de lo susso dicho sean o ser puedan que para en quanto a esto toca y por esta vez también dispensamos con ellas y obligamos y derogamos, casamos, y anulamos damos por ninguno y de ningún valor y efecto, quedando en su fuerza y vigor para en lo demás adelante, contante que ayan de quedar como es nuestra voluntad, que queden metidos y incorporados en el dicho mayorazgo los dichos Juros que se rredimieren y la suerte y precio principal de ellos el lugar de los vienes o Juros que se avrán de comprar



Y así mismo no embargante
el dho mayorazgo de Vozme-
diano y qualesquier cláusulas
vínculos y condiciones de él y
qualesquier leyes fueros y dere-
chos usos y costumbres destes Re-
ynos hechas en Cortes o fuera
de ellas que en contrario de lo susso
dho sean o ser puedan que
para en quanto a esto toca y por
esta vez también dispensamos
con ellas y obligamos y derogamos
casamos y anulamos y damos por
ninguno y de ningún valor y efec-
to quedando en su fuerza y vigor
para en lo demás adelante, contante
que ayan de quedar como es nues-
tra voluntad que queden me-
tidos y incorporados en el dho ma-
yorazgo los dchos Juros que se re-
dimezen y la suerte y precio
principal de ellos el lugar de los
vienes o Juros que se avrán de comprar

Página 101.- con el dicho dinero que nos por la presente desde ahora avemos por metida, subrogada e incorporada en el dicho mayorazgo la dicha cantidad, para que lo esté perpetuamente según y de la forma y manera y con las mismas cláusulas, vínculos y condiciones con que están los dichos vienes del dicho Mayorazgo. Y avian de estar conforme a la dicha facultad que assí dimos al dicho don Pedro para vender las dichas cassas, los vienes y juros que se avían de comprar con el dicho dinero y assí os mandamos que conforme a la horden y estilo que se tiene y guarda en la rredención y desempeño de los juros situados sobre nuestras rrentas rreales que por nuestro mandado se rrediman y quiten y desempeñen y lo dispuesto y mandado por la dicha

par. con el dho dinero que nos
 por la presente desde agora avemos
 por metida, subrogada e incor-
 porada en el dho Mayorazgo
 la dicha cantidad, para que lo esté
 perpetuamente segun y de la for-
 ma. y manera y con las mismas
 cláusulas vínculos y condiciones
 con que están los dhos vienes del dho
 Mayorazgo. Y avian de estar
 conforme a la dicha facultad. que
 dimos al dho don Pedro. para ven-
 der las dhas cassas los vienes y
 juros. que se avian de comprar
 con el dho dinero. Y assí os man-
 damos. que conforme al horden
 y estilo que se tiene. y guarda
 en la rredención y desempeño
 de los juros. situados sobre
 nuestras rrentas rreales que por
 nuestro mandado. se rrediman
 y quiten y desempeñen y lo
 dispuesto y mandado por la dicha

Página 102.- facultad para en quanto a la solemnidad y forma con que se ha de hacer el empleo de lo procedido de la dicha venta proveais y deis orden que luego sin dilación alguna se quiten, rrediman y desempeñen las dichas doscientas y dos mil y setecientos y sesenta y dos maravedís de Juros pagaderos y entregados a las personas que lo tuvieren y poseyeren los quatro quentos y cincuenta y quatro mil doscientos y quarenta maravedís que monta el principal de ellos a cada uno la cantidad que uviere de haber y le pertenciere. Y exhibiendo como se ha de exhibir ante vos originalmente los privilegios y demás títulos y rrecaudos que hubieren por donde le pertencieran porque en pressenzia buestra y del escrivano que de ello de fee se rrompan y cancelen otor(gando)

facultad para en quanto a la solemnidad y forma con que se ha de hacer el empleo de lo procedido de la dicha venta proveais y deis orden que luego sin dilación alguna se quiten, rrediman y desempeñen las dichas doscientas y dos mil y setecientos y sesenta y dos maravedís de Juros pagaderos y entregados a las personas que lo tuvieren y poseyeren los quatro quentos y cincuenta y quatro mil doscientos y quarenta maravedís que monta el principal de ellos a cada uno la cantidad que uviere de haber y le pertenciere. Y exhibiendo como se ha de exhibir ante vos originalmente los privilegios y demás títulos y rrecaudos que hubieren por donde le pertencieran porque en pressenzia buestra y del escrivano que de ello de fee se rrompan y cancelen otor(gando)

Página 103.- (otor)gando carta de pago y redención en forma, de los a favor de nuestra Corona y patrimonio rreal y de las dichas tierras dándolas a ellas y a los demás vienes del dicho mayorazgo de Vozmediano y sucessores en él por libres de la dicha carta de obligación, de manera que ahora ni en tiempo alguno ellos ni sus herederos ni sucessores puedan tener rrecursso alguno por rrazón de lo susso dicho contra las dichas tierras ni los demás vienes del dicho mayorazgo de Vozmediano y hecho lo susso dicho proveeis que por antescrivano y con autoridad vuestra se note y prevenga en la scriptura original del dicho mayorazgo de Vozmediano como con el dicho dinero se an quitado y rredimido los dichos Juros y que el precio principal

gando carta de pago. Dize dem
 cion en forma de lo en favor de
 nuestra Corona y patrimonio
 rreal y de las dhas tierras dando
 las cellas y los demás vienes
 del dho mayorazgo de Voz
 mediano. D successores en él
 por libres de la dha carta de obli
 gacion. de manera que aora ni
 en tiempo alguno ellos ni sus
 herederos ni successores puedan
 tener rrecursso alguno por rra
 zón de lo susso dho, contra las dhas
 tierras ni los demás vienes del dho
 mayorazgo de Voz mediano
 y hecho lo susso dho proveeis
 que por antescrivano y con au
 toridad vuestra se note y prevenga
 en la scriptura original del
 dho mayorazgo de Voz mediano
 como con el dho dinero se an
 quitado y rredimido los dichos
 Juros y que el precio principal.

Página 104.- de ellos queda incorporado en él para que en todo tiempo conste de ello a los dichos sucesores en el dicho mayorazgo del aunque los nuestros libros y en el asiento de los privilegios y cartas de situación de los dichos Juros se glosen, note y prebengan como son y pertenecen al dicho mayorazgo y sucesores en él y que ansí mismo se a denotar y prevenir a las espaldas de la facultad original que damos y concedemos al dicho don Pedro de Porras para imponer a zenso sobre el dicho mayorazgo la cantidad que le contaría, las alcabalas y terzias de los dichos lugares. Y en el assi(ento)

de ellos queda incorpo
rado en el para que en todo
tiempo, conste de ello a los
sucesores en el dho mayoraz
go como en los nuevos libros
y en el asiento de los privilegios
y cartas de situacion de los dchos
Juros. se glosen note y preb
enga. como son y pertenecen
al dho mayorazgo. y suceso
res en el y que ansí mismo
se a denotar y prevenir. a las
espaldas de la facultad origi
nal. que damos y concede
mos al dho don Pedro de po
rras para imponer. a zensio
sobre el dho mayorazgo
la cantidad. que le con Paria.
Las alcabalas y terzias
de los dchos lugares. Y en el assi

Página 105.- (assi)ento y rregistro de ella como en el ningún tiempo se a de ussar de la dicha facultad que Nos desde luego hacemos por rota y cancelada y de ningún valor y efecto como si nunca nos ubiera dado y conocido. Y mandamos al scribano o scrivanos ante quien se hiciere y otorgaren las cartas y scripturas que se ubieren de hacer en razón del desempeño y rredención de los dichos Juros que incorporen en ellas al traslado de esta nuestra Cédula para que conste y no suceda en ellas contenido fecha en Madrid a Veinte y seis de abril de mil y Seiscientos y catorce años. Yo el Rey.

ento, y rregistro de ella como en el ningún tiempo se a de ussar de la dicha facultad que Nos desde luego hacemos por rota y cancelada y de ningún valor y efecto como si nunca nos ubiera dado y conocido. Y mandamos al scribano o scrivanos ante quien se hiciere y otorgaren las cartas y scripturas que se ubieren de hacer en razón del desempeño y rredención de los dichos Juros que incorporen en ellas al traslado de esta nuestra Cédula para que conste y no suceda en ellas contenido fecha en Madrid a Veinte y seis de abril de mil y Seiscientos y catorce años Yo el Rey

Página 106.- Prosigue Aquí. Y es así que con la dicha Cédula Real por parte de Don Pedro de Porras Vozmediano fue requerido el señor licenciado Paz de Cuellar theniente Corregidor de esta Villa para que la guardasse y cumpliesse según que con ella se contiene. Y por el dicho señor theniente fue obedecida y por su autto se mandó notificar a los dueños de los Juros luego exhibiesen los previlegios originales de ellos y viniessen a rrecivir los precios principales. Y dar carta de pago y finiquito y rredención de su consumo a favor de la Corona Real. Y del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano con apercivimiento que no lo cumpliendo no correrán más los rréditos de los dichos Juros el qual dicho

Prosigue
 Aquí
 Los años que contada de la Cédula Real por parte de don Pedro de Porras Vozmediano fue requerido el señor licenciado Paz de Cuellar theniente Corregidor de esta Villa para que la guardasse y cumpliesse según que con ella se contiene. Y por el dicho señor theniente fue obedecida y por su autto se mandó notificar a los dueños de los Juros luego exhibiesen los previlegios originales de ellos y viniessen a rrecivir los precios principales. Y dar carta de pago y finiquito y rredención de su consumo a favor de la Corona Real. Y del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano con apercivimiento que no lo cumpliendo no correrán más los rréditos de los dichos Juros el qual dicho

Página 107.- auto se notificó a mí el dicho licenciado Gerónimo Pérez como tal capellán de la Capellanía de la dicha doña Xinebra de Móxica y en execución y cumplimiento de él exhibí y presenté una carta de privilegio de Su Magestad despachada por los señores Presidente y Contadores de la su Contaduría Mayor de Cuentas, su data en trece días del mes de marzo del año passado de mil y quinientos y setenta y tres por la cual la dicha capellanía tiene de rrenta en cada un año por Juro de heredad veinte mil maravedís. Situados sobre la rrenta de la alcabala de la carne de esta dicha Villa de Madrid por quatrocient(tas)

quatro senorifio ami el dho
 Licenciado Gerónimo pe
 rez como tal capellan de la
 Capellanía de la dha dona Xi
 nebra, de mo xia, y en exe
 cucion y cumplimiento de el
 e dibi e presente. Una carta
 de privilegio de su Magestad
 des pachada por los señores
 Presidente, y Contadores de la
 su Contaduria, ma por de
 quentas su data. en trece
 dias del mes de marzo del año
 pasado de mill e quinien
 tos. y se renta y tres por
 la qual la dha capellanía tie
 ne de rrenta. en cada un año por
 Juro de heredad, veinte mil mar
 Situados sobre la rrenta de la ad
 Cauata de la carne de esta dha
 Villa, de Madrid por quatrocient

Página 108.- (cien)tas mil maravedís de principal, el cual dicho Juro fue uno de los que se debieron de desempeñar en virtud de la dicha facultad rreal desusso incorporada. Y de cierta scriptura y assientos y declaración por hecha los diputados del medio xeneral de catorce de mayo del año passado de seiscientos y ocho que fue otorgada en favor del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano en siete de octubre passado deste año en que le consignaron el dicho Juro para el efecto del dicho desempeño por la razón y causa que en la dicha scritura se contiene, que está en poder del presente scribano a quien pido que en esta scritura incorpore un traslado y yo el

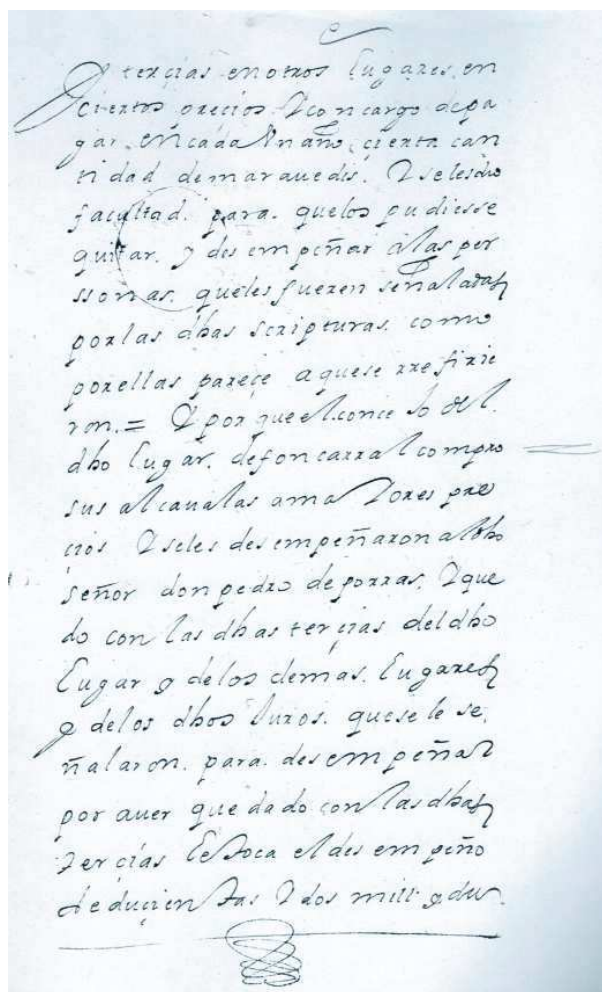
En mill y novecientos e diez e quatro
 años del qual dho Juro fue uno de
 los que se debieron de desempeñar
 en virtud de la dha facultad rreal
 desusso incorporada. Y de cierta
 scriptura, e assientos e declaracion
 tomada por los diputados
 del medio xeneral de mayo
 de mill e ochenta e ocho
 que fue otorgada en favor del dho don
 Pedro de Porras e Vozmediano
 en siete de octubre pasado deste
 año en que le consignaron el
 dho Juro para el efecto del dho
 desempeño por la razón e causa
 que en la dha scriptura se
 contiene, que está en poder
 del presente scribano a quien
 pido que en esta scriptura
 incorpore un traslado. Yo el

Página 109.- escribano le incorporé que es de tenor siguiente. En la Villa de Madrid a siete días del mes de octubre de mil y seiscientos y catorce años, ante mí el scribano público y testigos yuso scriptos parecieron presentes los señores Sinibaldo Fiesco, Bautista Serra, Otabio Centurión y Nicolás Balui, diputados del medio general de catorce de mayo del año pasado de mil y seiscientos. Y dijeron que por quanto que por scripturas que se hicieron y otorgaron entre ellos y el señor don Pedro de Porras y Vozmediano ante mí el presente scribano los dichos señores diputados vendieron al dicho señor don Pedro, las alcabalas y tercias del dicho lugar de Fuencarral

Escritura
 con los dipu-
 tados del me-
 dio general

Scribano le incorporé que es de tenor siguiente,
 En la Villa de Madrid a siete
 días del mes de octubre de mil y
 seiscientos y catorce años ante
 mí el scribano publico y test
 igos. yuso scriptos parecieron
 presentes los señores Sinibaldo
 Fiesco, Bautista Serra, Otabio
 Centurión, e Nicolas Balui dipu-
 tados del medio general de ca-
 torce de mayo del año pasado
 de mil y seiscientos. Y dije-
 ron que por quanto por scrip-
 turas que se hicieron y otorga-
 ron entre ellos y el señor don
 Pedro de Porras y Vozmediano
 ante mí el presente scribano
 los dichos señores diputados
 vendieron al dicho señor don
 Pedro las alcabalas y tercias
 del dicho lugar de fuencarral

Página 110.- y tercias en otros lugares en ciertos precios y con cargo de pagar en cada un año, cierta cantidad de maravedis. Y se les dio facultad para que los pudiesse quitar y desempeñar a las personas que les fueren señaladas por las dichas scripturas como por ellas parece a que se rrefirieron. Y por que el consejo del dicho lugar se foncarral compró sus alcabalas a mayores precios. Y se les desempeñaron al dicho señor don Pedro de Porras. Y quedo con las dichas tercias del dicho lugar y de los demás lugares y de los dichos Juros, que se le señalaron para desempeñar por aver quedado con las dichas tercias, le toca el desempeño de ducientos y dos mil y du(cientas)



Tercias en otros lugares en
ciertos precios. Con cargo de pa-
gar en cada un año, cierta can-
tidad de maravedis. Y se les dio
facultad para que los pudiesse
quitar y desempeñar a las per-
sonas que les fueren señaladas
por las dichas scripturas como
por ellas parece a que se rrefiri-
eron. Y por que el consejo del
dicho lugar se foncarral compró
sus alcabalas a mayores pre-
cios. Y se les desempeñaron al
señor don Pedro de Porras. Y que-
do con las dichas tercias del dicho
lugar y de los demás lugares y
de los dichos Juros, que se le se-
ñalaron para desempeñar
por aver quedado con las dichas
tercias. Le toca el desempeño
de ducientos y dos mil y du(cientas)

Página 111.- (du)cientos y sesenta y dos maravedís de los Juros que como dicho es se le señalaron por la dicha escritura. Y por tanto los dichos Señores diputados digeron que quando el dicho don Pedro de Porras quisiese desempeñar los dichos maravedís de Juro a de ser a las perssonas siguientes en esta manera.

Mill y setecientos y ochenta maravedís de los dos mill y quinientos maravedís que la Duquesa de Maqueda tiene con antelación sin data 1.780 Doce mill ciento y veinte y cinco maravedís que el licenciado Juan Juárez médico tiene por privilegio del año de cinquenta y siete. 12.125 Nueve mil que Francisco de

cientos y sesenta y dos maravedís de los Juros que como dicho es se señalaron por la dicha escritura. Y por tanto los dichos Señores diputados digeron que quando el dicho don Pedro de Porras quisiese, de desempeñar los dichos maravedís de Juro a de ser a las personas siguientes en esta manera.

Mill y setecientos y ochenta maravedís de los dos mill y quinientos maravedís que la Duquesa de Maqueda tiene con antelación sin data 1250

Doce mill ciento y veinte y cinco maravedís que el licenciado Juan Juárez Médico tiene por privilegio del año de cinquenta y siete. 1201

Nueve mil que Francisco de

Página 112.- (Nueve mil que Francisco) de Herrera clérigo
 tiene con antelación del año de sesenta y quatro 9.000
 Doce mill maravedís que Juan de Herrera tiene con antelación al dicho
 año de sesenta y quatro.12.000
 Dos mil maravedís al convento de San Gerónimo de esta Villa de Madrid
 que los tiene con antelación del año de sesenta y seis 2.000
 Diez mil maravedís que Sebastián González tiene por Privilegio del año
 de sesenta y tres 10.000
 Quince mill maravedís que Juan de Herrera los tiene con antelación del
 año de sesenta y cinco.15.000
 Seis mil maravedís que el cura de San Nicolás de Madrid con antelación
 del año de cinquenta. 6.000
 Doce mill maravedís que el

Concedo de esta Villa, de mi a
 daid. tiene, con antelación
 del año de sesenta y quatro 9000
 Quince mill maravedís que Juan de
 Herrera, tiene con antelación
 del año de sesenta y quatro 12000
 Dos mill maravedís que el convento de
 San Gerónimo de esta Villa, tiene con antela-
 zion del año de sesenta y seis 2000
 Diez mil maravedís que Sebastián González
 tiene por Privilegio del año de sesenta y tres
 10000
 Quince mill maravedís que Juan de Herrera
 los tiene con antelación del año de sesenta
 y cinco 15000
 Seis mil maravedís que el cura de San
 Nicolás de Madrid con antelación del año de
 cinquenta 6000
 Doce mill maravedís que el

Página 113.- (Doce mill maravedís que el) Concejo de esta Villa de Madrid tiene con antelación del año de sesenta y dos. 12.000
 Quince mill maravedís que Pedro de Herrera tiene con antelación del año de cincuenta y seis. 15.000
 Siete mill maravedís que el Capellán de las Capellanías que instituyó el doctor Martín Vázquez en esta Villa con antelación del año de sesenta y tres. 7.000
 Diez y ocho mill ducientos y sesenta y un maravedís que Antonio de Almunia y su mujer tiene en privilegio de diez y ocho mill setecientos cinquenta con antelación del año de sesenta y quatro. 18.261
 Quatrocientos y ochenta y nueve maravedís de las diez y ocho mill y setecientos y cinquenta maravedís que

Concejo de esta Villa de Madrid tiene con antelación del año de sesenta y dos 12000
 Quince mill maravedís que Pedro de Herrera tiene con antelación del año de cincuenta y seis 15000
 Siete mill maravedís que el Capellán de las Capellanías que instituyó el doctor Martín Vázquez en esta Villa con antelación del año de sesenta y tres 7000
 Diez y ocho mill ducientos y sesenta y un maravedís que Antonio de Almunia y su mujer tiene en privilegio de diez y ocho mill setecientos cinquenta con antelación del año de sesenta y quatro 18261
 Quatrocientos y ochenta y nueve maravedís que

Página 114.- Antonio de Armunia tiene por privilegio que tiene antelación de el año de mill y quinientos y sesenta y quatro. 489
 Veinte y dos mill y ochocientos y cinquenta y siete maravedís a Juan de Herrera vecino de esta dicha Villa que los tiene con antelación del año de quinientos y sesenta y dos. 22.857
 Veinte mill maravedís a Juan Alonso de Navarrete que los tiene con antelación del año de quinientos y sesenta y quatro. 20.000
 Diez y ocho mil y setecientos y cinquenta maravedís a doña Beatriz del Castillo que los tiene con antelación del año de sesenta y quatro. 18.750
 Veinte mil maravedís al Capellán de la Capellanía de doña

Antonio de Armunia tiene
 por privilegio que tiene. antela- 489
 ción del año de mill y quinien-
 to y sesenta y quatro
 Veinte y dos mill y ochocien-
 tos. y cinquenta y siete
 maravedís. a Juan de Herrera
 vecino desta dicha Villa que los
 tiene con antelación del año 22857
 de quinientos y sesenta y dos
 Veinte mill maravedís a Juan
 Alonso de Navarrete que los tie- 20000
 ne. con antelación del año de
 quinientos y sesenta y quatro
 Diez y ocho mill y setecien- 18750
 tos y cinquenta maravedís
 a doña Beatriz del Castillo que
 los tiene. con antelación del
 año de sesenta y quatro
 Veinte mill maravedís. al Ca-
 pellan. de la Capellanía de doña

Página 115.- Xinebra de Móxica que los tiene con antelación del año de quinientos y setenta y tres 20.000

Que en todas las dichas partidas montan las dichas doscientas y dos mil y doscientas y sesenta y dos maravedís.

Los cuales dichos Juros de suso declarados el dicho señor don Pedro de Porras a de poder redimir y quitar cada y quando que quisiere pagando, primero y ante todas cosas el precio principal que en ellos monta, a la dicha razón de veinte mill el millar y los réditos que de ellos se devieren asta el día de la rredención conforme a la facultad que les está dada por las scrituras de la venta de

Xinebra de moxica que los
tiene con antelación del año
de quinientos y setenta y tres 200.
que en todas las dichas parti-
das, montan las dichas doscientas
y dos mill y doscientas y sesenta
y dos maravedís
Los quales dichos Juros de suso
declarados el dho señor don
pedro de porras a de poder
redimir y quitar cada y
quando que quisiere pagan-
do, primero y ante todas
cosas, el precio principal, que
en ellos monta, a la dho ra-
zón de veinte mill e millar
y los réditos que de ellos se
devieren, asta el día de la re-
dención conforme a la facul-
tad, que les está dada por las
scrituras de la venta de

Página 116.- las dichas tercias, y para que de ello conste lo otorgaron ansí ante el presente scribano y lo firmaron de sus nombres y en el Registro a los cuales que doy fe que conozco, siendo testigos Pedro de Velasco, Francisco de Soto y Pedro Vázquez estantes en esta Corte Sinibaldo Fresco, Bautista Serra, Otavio Centurión, Nicolás Balbi. Pasó ante mí Luis de Velasco escribano público del Rey nuestro Señor, vecino de Madrid; fui presente con los dichos testigos e hice mi signo en testimonio de verdad, Luis de Velasco escribano. (Prosigue) Y aviendo eximido y (pre)sentado


Las dhas tercias y para que
de ello conste, lo otorgaron
ansí ante el presente scriba
no. Lo firmaron de sus nombres
en el registro a los quales que
doy fe. que conozco siendo tes
tigos Pedro de Velasco Fran
co de Soto y Pedro Vazquez
estantes en esta Corte Sin
baldo fresco Bautista Serra, O
távio Centurión. Nicolás Balbi.
pablo Antón Luis. de Velasco
Luis de Velasco scribano
público del Rey nuestro
Señor vecino de Madrid. fui
presente. con los dho testigos
e hice mi signo en testi
nio de verdad. Luis de Vel
asco scribano

Y aviendo eximido, y pre
sentado

Página 117.- pre(sentado) en todo como dicho es. Los dichos títulos y papeles que de suso va hecho mención, yo el dicho licenciado Jerónimo Pérez supliqué al señor licenciado Jerónimo Paz de Cuellar Teniente de Corregidor sobre el dicho mandase quede el precio que estaba depositado para el dicho desempeño en el Depositario General de esta Corte se librasen y pagasen las cuatrocientas mil maravedís del principal del dicho Juro que estaba presto de otorgar carta de pago finiquito, redención y consumo del dicho Juro en bastante forma, declarándome para otorgar la por parte legítima en virtud de los recaudos

son ddo como dho es. Los
dhos títulos y papeles que
de suso va hecho mención yo
el dho licenciado Jerónimo
Pérez. Supliqué que al señor
licenciado Jerónimo Paz de
Cuellar teniente de Corregi-
dor sobre dho mandasse
que del precio que estaba de-
positado para el dho des-
peño en el depositario general
de esta Corte se librasen y paga-
sen las quatrocientas mill
maravedís del principal del
dho Juro. que estaba a presto de
otorgar carta de pago. finiqui-
to redención y consumo
del dho Juro en bastante for-
ma. declarando me para otor-
gar la por parte legítima
en virtud de los recaudos

Página 118.- de susso incorporados y hechos mediante libranza para que las dichas cuatrocientas mil maravedís quedasen en depósito a crédito de la dicha Capellanía para volverlos a emplear a Censo en su favor, de todo lo cual por el dicho Señor theniente se mandó dar traslado a la parte del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano a quien fue notificado. Y últimamente aviéndose visto los autos por el dicho señor theniente proveyó uno por el cual mandó que yo otorgase escritura de carta de pago redención y consumo de las dichas cuatrocientas mil maravedís del principal del dicho Juro


 de susso incorporados y hechos
 mediante libranza para
 que las dhas. quatrocientas
 mill pias que asi en
 en deposito a credito de la dha
 Capellania para volverlos
 a emplear. a censo en su favor.
 de todo lo qual por el dho señor
 theniente. se mandó dar tras
 lado a la parte del dho don
 pedro de porras y Vozmediano
 a quien fue notificado. Y últi
 mamente aviéndose visto
 los autos por el dho señor
 theniente, proveyó uno
 por el qual mandó. que yo
 otorgase la escritura de car
 ta de pago. redención y
 consumo. de las dhas. qua
 trocientas mill maravedís
 del principal del dho Juro

Página 119.- a favor de su Magestad y de su rreal corona y Patrimonio y del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano y su mayorazgo y vienes y sucessores de él y de las tercias y alcabalas que el dicho don Pedro compró dándose las por libres del principal del dicho Juro, y fecho se me diese libranza para que el Depositario xeneral de esta Corte pusiese en crédito de la dicha Memoria y Capellanía en renta en su favor. Y en conformidad del dicho auto yo quiero hacer y otorgar la dicha carta de pago y redención. Y ansí en cumplimiento de todo ello en la más bastante forma que de derecho lugar aya, por mí y como tal capellán, y en voz

En favor de su Magestad y de
su rreal corona y patrimonio y del
dicho don Pedro de Porras y Voz me-
diano y su mayorazgo y vienes
y sucessores de él y de las ter-
cias y alcabalas que el dho
don Pedro compró dándose las
por libres del principal del
dho Juro. Fecho se me dió esta
librança para que el deposita-
rio xeneral desta Corte pusie-
se en crédito de la dha memoria
y Capellanía en renta en
su favor. = En conformidad
del dho auto yo quiero hacer
y otorgar la dicha carta de pago
y redención = En cumplimiento
de todo ello en la
más bastante forma que de dere-
cho lugar aya, por mí y co-
mo tal capellán, y en voz

Página 120.- y en nombre de los que adelante lo fueren y en nombre de los que adelante fueren, y en nombre del dicho don Rodrigo Arellano y Móxica patrón de la dicha Capellanía y en virtud del nombramiento y poder en él incluso que va de suso incorporado, otorgo y conozco por esta carta que confieso aver recibido del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano las dichas quatrocientas mill maravedís de precio principal del dicho Juro, que de suso va hecho mención que la dicha Capellanía tenía, que es el mismo que conforme a la dicha facultad y escritura se mandó desempeñar de las cuales dichas quatrocientas

en nombre de los que adelante lo fueren y en nombre de los que adelante fueren. y en nombre del dicho don Rodrigo Arellano Móxica patrón de la dicha Capellanía y en virtud del nombramiento y poder en él incluso que va de suso incorporado otorgo y conozco por esta carta que confieso aver recibido del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano las dhas quatrocientas mill maravedís de precio principal del dicho Juro, que de suso va hecho mención que la dicha Capellanía tenía que es el mismo que conforme a la dicha facultad y escritura se mandó desempeñar de las cuales dhas quatrocientas

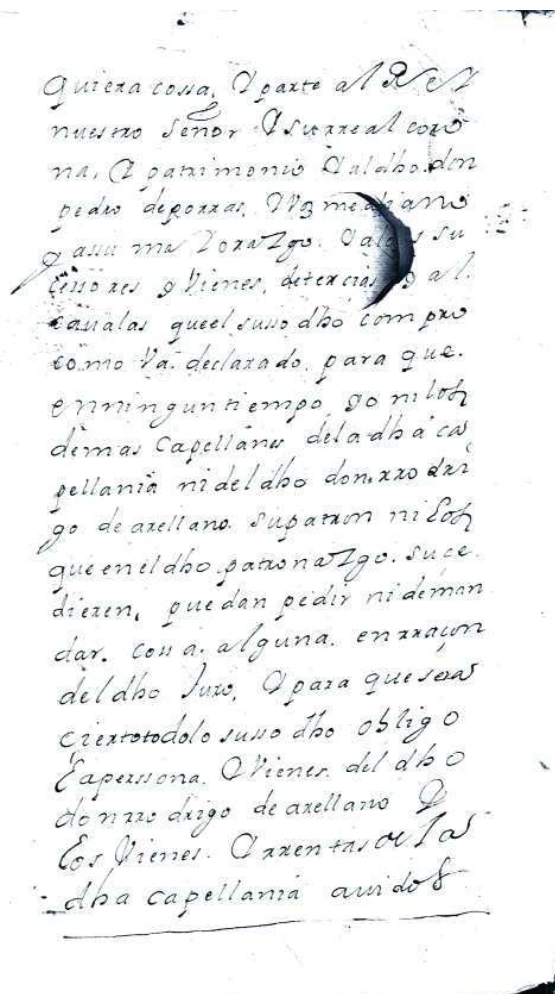
Página 121.- mil maravedís me doy por contento, pagado y entregado por quanto han de quedar a crédito de la dicha memoria como dicho es, y en razón de su entrega, porque de presente no parece un caso necesario, rrenuncio las Leyes de la entrega, prueba y paga, y las demás que en este caso ablan como en ellas y en cada una de ellas se contiene. Y otorgo carta de pago redención, finiquito en bastante forma, a favor del Rey Nuestro Señor y de su Patrimonio y corona rreal y del dicho don Pedro de Porras y Vozmediano y su mayorazgo y vienes y de los sucesores y poseedores de el y de las

mill maravedis. me do
por contento pagado y
entregado, por quanto an de
quedar a credito de la dha me
moria como dho es. Y r
renuncio de su entrega, porque
de presente no parece un caso
necesario rrenuncio las Le
yes de la entrega, prueba y
paga. Y las demas que en este
caso ablan como en ellas y
en cada una de ellas se con
tiene. Y otorgo carta de pago
de redencion finiquito en
bastante forma, en favor del
Rey nuestro Señor y de su
patrimonio. Y corona rreal.
Y del dho don Pedro de Porras
y Voz mediano y su mayor
azgo. Y vienes y de los suceso
res y poseedores de el. Y de las

Página 122.- tercias y alcabalas que el dicho don Pedro de Porras y Vozmediano compró de los diputados y medio general de catorce de mayo de mil y seiscientos y ocho que en nombre de su Magestad las vendieron a todos y cada uno. Doy por libres como a su derecho convenga, y doy por ninguna, y de ningún valor y efecto la dicha carta de privilegio de suso fecha mención del principal y créditos del Juro en ella contenido y por rota y cancelada, como si nunca se hubiera fecho ni despachado por su Magestad y de sus Reales Ministros, y por desobligados a la pagar, de todo y cual

tercias y alcabalas que el
dho don Pedro de Porras y Voz
mediano compró de los di
putados y medio general
de catorce de mayo de mil
y seiscientos y ocho que en
nombre de su Magestad
las vendieron a todos y cada
uno. Doy por libres como a su
derecho convenga. Y doy por
ninguna, y de ningún valor
y efecto. La dicha carta de privilegio
de suso fecha mención
del principal. Y créditos del Juro
en ella contenido. Y por rota
y cancelada como si nunca se
hubiera fecho ni despachado por
su Magestad. Y de sus Reales
Ministros. Y por desobligados
a la pagar. de todo y qual


Página 123.- quiera cosa y parte al Rey nuestro Señor y su rreal corona y patrimonio y al dicho don Pedro de Porras y Vozmediano y assu mayorazgo y a los sucessores y vienes de tercias y alcavalas que el susso dicho compró como va declarado para que en ningún tiempo yo ni los demás capellanes de la dicha Capellanía ni del dicho don Rodrigo de Arellano su Patrón, ni los que en el dicho patronazgo sucedieren, puedan pedir ni demandar cosa alguna en razón del dicho Juro. Y para que sea cierto todo lo susso dicho obligo a persona y bienes del dicho don Rodrigo de Arellano y los vienes y rentas de la dicha capellanía avidos



Quiera cosa, y parte al Rey
nuestro Señor y su rreal corona
y patrimonio y al dicho don
pedro de porras, y vozmediano
y assu mayorazgo. y a los su
cessores y vienes, de tercias y al
cavalas que el susso dho compró
como va declarado, para que
en ningún tiempo, yo ni los
demás capellanes de la dicha ca
pellanía ni del dho don rrodrigo
de arellano. suparam ni loq
que en el dho patronazgo. suce
dieren, pueden pedir ni deman
dar. cosa alguna. en razón
del dho juro, y para que sea
cierto todo lo susso dho obligo
a persona. y vienes del dho
don rrodrigo de arellano y
los vienes. y rentas de la
dha capellanía avidos

Página 124.- y por haber, y lo otorgue ansí ante el escribano público y testigos, en la Villa de Madrid, a quatro días del mes de diciembre de mil y seiscientos y catorce años (4 de diciembre 1614). Siendo testigos Bernardo Sánchez y Jerónimo de Uceda y Juan Serrano, estantesen Madrid del otorgante que yo el scrivano doy fee que conozco. Lo firmó de su nombre. El licenciado Jerónimo Pérez, ante mí Lorenzo de Venavides.

Por aver el otorgue ansí, ante el es-
 crivano publico de testigos, en la villa de ma-
 drid, a quatro dias del mes de diciembre
 de mil y seiscientos, y catorce años,
 si en dicho testigo. Sean ardo sancho
 y Jeronimo de Uceda y Juan serrano
 no estantes en madrid del otor-
 gante que yo el scrivano doy fee,
 que conozco. Lo firmo de su nom-
 bre. = Licenciado Jeronimo
 Perez ante mi Lorenzo de Venavi-
 des
 Aquando traslado a cierto y verdadero con acuerdo
 con la suplica una de los de la casa que queda
 en el dicho registro, como se acuerda referir a
 cierto y verdadero y fueron a lo ver, sacar, corregir y
 concertar Andres de Torres y Pedro de la Peña, vecinos de la Villa
 desta Villa y testigos de lo que se acuerda referir a
 lo a el Principio en Madrid a diez y siete dias del mes
 año de mil y seiscientos y cinco, como se acuerda referir a
 lo en el dicho registro y como se acuerda referir a lo en el
 dicho registro de la capellanía en forma de lo en el
 d. Pa. II. =



El qual dicho traslado ba cierto y verdadero y concuerda con la scriptura original de donde se sacó, que queda en el dicho registro y en mi fecho, a quien me refiero y ba cierto y verdadero y fueron testigos a lo ver, sacar, corregir y concertar, Andres de Torres y Pedro de la Peña, vecinos de la Villa

y este traslado hice sacar en virtud del auto que ba al Principio en Madrid a treinta de septiembre del año de mil seiscientos y cinquenta y quatro. (entre renglones que tengo de tal capellán cuyos traslados en Madrid. En testimonio de verdad. Manuel de Vega. Original al dicho oficio. Las escrituras pasaron ante Lorenzo de Benavides su antecesor, siendo escribano del número.

EL REAL JARDÍN BOTÁNICO 'ALFONSO XIII' Y EL AJARDINAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

THE ROYAL BOTANIC GARDEN 'ALFONSO XIII'
AND THE LANDSCAPING OF THE COMPLUTENSE
UNIVERSITY OF MADRID

Antonio GONZÁLEZ BUENO
Facultad de Farmacia. UCM

Resumen:

Analizamos los diferentes intentos de instalación, en la actual Ciudad Universitaria, de un Jardín Botánico; presentamos, a través de la información transmitida por la prensa periódica, el proceso de transformación del espacio arbolado natural en zona urbana; y valoramos, en particular, la participación del Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid en el proyecto de jardín universitario. Pasamos revista a los distintos proyectos diseñados y a los cambios realizados en su concepción, hasta llegar al establecimiento del actual 'Real Jardín Alfonso XIII'.

Abstract:

We analyze the different attempts of installation, in the Madrid' University City, of a Botanical Garden; we present, through the information transmitted by the periodic press, the process of transformation of the natural wooded space into an urban area; and we value, in particular, the participation of the Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid in the university garden project. We review the different projects designed and the changes made in their conception, until we reach the establishment of the current 'Real Jardín Alfonso XIII'.

Palabras clave: *Madrid. Ciudad Universitaria. Jardín Botánico*

Keywords: *Madrid. University City. Botanical Garden*

¿UN JARDÍN BOTÁNICO EN LA MONCLOA?

En el verano de 1888, el período madrileño *La Monarquía* informa de algunos proyectos de reformas urbanísticas presentados por el alcalde presidente del Ayuntamiento de Madrid, José Abascal Carredano (1829-1890) al entonces Ministro de la Gobernación, Segismundo Moret Prendergast (1833-1913); entre ellos figura el traslado del Jardín Botánico madrileño desde el Paseo del Prado a la finca de La Moncloa:

“En la Moncloa se establecería el jardín Botánico, una escuela de náutica y un gimnasio público, formándose al mismo tiempo un gran parque. El actual Botánico se reduciría para ensanchar el paseo del Prado hasta la línea del Museo de Pinturas, y el resto podría destinarse á construir edificios del Estado...”¹

No eran tiempos de bonanza para las arcas municipales y, como bien recuerda el editorialista de *El País* al comentar la noticia:

“Si nos ocupamos de ellos, es para que los lectores de El País tengan conocimiento de las fantasías municipales y vean en qué tonterías emplean el tiempo sus regidores. Porque tontería y grande es pensar en nuevas reformas urbanas, estando vacías las arcas del Tesoro municipal, cuando no hay un cuarto para pagar a los contratistas y andan con mil apuros para pagar al corriente el personal. Y si ya que no hay dinero, hubiera crédito, ¡vamos! todavía se podrá soñar un poco...”²

Pero la idea de trasladar el Jardín Botánico, desde El Prado hasta la finca de La Moncloa, habría de hacer mella en el Gabinete de Fomento; en febrero de 1889, *El Correo Militar*, al tratar sobre la ubicación de los nuevos hospitales militares que pensaban construirse en Madrid, se hace eco del proyecto del entonces titular de la Cartera, José Álvarez de Toledo y Acuña, conde de Xiquena (1838-1898) quien, quizás rememorando sus

(1) *La Monarquía* [Madrid], 30/08/1888, p. 3. En los mismos términos informará el rotativo *El País*: “Construcción en la Moncloa de un gran parque para establecer en él el Jardín Botánico, una Escuela de tiro, otra de náutica y un gimnasio público. El Jardín Botánico actual se destinará: parte para Museo de Pinturas, y el resto podría destinarse á la construcción de edificios para el Estado (“Los sueños de Abascal”. *El País* [Madrid], 30/08/1888, p. 2). También se hicieron eco de la noticia *La República* [Madrid], 30/08/1888, p. 3; 31/08/1888, p. 2; y la *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* [Madrid], 30/08/1888, p. 128.

(2) “Los sueños de Abascal”. *El País* [Madrid], 30/08/1888, p. 2.

orígenes parisinos, pergeñó para La Moncloa, una nueva propuesta de ajardinamiento:

“Créese probable que los hospitales militares en proyecto, se construyan en terrenos de Carabanchel Alto el uno (...) y el otro en la parte alta de la Moncloa. Pero la construcción de este último está relacionada con un vasto proyecto que tiene en estudio el señor conde de Xiquena para transformar aquella posesión, instalando en ella el Jardín Botánico, un jardín zoológico, á la manera del que existe en París y varias otras capitales, y dejando espacio para paseos al público, etc., etc...”³

Y de nuevo, en enero de 1893, vuelve a proponerse el traslado del Jardín del Pardo a la Moncloa, esta vez integrando el proyecto dentro de los gestados desde el Ministerio de Fomento, nuevamente dirigido por Segismundo Moret, y enfocado a minimizar los efectos del paro en la capital del Reino⁴.

Mas no toda la prensa se mostrará favorable a este traslado; el editorialista de *La Correspondencia de España* será especialmente crítico con esta posibilidad:

“Son muchas las personas que nos interesan para que pidamos á quien corresponda que no se tale ni se destruya el Jardín Botánico, á costa de tanto dinero y esfuerzo levantado. Sería imposible trasladar á la Moncloa, ni á ninguna otra parte, aquellas plantas (...)

En cuanto á la utilidad de las plantas del Botánico, que es importante, la perderían toda, según parecer del sabio señor Colmeiro [Miguel Colmeiro Penido (1816-1901)], trasladadas á otro punto. Y para crear otro jardín semejante en la Moncloa, se necesitarían más de veinticinco años.

Todo abona, por lo mismo, que se respete el Botánico donde está, y seguramente que el Sr. Moret [Segismundo Moret Prendergast] no accederá á que se destruyan aquellos árboles, ni que aquel instituto, que embellece verdaderamente la entrada de Madrid, desaparezca de donde se estableció...”⁵

(3) *El Correo Militar* [Madrid], 25/02/1889, p. 2.

(4) “Con objeto de dar ocupación á los muchos obreros que carecen de trabajo, se proyecta por el Ministerio de Fomento emprender las siguientes obras: (...) el Jardín Botánico será trasladado á la Moncloa...” (*La Época* [Madrid], 10/01/1893, p. 3).

(5) *La Correspondencia de España* [Madrid], 12/01/1893, p. 2.

Le seguiré *La Época*, que, en un editorial firmado en enero de 1893 y titulado “Reformas en Madrid”, escribirá:

“No despierta hoy nuestro Jardín Botánico la envidia de los extranjeros, como otras veces; pero, además de contribuir grandemente al ornato público, constituye un elemento científico que sería insensato destruir (...)

Procure el Sr. Moret en buena hora distribuir muchos jornales; pero no los emplee en pagar trabajadores para que destruyan las pocas cosas que hermocean la corte de España...”⁶

Según informa *La Correspondencia de España*, hasta la propia Reina regente, María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), se sumó a las voces críticas contra la mudanza del Jardín del Prado a La Moncloa⁷.

La posibilidad del traslado del Real Jardín coincide con uno de los períodos de crisis por los que atravesó el establecimiento en los finales del XIX⁸; un artículo anónimo, aparecido en las páginas de *El País*, correspondientes a julio de 1893, bajo el título “La desaparición del Botánico”, expone con claridad la situación:

“Nuestros lectores saben que en la puerta de Atocha é inmediato á la entrada del Retiro se comenzaron hace tiempo las obras para un edificio destinado á Escuela de Artes y Oficios (...) descabellado es, y no poco, querer convertir las adelantadas obras de dicho edificio en ministerio de Fomento.

Y como quiera que dicho ministerio no era cosa de encajonarle en un rincón de la mezquina Puerta de Atocha, se proyectaron calles anchas y espaciosas, robándole terreno al Jardín Botánico, en el que, sin consideración de ninguna clase, se han talado más de 200 árboles,

(6) *La Época* [Madrid], 12/01/1893, p. 1.

(7) “Son tantos y tan decididos los defensores de los árboles del Botánico, ante un riesgo que no han corrido, porque el ministro de Fomento nunca pensó trasplantarlos, que seguramente continuarán allí sirviendo de adorno y utilidad evidentes. / También hemos sabido que S. M. la reina es de antiguo decidida y constante defensora del Jardín Botánico, y que, no sólo ve con mucho gusto que no corre peligro el jardín, sino que ha manifestado deseos de que se aumente el arbolado en la Moncloa y en todos los terrenos adyacentes, para la mayor higiene y saneamiento de Madrid...” (*La Correspondencia de España* [Madrid], 14/01/1893, p. 2).

(8) Sobre la historia del Real Jardín Botánico en estos años cf. GONZÁLEZ BUENO, Antonio, “La etapa gris del Jardín de Madrid (1804-1900)”, en SAN PIO ALADRÉN, María Pilar (ed.), *El Real Jardín Botánico de Madrid (1755-2005)*. *Ciencia, Colección y Escuela*, Madrid, Lunverg / Real Jardín Botánico, 2005, pp. 28-37.

que si no eran una maravilla, por lo menos eran ejemplares de Thujas orientales, piramidales, gigantescas, Diospyros virginiana y tantas otras especies, que no bajan de 30, cuyo desarrollo ha costado muchos años y muchos cuidados para sucumbir hoy al filo del hacha.

Se está trazando una calle de 30 metros de ancha desde el frente de la Escuela de Ingenieros que pasa por uno de los frentes del novísimo ministerio de Fomento, y que tendrá salida á la proyectada plaza de Atocha. Toda esta calle, así como otra igual y paralela, está abierta en terrenos del Jardín Botánico. En el lado opuesto al ministerio de Fomento, y en terreno también del Botánico, se proyecta la construcción de otro edificio destinado á la Facultad de Ciencias.

Pues bien; todo esto se ha hecho prescindiendo en absoluto del parecer, y sobre todo del aviso oficial del director del Jardín Botánico, llevando á efecto la tala de los árboles y la apertura de la calle.

Creemos nosotros que el distinguido catedrático Sr. Colmeiro [Miguel Colmeiro Penido], director del Jardín Botánico, merecía, por parte del Sr. Moret [Segismundo Moret Prendergast], su discípulo, una comunicación oficial del proyecto.

Con todo lo expuesto aún quedaría Botánico, aunque reducidísimo; pero como quiera que no acaba aquí el proyecto inconmensurable, pasamos adelante. Perpendicularmente casi á la calle abierta, existe en el proyecto otra corta por en medio del Jardín Botánico y se une á la abierta detrás del Museo de Pinturas.

Además, se toma una faja de terreno del Jardín para la calle de Alfonso XII, en donde existen unos solares propiedad de altos personajes políticos, á los cuales, como es natural, les vendrá de perlas que los terrenos adquieran alto precio con la apertura de calles de primer orden, importándoles muy poco que estas calles representen la destrucción del único Jardín Botánico que tiene la facultad de Ciencias, para lo cual, y ya en tiempos del inolvidable alcalde Sr. Bosch [Alberto Bosch y Fustegueras (1848-1900)], se le echaron encima á la estufa las tierras de la calle abierta en la plaza de Murillo, habiendo tenido necesidad de apuntalarla con grandes machones para que no se venga abajo; pero que, aun así, en cuánto entre la época de las lluvias, será peligrosísimo penetrar en ella, y muy probable que las mil plantas raras y de mérito que allí se cultivan, se pierdan aplastadas por las mismas tapias que las sirven de urna.

Ahora bien; no discutiremos nosotros la mayor ó menor bondad del sitio en que hoy está enclavado el Jardín Botánico; pero es indiscutible que si se pensaba hacerle desaparecer de ese sitio, lo lógico, lo que se hubiera hecho en cualquier país medianamente gobernado en donde ningún Moret seria ministro, es preparar con la antelación debida el lugar en que

había de instalarse el nuevo Botánico. Hubiérase preparado, según creemos pensó hacerlo el ilustre Sr. Galdó [Manuel María José de Galdo López Neira (1825-1895)], el sitio que ocupó la Exposición filipina, para formar allí el Botánico y hoy podría disponerse con previsión de los terrenos que hoy ocupa sin los perjuicios que se irrogan en la actualidad. Porque pensar en trasladar á la Moncloa el Botánico, según se ha dicho, es absurdo y descabellado bajo todos conceptos.

Esto es, pues, lo que hoy ocurre con el Jardín Botánico, condenado a muerte”⁹.

La propuesta de traslado quedó en el olvido; calmados los ánimos, en octubre de 1902, la Reina regente, María Cristina de Habsburgo-Lorena, acompañada de sus hijos, Alfonso XIII (1886–1941) y la infanta María Teresa (1882–1912), visitaron el Real Jardín, dándose por concluidos los intentos de traslado; el cronista de *La Ilustración Española y Americana* ofrece una detallada descripción de la visita y da por finalizado el intento:

“Hace poco más de un año, el mundo científico de Madrid se alborotó al difundirse la idea de que en las regiones del Gobierno se trataba de arrancar de cuajo el Jardín Botánico de la Facultad de Ciencias, que, con discípulos de Linneo, fundó en el siglo XVIII Carlos III, para trasladarlo á las accidentadas colinas de la Moncloa. Todo Madrid participó é hizo público el deseo de que el Jardín Botánico no desapareciera del hermoso lugar en donde secularmente se halla establecido. El Gobierno pareció retroceder en su propósito...”¹⁰.

UNA UNIVERSIDAD-JARDÍN PARA MADRID

El martes 17 de mayo de 1927, coincidiendo con el XXV aniversario de la jura de la Constitución por Alfonso XIII, el monarca hace pública - de acuerdo con su Gobierno- la decisión de canalizar los actos y homenajes que habrían de celebrarse para conmemorar la efeméride hacia la construcción de un nuevo espacio universitario en la ciudad de Madrid¹¹.

(9) “La desaparición del Botánico”. *El País* [Madrid], 20/07/1893, p. 1.

(10) *La Ilustración Española y Americana* [Madrid], 30/10/1902, p. 13.

(11) Real decreto-ley creando, bajo el Patronato de S. M. el Rey, la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. *Gaceta de Madrid*, 17/05/1927. Un análisis minucioso de las distintas fases de este proyecto en CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986; CAMPOS CALVO-SOTELO, Pablo, *75 Años de la Ciudad*

Realmente, desde los comienzos del siglo XX estaba latente la necesidad de reubicar los dispersos edificios de la Universidad Central en una nueva localización que, sin alejarse de la capital, contara con el espacio suficiente para disponer de todas las instalaciones necesarias; la finca de La Moncloa cumplía estas condiciones, pero la opinión pública madrileña se mostrará contraria a su urbanización; las críticas se exacerbaban en la primavera del 1919, como consecuencia de la cesión al Gobierno francés del terreno preciso para construir la ‘Casa de Velázquez’; ‘Fabián Vidal’ [pseudónimo del periodista granadino Enrique Fajardo Fernández (1883-1948)] escribirá desde las páginas de *El Sol* publicadas en mayo de 1919:

“La Escuela de Agricultura y la Granja Agrícola, que cada día vallan, acotan y cierran parcelas de terreno, bosquecillos y praderas donde los vecinos de Madrid se solazaban dominicalmente; el Instituto de Alfonso XIII, el Asilo de Santa Cristina y el Tiro Nacional han mermado de tal manera la Moncloa, que ésta se va convirtiendo para los madrileños, de campo verde y pintoresco, propicio a los sanos recreos campestres, en una serie de carreteras polvorosas, que se tienden, blancas de sol, entre alambradas erizadas de púas, y por las cuales cruzan, raudos y pestíferos, los automóviles que van a Puerta de Hierro.

¡Y todavía se proyecta edificar en ella la Facultad de Medicina y el Hospital Clínico, y se quiso envenenar sus aires con un Hospital de Epidemias, y se trató de crear en su dominio un Jardín Botánico, y de esa manera tener un pretexto para vender, como solares, el Jardín Botánico actual...”¹²

En efecto, desde el otoño de 1911 estuvieron activas sendas comisiones destinadas a construir un hospital clínico y a reubicar una Facultad de Medicina aneja en las proximidades de La Moncloa¹³.

Universitaria de Madrid. Memoria viva de un campus trascendental, Madrid, Editorial Complutense, 2004.

- (12) Fabián Vidal [pseudónimo de FAJARDO FERNÁNDEZ, Enrique (1883-1948)], “La Moncloa y sus enemigos”, *El Sol* [Madrid], 13/05/1919, p. 2. El suelto de ‘Fabián Vidal’ fue parcialmente reproducido en las páginas de *El Progreso Agrícola y Pecuario*, un periódico cuya línea editorial también es contraria a la ubicación de la ‘Casa de Velázquez’ en La Moncloa (“La Moncloa. Sus amigos y sus enemigos”. *El Progreso Agrícola y Pecuario* [Madrid], 07/06/1919, p. 286). En la misma línea se expresaría *El País*, al tratar de los nuevos destinos que, en la primavera de 1919, recibían los solares próximos a la finca de La Moncloa: “Hace pocos días nos ocupábamos de los pellizcos que se van dando a la Moncloa por el Gobierno: El Instituto de Alfonso XIII, el Asilo, el Tiro Nacional, ahora la Casa de Velázquez y pronto la Facultad de Medicina y el Hospital Clínico; no va a quedar Moncloa (...) También se evitó la barbaridad o el bárbaro negocio de hacer en la Moncloa simulación de jardín botánico para destrozar y convertir en solares y vender, que es de lo que se trataba, el Jardín Botánico...” (“En defensa de la Moncloa”, *El País* [Madrid], 12/05/1919, p. 1).
- (13) Real decreto de 20 de octubre de 1911, por el que se crea una Comisión encargada de preparar la construcción de un Hospital Clínico para la Facultad de Medicina de la Universidad Central (*Gaceta de Madrid*, 21/10/1911).

La idea de construir una Ciudad Universitaria, aprovechando el traslado de la Facultad de Medicina a la finca de La Moncloa debió ser acariaciada desde los comienzos de 1924; en febrero de este año lo había dejado bosquejado Sebastián Recaséns y Girol (1863-1933), decano de la Facultad de Medicina, desde la tribuna del Ateneo de Madrid¹⁴, y, apenas unos meses después, en junio de 1924, con ocasión de la celebración, en Santander, del Congreso Nacional de Arquitectos, Alfonso XIII expuso a un grupo de estos, durante la recepción celebrada en el Palacio de la Magdalena, su deseo de construir una gran universidad, de ámbito hispano-americano, quizás informado de la actividad que, por aquellas mismas fechas, realizaba la Universidad de París¹⁵; en la conversación estuvieron presentes los arquitectos Luis Domènech Montaner (1850-1923), Ricardo

(14) El periodista Roberto Castrovido Sanz (1864-1941) utilizará las páginas del período *La Voz*, publicadas el 20 de febrero de 1924, para criticar el proyecto: “El Sr. Recaséns, médico eminente y respetable decano de la Facultad de Medicina, ha notificado desde la cátedra del Ateneo de Madrid, que muy pronto comenzarán las obras de la ciudad universitaria en el sitio ya designado de la Moncloa. Sepan cuantos... ¡Boca abajo todo el mundo! No se trata ya de discutir, sino de soportar por fuerza lo resuelto, creo que en perjuicio de Madrid, en daño de la higiene pública y sin eficacia para la proyectada ciudad universitaria. No se trata ya de realizar lo que desde el año de 1909 se viene persiguiendo, de trasladar a la Moncloa el Colegio de San Carlos, de establecer en aquel sitio, que fue particular y luego real, y es desde 1868 nacional, lo que llama el doctor Recaséns urbe clínica; el proyecto, como suelen los proyectistas españoles, ha sido ampliado, desarrollado, ensanchado, antes de nacer, y hoy se trata de instalar en la Moncloa la ciudad universitaria, no la urbe clínica de marras...” (CASTROVIDO, Roberto, “Comentarios. La ciudad universitaria y la pobre Moncloa”. *La Voz* [Madrid], 20/02/1924, p. 1). Y pocos meses después, en septiembre de 1924, volverá sobre el mismo asunto: “Se persiste en la idea. Ahora, en silencio, a la chita callando, en vez de ir a la conquista de la Moncloa a tambor batiente, llamando la atención, levantando polvareda, habladurías, campañas de Prensa. Ahora, con la nueva táctica, es terrible el propósito. / En la Gaceta ha aparecido este mismo mes un nuevo decreto cediendo más terreno del primitivamente donado. Y habrá que dar más. Para una Ciudad Universitaria no basta toda la Moncloa; hacen falta la Dehesa de la Villa y la Puerta de Hierro, y los Viveros, y buena parte de El Pardo. No exagero. La Ciudad Universitaria ha de albergar en su recinto las facultades de Medicina, Farmacia, Derecho, Ciencias, Historia, Filosofía, Letras y no solo las escuelas especiales (las de Bellas Artes y Arquitectura estarían muy bien en la Moncloa); sé que el Jardín Botánico, que bibliotecas, museos, laboratorios, residencias para los estudiantes y las estudiantas, campos para deportes... Pues todavía falta mucho más para completar la futura ciudad consagrada a Esculapio y Minerva. Faltan fábricas de pan, matadero, lavaderos, talleres de costura, planchado, zapatería y reparaciones de muebles, viviendas para porteros, bedeles, mozos, barrenderos y demás servidores de escalera abajo, iglesias, capillas protestantes, sinagoga, mezquita, cuarteles para la fuerza pública encargada de mantener el orden en la turbulenta ciudad, y, ¡ejem!, ¡ejem! (no sé cómo decirlo), el cuartelillo de Venus. ¿No ha pensado en todo esto el doctor Recaséns?...” (CASTROVIDO, Roberto. “Esa pobre Moncloa. La Ciudad universitaria”. *La Voz* [Madrid], 24/09/1924, p. 1). El mismo autor se mostrará contraria a la idea en artículos posteriores, siempre desde la columna de *La Voz*: “Comentarios. La Universidad al campo”, *La Voz* [Madrid], 18/03/1926, p. 1). Por estas mismas fechas, Eugenio d’Ors Rovira (1881-1954), desde las páginas de *ABC*, clamaba por potenciar las instalaciones que, desde la década de 1910, ya estaban activas en los ‘Altos del hipódromo’ (ORS, Eugenio, “La Ciudad Universitaria de Madrid”, *ABC*, [Madrid], 25/02/1924, p. 5).

(15) “La Ciudad estudiantil en París”. *ABC* [Madrid], 24/01/1924, p. 16; donde se recoge el proyecto de construcción de sendas residencias estudiantiles patrocinadas por los Gobiernos de Argentina y Canadá y se interesa por la participación de España en la propuesta.

García Guereta (1861-1936), Manuel Vega March (1871-1931) y Modesto López Otero (1885-1962)¹⁶.

Francisco Javier de Luque y López (1871-1941), arquitecto-conservador de la Facultad de Medicina de la Universidad Central desde 1915, diseñó un proyecto de explanación, alineación y acotamiento de terrenos y perfiló el programa de construcción de estos edificios –Facultad y Hospital-, entregado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en marzo de 1927¹⁷.

No obstante, no fue éste el plan que habría de llevarse a la práctica. El Real decreto-ley de 17 de mayo de 1927 establece, bajo la presidencia personal del Monarca, una Junta Constructora de la Ciudad Universitaria “encargada de promover, realizar y construir la edificación” del espacio reservado para el proyecto en los terrenos de La Moncloa¹⁸.

El nombramiento de los miembros que habrían de componer la primera Junta Constructora no se hizo esperar: el 20 de mayo de este 1927, el Ministro de Instrucción Pública, Eduardo Callejo de la Cuesta (1875-1950), firma la real orden en la que se completan sus componentes: bajo la presidencia de Alfonso XIII, actuaban como vicepresidentes el Ministro de Instrucción Pública [Callejo de la Cuesta] y el Rector de la Universidad Central [Luis Bermejo Vida (1880-1941)], las vocalías quedaron ocupada por seis personas en razón de su cargo: el Alcalde Madrid [Manuel Semprún y Pombo (1868-1929)], los decanos de las Facultades de Medicina [Manuel Márquez Rodríguez (1872-1962)], Ciencias [Luis Octavio de Toledo y Zulueta (1857-1934)] y Farmacia [José Casares Gil (1866-1961)]; el director de la Escuela superior de Arquitectura [Modesto López Otero] y el Síndico presidente de la Junta Sindical del Colegio de Agentes de Cambio y Bolsa de Madrid [Agustín Peláez Urquina (*fl.* 1915-1931)], otros cinco por designación del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre los catedráticos de las Facultades de Medicina [Antonio

(16) Citada por CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*. .p. 28, quien recoge el testimonio de Modesto López Otero. “Alfonso XIII, Santander y la Ciudad Universitaria de Madrid” [Conferencia pronunciada el 22 de abril de 1959 en el Colegio de Arquitectos de Madrid].

(17) LUQUE, Javier de. *Ciudad Universitaria de Madrid. Notas críticas*, Madrid, Impr. Góngora, 1931.

(18) Real decreto-ley creando, bajo el Patronato de S. M. el Rey la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. Gaceta de Madrid, 17/05/1927; de él se hizo amplio eco la prensa madrileña (*cf.* “La Junta constructora de la Ciudad Universitaria”. *La Correspondencia Militar* [Madrid], 18/05/1927, p. 2).

Simonena Zabalegui (1861-1941)], Ciencias [Julio Palacios Martínez (1891-1970)], Farmacia [Rafael Folch Andrés [*sic* por Andreu] (1881-1960)], Derecho [José María Yanguas Messía (1890-1974)] y la Escuela de Odontología [Florestán Aguilar Rodríguez [*vizconde* de Casa Aguilar] (1872-1934)]¹⁹; y un arquitecto de la Escuela facultativa de Construcciones Civiles, designado por ésta [Luis Landecho Jordán de Urríes (1852-1941)]. La secretaría correspondió al representante de la Escuela de Odontología y *alma mater* del proyecto, Florestán Aguilar, y la tesorería a Agustín Peláez (Síndico de los Agentes de Bolsa).

En la composición de esta Junta Constructora la representación política quedaba reducida al Ministro de Instrucción Pública y los intereses de la Villa y Corte personificados en su Alcalde; Julio Palacios recordará, en diciembre de 1933: “Era idea del Rey, y así nos lo manifestó expresamente en distintas ocasiones, que la Ciudad Universitaria fuera obra nacional y no estuviera sometida a los vaivenes de la política...”²⁰. La Junta fue responsable no solo de los aspectos pedagógicos, sino también de los financieros, económicos, administrativos y técnicos así como de la ubicación y construcción del nuevo campus universitario. No por conocida debe ser silenciada la actuación en este proyecto de Florestán Aguilar, odontólogo y amigo personal del Monarca, quien no sólo incentivó a Alfonso XIII sino que facilitó los contactos con universidades norteamericanas y propició la búsqueda de apoyo económico externo para el inicio del proyecto.

El 25 de abril de 1928, en sesión extraordinaria y en presencia de Alfonso XIII, Modesto López Otero fue nombrado –en contra de su propia opinión– arquitecto-director de la Ciudad Universitaria; consolidó su equipo con arquitectos jóvenes: Miguel de los Santos Nicolás (1896-1991), Pascual Bravo Sanfeliú (1893-1984), Agustín Aguirre López (1896-1985), Luis Lacasa Navarro (1899-1966) y Manuel Sánchez Arcas (1897-1970); el equipo se completó con el ingeniero Eduardo Torroja Miret (1899-1961).

(19) Real orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes nombrando vocales de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. *Gaceta de Madrid*, 21/05/1927.

(20) PALACIOS, Julio, “Anecdotario para la historia de la Ciudad Universitaria que había de llamarse de Alfonso XIII”. *Acción Española*, 8(43), (1933), pp. 634-639.

La construcción de la Ciudad Universitaria madrileña no tuvo una consignación propia en los presupuestos del Estado; se financió con cargo a una lotería especial y con las contribuciones económicas de particulares, por lo que –desde sus primeros momentos y por la propia Junta Constructora- se realizó una intensa campaña publicitaria con el fin de recaudar los fondos necesarios con los que financiar las obras.

Como trabajo previo, una comisión formada por José Casares, Antonio Simonena, Julio Palacios, Florestán Aguilar y Modesto López Otero realizó, entre septiembre y noviembre de 1928, un recorrido por los campus universitarios de Harvard, Boston, Yale, Michigan, Rochester, Stanford (California), Chicago, Washington, Baltimore y Nueva York, así como los canadienses de Toronto y Montreal; la ordenación arquitectónica de los campus norteamericanos resultó muy influyente en el posterior diseño con el que habría de contar la Ciudad Universitaria madrileña.

Los terrenos de las fincas ‘La Moncloa’ y ‘La Florida’, sobre los que habría de ubicarse la Ciudad Universitaria, fueron propiedad de la Corona desde finales del siglo XIII; en 1866 pasaron al Estado quien, los cedió al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes mediante Real-decreto ley de 3 de diciembre de 1928²¹; este espacio se vio incrementado mediante compras, cesiones y permutas hasta lograr cohesionar un solar de 320 hectáreas sobre el que construir la Ciudad Universitaria.

Se trataba de un terreno accidentado, con el barranco de Cantarranas como separación natural; ello obligó a componer un esquema general organizado en grupos de edificios según su temática formativa y conectarlos mediante viales y accesos. El proyecto inicial contemplaba un eje central finalizado en un gran Paraninfo entendido como ‘Templo de la Hispanidad’, y una serie de ejes secundarios, que ocuparían simétricamente ambos laterales, donde encontrarían acomodo dos zonas docentes, una dedicadas a las Letras y otra a Ciencias; el espacio destinado al área sanitaria, con las Facultades de Medicina, Farmacia y la Escuela de Odontología; además de una zona de Bellas Artes, y las áreas dedicadas a la práctica deportiva y a las residencias de estudiantes y profesores.

(21) Real decreto-ley de 3 de diciembre de 1928 (*Gaceta de Madrid*, 04/12/1928). Sobre la evolución de la propiedad jurídica de este suelo cf. FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa. *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa, evolución histórico-artística y administrativa* [Tesis doctoral, dirigida por Francisco José Portela Sandoval], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.

En cuanto al diseño general, el propio López Otero defendió un modelo arquitectónico alejado de la teatralidad, él mismo anotó que la Ciudad Universitaria “tiene hambre de luz, de aire puro, de silencio”²²; por tanto, buscó compaginar la vegetación y edificación intentando alcanzar un estado intermedio entre la ciudad y el campo, algo así como una ‘universidad-jardín’, diseñada, en parte, como un vergel español y, en parte, como un bosque que rememorara los precedentes ecológicos de la propia finca; la Junta Constructora escribía en 1930:

“Los espacios con plantas y arbustos no solo propenden a regular la temperatura y refrescar el aire, sino que también proporcionan el descanso necesario para el cuerpo y la mente. Los jardines son hechos para procurar delicia, y la delicia en sí misma es un factor importante para mantener la salud”²³.

La Junta Constructora de la Ciudad Universitaria buscó el aislamiento de Madrid a través de un cinturón verde, de suelo no urbanizable, que actuara como un escudo frente a los posibles intentos de invasión planteados desde la metrópoli, evitando así situaciones como las vividas por las Universidades de Columbia o Boston; de tal modo que sus jardines “constituirá un parque más, de belleza imponderable, del que Madrid entero podrá disfrutar sin limitaciones ni obstáculos”²⁴.

La idea de los grandes espacios ajardinados y de la utilización del paisaje como elemento didáctico está ya presente en los escritos de José Ortega y Gasset (1883-1955); a su pluma se debe el excepcional ensayo que tituló ‘La pedagogía del paisaje’, donde dejó anotado: “... cada paisaje me enseña algo nuevo y me induce en una nueva virtud. En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo”²⁵.

(22) LÓPEZ OTERO, Modesto. “Objetivos de la Ciudad Universitaria”. Notas inéditas. Madrid, [ca. 1942] *vide* SÁNCHEZ DE LERÍN GARCÍA-OVIES, Teresa. *Modesto López Otero. Vida y obra*, [Tesis doctoral dirigida por Pedro Navascúes Palacios], Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid, 2000 (*cf.* p. 197).

(23) [Junta Constructora de la Ciudad Universitaria]. *La Ciudad Universitaria de Madrid*. [Madrid]: [s.n.], [1930] [Biblioteca de la Residencia de Estudiantes (CSIC), signatura: JAR-J1946].

(24) [Junta Constructora de la Ciudad Universitaria]. *La Ciudad Universitaria de Madrid*...

(25) ORTEGA Y GASSET, José, “La pedagogía del paisaje”, en *Obras completas*, 1, Madrid, Alianza / Revista de Occidente, 1983, pp. 53-57; la cita en p. 54. Un análisis en CARO VALVERDE, María Teresa; GONZÁLEZ GARCÍA, María, “Valor educativo de la pedagogía romántica de la naturaleza en los escritos estéticos de Ortega y Gasset”, *Cartaphilus*, 6 (2009), pp. 33-42.

Los materiales constructivos elegidos por López de Otero reafirman este planteamiento híbrido entre ciudad y campo; él mismo escribirá, en un estudio retrospectivo redactado en la década de 1950: “los materiales del urbanismo (...) son, por este orden: sol, espacio, árboles, cemento y acero”²⁶.

En los primeros proyectos, concebidos en 1928, la Junta Constructora de la Universitaria establecía tres tipos de tratamiento para los jardines. El primero, aguas arriba del Cantarranas, sería el Jardín Botánico; al otro lado de la avenida de la Universidad / Alfonso XIII, se destina un lugar para un ‘jardín español’ y, aguas abajo, la naturaleza mostraría todo su esplendor, en un espacio natural, no intervenido.

Los espacios abiertos, el contacto con la naturaleza y los volúmenes amplios e iluminados que hicieran agradable la formación universitaria se sitúan en las antípodas de las condiciones higiénicas y medio-ambientales del antiguo Caserón de San Bernardo, la vieja sede de la Universidad madrileña. El propio López Otero lo señala al anotar:

“La Ciudad Universitaria ha conseguido su fórmula ideal: la enseñanza en plena naturaleza, debe ser un organismo, no un mecanismo, teniendo las características de la biología: crecimiento, reparación, renovación...”²⁷

A finales de julio de 1929 se inician las labores de movimiento de tierras y las primeras obras de fábrica, entre ellas el viaducto de la avenida central, con 25 metros de altura, 171 de longitud y 35 de ancho, y los muros de contención, entre ellos el del Jardín Botánico²⁸.

Las obras avanzan a buen ritmo, en principio sin apuros económicos; entre los donativos personales e institucionales y las ganancias producidas por los sorteos de loterías, Julio Palacios fija, para el 13 de octubre de 1930, un monto cercano a los cincuenta y cuatro millones de pesetas, cantidad que habría de verse incrementada con los fondos depositados por

(26) LÓPEZ OTERO, Modesto. “La Ciudad Universitaria...”, p. 79.

(27) LÓPEZ OTERO, Modesto, “Objetivos de la Ciudad Universitaria... p. 197.

(28) [Secretaría de la Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid], *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid, 1947.

países europeos e hispano-americanos para la construcción de sus respectivas residencias de estudiantes²⁹.

La presidencia ejercida por Alfonso XIII sobre la Junta Constructora se nos revela como efectiva; solía reunirse con ella con una periodicidad quincenal; Julio Palacios recuerda, en pleno período republicano:

“Llegaba a la Moncloa a las diez y media en punto, generalmente en un Ford que conducía él mismo y permanecía con nosotros hasta después de las dos (...) gustaba de visitar frecuentemente las obras y examinar su conjunto desde un altozano próximo a la Dehesa de la Villa, al que el ministro D. Elías Tormo dio el nombre de ‘Silla de Alfonso XIII’...”³⁰

La crítica a la actuación urbanística sobre los pinares que constituían la dehesa de La Moncloa no se hizo esperar; en julio de 1931, Xavier de Winthuysen Losada (1874-1956) escribió en las páginas del periódico *Crisol*:

“Desde que comenzaron las desdichadas obras de la Ciudad Universitaria, destrozando bárbaramente el único parque natural con que contaba entonces Madrid, habíamos hecho el propósito de no volver por aquellos lugares, en uno de cuyos rincones habíamos puesto durante años todo el cariño, todo el trabajo y todo el ansia de que se es capaz un espíritu que tiene como religión el Arte y la Naturaleza...”³¹.

Al proclamarse la República, en abril de 1931, el Gobierno nombró una nueva Junta Constructora de la Ciudad Universitaria, presidida por quien lo fuera del Gobierno de España, Manuel Azaña Díaz (1880-1940) y en la que Juan Negrín López (1892-1956), ocupó el cargo de secretario. La nueva Junta Constructora mantuvo a Modesto López Otero como arquitecto-director y a Agustín Peláez Urquina como tesorero, lo que dejaba bien claras sus intereses por hacer prevalecer la viabilidad y el interés del proyecto frente a las condiciones políticas. No obstante, su composición varió significativamente; pasó a contar con un solo vicepresidente, cargo que recaería, de oficio, en el Ministro de Instrucción Pública, a la

(29) PALACIOS, Julio. “Anecdotario para la historia de la Ciudad Universitaria...”

(30) PALACIOS, Julio. “Anecdotario para la historia de la Ciudad Universitaria...”

(31) WINTHUYSEN, Xavier de, “La tala del pinar de la Ciudad Universitaria”, *Crisol* [Madrid], 15/07/1931, p. 5.

sazón Marcelino Domingo Sanjuán (1884-1939), nombró como asesor jurídico a Felipe Sánchez-Román Gallifa (1893-1956) e incorporó a Bernardo Giner de los Ríos (1888-1970), en su condición de arquitecto de la Junta de construcciones civiles; como vocales de oficio se incluyeron el Rector de la Universidad Central, los dos Vicerrectores, los cinco decanos de las Facultades entonces activas, además de un representante de cada una de ellas, elegidos por decisión del Presidente de Gobierno: Teófilo Hernando Ortega (1881-1975), por la de Medicina; José Castillejo Duarte (1877-1945), por la de Derecho; José Giral Pereira (1879-1962), por la de Farmacia; Claudio Sánchez-Albornoz Menduïña (1893-1984), por la de Filosofía y Letras; y Enrique Moles Ormella (1883-1953), por la de Ciencias; se unieron a la Junta el director del Hospital Clínico, León Cardenal Pujals (1878-1960); un representante de la Escuela de Odontología, Bernardino Landete Aragón (1879-1968); el director del Jardín Botánico, Antonio García Varela (1875-1942); el director del Museo de Ciencias Naturales, Ignacio Bolívar Urrutia (1850-1944); el médico Gregorio Marañón Posadillo (1887-1960); el director de la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, Luis de Hoyos Sáinz (1868-1951); el Subsecretario del Ministerio de Trabajo; el Director general de Sanidad; el director de la Escuela de Sanidad, Gustavo Pittaluga Fattorini (1876-1956); el alcalde de Madrid, Pedro Rico López (1888-1957); el director de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y el presidente de la Federación Universitaria Española, Arturo Sáenz de la Calzada (1907-2003)³².

(32) "Reorganización de la Junta constructora de la Ciudad Universitaria". Decreto de 4 de mayo de 1931 (*Gaceta de Madrid*, 05/05/1931); los nombramientos fueron anunciados por la prensa madrileña el mismo día en que fueron firmados (*La Voz* [Madrid], 04/05/1931, p. 3; *La Época* [Madrid], 05/05/1931, p. 1; *El Siglo Futuro* [Madrid], 05/05/1931, p. 2; *ABC* [Madrid], 05/05/1931, p. 27). En noviembre de 1931 la Junta Constructiva tuvo una organización más compleja, determinada por Ley (*Gaceta de Madrid*, 23/10/1931): quedó presidida por el Presidente de la República; actuó como vicepresidente primero el Presidente del Gobierno; como vicepresidente segundo el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; figuraron como vocales el Rector de la Universidad Central, los dos Vicerrectores y los Decanos de las cinco Facultades que componían la Universidad Central; un Catedrático numerario, propuesto por cada Facultad de la Universidad Central; el Director o un profesor propuesto por las Escuelas de Magisterio, de Odontología, de Sanidad y de Ingenieros Agrónomos; el Subsecretario del Ministerio de Trabajo; el Director general de Sanidad; el Alcalde de Madrid; el Director y un miembro de la Junta del Hospital Clínico de Madrid propuesto por ésta; los Directores del Jardín Botánico y del Museo de Ciencias Naturales; y los representantes legales de la Residencia de Estudiantes de Madrid, de la Confederación Iberoamericana de Estudiantes constituida en Méjico, de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos y de la Federación Universitaria. Completaban la Junta su Secretario; un síndico de Agentes de Bolsa, como tesorero; un arquitecto-director y un asesor jurídico, que habría de ser catedrático de la Facultad de Derecho de la Universidad Central y un arquitecto de la Junta de Construcciones Civiles, designados por el Ministerio de Instrucción Pública. De la composición de esta nueva Junta Constructiva se hicieron eco los periódicos *Crisol* [Madrid], 23/10/1931, p. 3 y *La Libertad* [Madrid], 24/10/1931, p. 2.

Tras la llegada de la República se modifica el programa constructivo ideado durante la Monarquía a favor de otro caracterizado por la brevedad en los plazos de ejecución: se aceleraba la construcción de los edificios más avanzados, entre ellos las Facultades de Arquitectura, Medicina y Farmacia, a la par que se retrasaba la cimentación de las de Derecho y Ciencias Naturales; en una segunda etapa se completarían los campus de Humanidades y Ciencias, incluyéndose en la primera la Biblioteca Universitaria y definiéndose, en la segunda, el Jardín Universitario. Quedaban relegados, para una tercera fase, el Paraninfo y el Conservatorio de música y declamación, y se suprimía definitivamente el templo universitario, dado el carácter laico del nuevo Estado.

Tienen un particular interés las palabras con que Manuel Azaña expresa en su diario los sentimientos que le embargaron al visitar la Universitaria el 8 de noviembre de 1931:

“Esta mañana a las once ha venido a buscarme el doctor Negrín, secretario de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria. Ahora presido yo esta junta, como jefe del Gobierno. Me ha llevado a visitar las obras. La mañana era muy fría, con mucho viento. Hemos ido en un cochecillo minúsculo, en el que apenas cabíamos los dos.

Hace año y medio que yo no iba por aquellos lugares, y desconocía lo que han adelantado las obras. Mi sorpresa ha sido grande cuando al llegar al final de la calle de la Princesa me he encontrado con la desolación de la Moncloa destruida. De aquel punto arrancaba un paseo de pinos viejos, tortuoso y rústico, hasta la escuela antigua de ingenieros. Toda esta parte de la Moncloa, con el paisaje hasta el río, era bellissimo, dulce, elegante; lo mejor de Madrid. Ya no queda nada: ‘una gran avenida’, rasantes nuevas, el horror de la urbanización.

Yo veía con gusto que se hiciese la Ciudad Universitaria; pero no podía imaginar, que en esta parte anterior de la Moncloa fueran a hacer tamaño destrozo. Ni podía imaginarme tampoco que la destrucción me causara tristeza; porque realmente he estado triste toda la mañana y aún ahora no se me ha pasado la impresión. ¡Cuántas tardes de otoño pasadas en aquel lugar!. Su punto perfecto era el otoño. Finura, suavidad, grises admirables. Y aquella luz serena, cariciosa, melancólica. Si Madrid fuese un pueblo artista no se hubiera dejado quitar la Moncloa; pero aquí se pasaron semanas entonando trenos cursis y madrileñistas por el derribo del teatro de Apolo y nadie ha hecho, que yo sepa, la elegía de la Moncloa.

Hoy he advertido cuanto me gustaba. Allí aprendí yo a emocionarme ante el paisaje. Dentro de quince o veinte años será aquello sin duda muy hermoso; no lo dudo: parques, arboledas, etcétera.

Pero el candor luminoso y la elegante rusticidad de la Moncloa abandonada, ¿Quién nos los devolverá?

Y los que no la han conocido no sabrán nunca lo que Madrid ha perdido. De la Ciudad Universitaria he visto cuatro o seis enormes edificios en construcción; masas rojizas y grises, como de cuarteles y fábricas. Ignoro lo que saldrá de todo ello...”³³

Las obras de explanación, movimiento de tierras, apertura de vías y construcción de viaductos, iniciadas en el verano de 1929, supusieron la devastación de la vegetación existente, que trató de paliarse con el trabajo de replantaciones dirigido por Cecilio Rodríguez (1865-1953), director del Departamento de Parques y Jardines del Ayuntamiento de Madrid. Un trabajo que no estuvo exento de críticas, Xavier de Winthuysen dejó escrito:

“Bien está que entre un monarca desdichado, un figurón ennoblecido [en alusión a Florestán Aguilar Rodríguez, vizconde de Casa Aguilar] y unos técnicos mediocres, por un alarde desquiciado de fingida cultura, no tuvieran el menor reparo de destruir nuestro paisaje único (...) Cuarenta millones costó destrozarse la Moncloa y cientos de miles la adquisición de coníferas exóticas para componer un paisaje en contra de nuestra Naturaleza...”³⁴.

A partir de 1932 comienzan a surgir problemas de financiación que se trataron de solventar rápidamente mediante la exención de impuestos a la Junta Constructora, y la puesta en funcionamiento de los edificios terminados hasta entonces, entre ellos el de la Facultad de Filosofía y Letras³⁵; para el curso 1935/36 estaba prevista la inauguración de las Facultades de

(33) AZAÑA, Manuel, *Obras completas*, Madrid, Ministerio de la Presidencia, 2007 (cf. vol. 3, p. 810).

(34) WINTHUYSEN, Xavier de, “La tala del pinar de la Ciudad Universitaria”, *Crisol* [Madrid], 15/07/1931, p. 5.

(35) El 15 de enero de 1933, un domingo, se inauguró la vida docente en la Facultad de Filosofía y Letras, sólo parcialmente construida, pero con capacidad para albergar los 980 alumnos en ella matriculados; el proyecto, diseñado por Agustín Aguirre, atendía básicamente a la distribución de la luz natural, pero contaba con los elementos modernos como aire acondicionado, equipos de proyección e –incluso– un ascensor-noria sin puertas (‘paternoster’) (Cf. LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago; GONZÁLEZ CÁRCELES, Juan Antonio, “Agustín Aguirre López y Manuel García Morente: la arquitectura de un ideal universitario”, en: *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y universidad durante los años 30*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Ayuntamiento de Madrid / Ediciones de Arquitectura, 2008, pp. 2-39).

Medicina, Farmacia, Arquitectura y la finalización del edificio de Filosofía, sólo Arquitectura pudo utilizar sus instalaciones para celebrar en ellas los exámenes de junio.

Durante los tres años que duró la Guerra Civil el recinto de la Universitaria se convirtió en uno de los frentes de combate más cruentos. Una vez terminada la guerra, la Ciudad Universitaria quedó casi irreconocible; no era más que un inmenso amasijo de ruinas y hierros. La guerra dio al traste con los 40.000 árboles plantados, asoló los jardines del Palacete y de la vega de La Moncloa y las explotaciones agropecuarias del Instituto Agronómico Nacional. La Ciudad Universitaria era un amplio erial que hubo de verse sujeto a programas de repoblaciones paulatinas, algunas tan peculiares como la preconizada por Pío García-Escudero y Fernández de Urrutia (1887-1977), director de la Escuela de Ingenieros de Montes en 1943, quien sugería que los árboles, con sus “copas entrelazadas levanten arcos triunfales que cobijen a cuantos por España [allí] quedaron sepultados”³⁶.

Hubo que esperar hasta el 10 de febrero de 1940 para que se promulgara la ley de creación de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria, la tercera, esta vez presidida por Francisco Franco Bahamonde (1892-1975) y de la que formarían parte José Casares Gil, Rafael Folch Andreu y Modesto López Otero, de entre los presentes en las anteriores. Para el 12 de octubre de 1943 estuvo presta para su inauguración la primera fase de los edificios reconstruidos: las Facultades de Filosofía, Ciencias Químicas y Farmacia, las Escuelas de Agricultura y Agrónomos y algunos campos de deportes, además de la propia Oficina de Junta Constructora. Las Facultades de Odontología y Ciencias Físicas hubieron de esperar al 12 de octubre de 1945.

En 1947 la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria hacía público sus planteamientos urbanísticos, aún guiados por el lápiz -y la idea general- de Modesto López Otero, aunque matizada por el ampuloso lenguaje de la propaganda franquista:

(36) Citado por BONET CORREA, Antonio, “La Ciudad Universitaria de Madrid. Realidad y utopía de un proyecto para la modernización cultural de España”, en: *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid: COAM / UCM, 1987, vol. 1, pp. 1-26. [Reimpreso en BONET CORREA, Antonio, *Arquitecturas singulares: ingeniería y arqueología industrial*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 213-235].

GONZÁLEZ BUENO, Antonio, «El Real Jardín Botánico Alfonso XIII y el ajardinamiento de la Universidad Complutense de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 421-462.

“Es aspiración de la Junta rectora, que la Ciudad Universitaria ofrezca (...) hermoso parque cruzado de amplias avenidas y bellos lugares en los que hallen los habitantes de Madrid esparcimiento y bienestar (...)

Así pues, una gran avenida de tres kilómetros une la plaza de la Moncloa, a la Puerta de Hierro, lográndose con ella una de las más hermosas entradas a Madrid (...) En el fondo, y en lugar destacado, se elevará el más bello edificio de la Ciudad Universitaria, destinado a Paraninfo y Rectorado, de grandes proporciones y majestuosa prestancia.

Como se advierte, las 320 hectáreas de terreno que ocupa la Ciudad Universitaria madrileña, serán, andando el tiempo, lo que la Junta se propone (...) Miles de millares de variadas especies se han colocado en esta campaña de repoblación forestal, habiéndose iniciado, asimismo, la plantación de hermosos jardines, entre ellos los de las Facultades de Filosofía y Letras, Escuelas Especiales de Arquitectura e Ingenieros de Montes y Colegio Mayor ‘Ximénez de Cisneros’, hallándose planeados otros muchos más³⁷.

Tras el plan de 1943, con las reconstrucciones prácticamente terminadas, se redactó un nuevo plan, en 1948, en el que se estudiaba el planeamiento vial de la zona con nuevas conexiones y proyectos, un tema olvidado en los últimos años al volcarse únicamente en las edificaciones. Será este el último plan de conjunto diseñado para la Ciudad Universitaria, en él aún se sigue bosquejando el suntuoso edificio de la sede rectoral en el paraninfo, una biblioteca central y un jardín botánico o ‘Escuela de Plantas’ que habría de interconectar las Facultades de Farmacia y Ciencias.

Sobre él se superpusieron un acúmulo de decisiones particulares, que acabaron dando a la Universitaria su actual fisionomía; la construcción, en los años centrales de la década de 1950, de la Junta de Energía Nuclear, en los terrenos del pinar que habría de servir de fondo y marco vegetal al Paraninfo, y que tan alabado y considerado fuera en los planes de conjunto de la Ciudad Universitaria, marcan el final de un proyecto bosquejado por Modesto López Otero y nunca llevado a su fin. La antigua idea de ‘universidad-parque’ quedó eliminada; como acertadamente señalara Julián Peña en los comienzos de la década de 1970:

(37) [Secretaría de la Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid], *La Ciudad Universitaria de Madrid*, Madrid, Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid, 1947.

“Mientras haya árboles que cortar en la Ciudad Universitaria, se puede hacer un edificio más, siempre... y se hace, donde hubo árboles, donde, bien o mal, cabe”³⁸.

UN JARDÍN BOTÁNICO PARA LA CIUDAD UNIVERSITARIA

El Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria estuvo presente en el plan inicial de 1928; para él se reservaron ocho hectáreas entre la Facultad de Ciencias y la de Farmacia, al pie del fastuoso Paraninfo, con ánimo de que sus ‘escuelas botánicas’ sirvieran de espacio confluyente entre los alumnos de ambas Facultades³⁹.

El cauce del arroyo Cantarranas, que atravesaba el espacio reservado para el Jardín, obligó a explanar y canalizar el arroyo y construir un muro de contención que permitiera eliminar la pendiente, con lo que se lograba una distribución de las especies vegetales en un solo plano.

En las propuestas presentadas en noviembre de 1928 se diseña un espacio simétrico que gira en torno a un ‘paseo central’ definido por la propia diagonal marcada por los extremos del recinto. El acceso a este ‘paseo central’ habría de realizarse desde la Avenida de la Universidad, a través de una gran portada, inicialmente concebida bajo criterios renacentistas, como un doble pórtico adintelado. Pronto se abandonó este diseño para aproximarse al modelo elegido por Juan de Villanueva Montes (1739-1811) para su ‘Puerta del Rey’ del Paseo del Prado: un arco central sobre el que se apoya la leyenda del establecimiento, rematados por un frontón; a sus lados, los huecos adintelados a la altura de la imposta del arco se sustituyen por sendas hornacinas; obviamente, las dimensiones de la portada del Jardín Universitario serían sustancialmente mayores que la propuesta para el Jardín ilustrado⁴⁰.

(38) CASTRO, Carmen, “Conversaciones sobre la Ciudad Universitaria”, *Arquitectura*, 162/163 (1972), pp. 58-67; el testimonio, en p. 61, se debe al arquitecto Julián Peña.

(39) Uno de los planos conservados en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid [AGUCM] señala “Jardín Botánico común a las Facultades de Ciencias - Farmacia. 71.500 m². Escuelas Botánicas. Escala 1:1.000” (AGUCM, 111/12-5,5).

(40) Es este el que se muestra en las imágenes del reportaje gráfico que Julio Romano elaboró para *La Esfera*: ROMANO, Julio, “Cómo avanzan las grandes obras de la Ciudad Universitaria, metrópoli espiritual de la raza hispanoamericana. La futura urbe escolar”. *La Esfera*, 17(865) (1930), pp. 19-23.



Pórtico de ingreso del Jardín Botánico proyectado para la Ciudad Universitaria.
La Esfera, 02/08/1930.

Las aguas, canalizadas en su tránsito por el Jardín Botánico, habrían de afluir al otro lado de la Avenida Universitaria; para este espacio, Agustín Aguirre diseñó un aparato escenográfico con fuente, similar a su propuesta para el ‘Palacio de España’ en la Exposición Nacional de Bellas Artes correspondiente a 1924: un conjunto simétrico de diez hornacinas, presidido por una, de mayor tamaño, que albergara el caño y quedaría rematada con un frontispicio con una inscripción; una primera taza recogería el agua del caño formando un gran estanque oval, accesible desde dos escaleras⁴¹; bajo ese estanque oval, paseos de tierra y parterres de boj, combinados con árboles, conformarían el ‘jardín español’ y salvaría el desnivel entre la Avenida de la Universidad y el sector inferior de la Ciudad Universitaria⁴².

(41) Probablemente correspondan a este proyecto los planos conservados en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, que habría que atribuir al arquitecto Agustín Aguirre: Jardín Botánico. - Escaleras. Escala 1:50. [1928-1930]; Terraza y Estanque. Planta. [1928-1930] (AGUCM, 111/12-05, 4).

(42) Fernando Chueca Goitia ha estudiado su obra a la que caracteriza como “una arquitectura expresionista, de gran monumentalidad y énfasis, que representa una versión actualizada del mundo de Antonio Palacios, pasado por el tamiz de Antonio López Otero...” (CHUECA GOITIA, Fernando, “Agustín Aguirre, un arquitecto malogrado”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 64 (1987), pp. 97-110). Juan Ramírez de Lucas destaca, en una nota necrológica, sus trabajos sobre la Ciudad Universitaria, entre ellos: “... el proyecto para Jardín Botánico, del que solo se llegó a terminar el muro de contención de tierras, en la zona que ahora ocupa el edificio de la Facultad de Ciencias de la Información...” (RAMÍREZ DE LUCAS, Juan, “En memoria del arquitecto Agustín Aguirre”, *ABC* [Madrid], 23/04/1987, p. 133).

Modesto López Otero definiría el espacio como: “una remodelación del paisaje barroco, que como marco al palacio real había existido en las capitales de Europa. En realidad aquí el palacio es el paraninfo-biblioteca...”⁴³. Los planos generales del Jardín Botánico que han llegado hasta nosotros quedan firmados, en noviembre de 1930, por la Oficina Técnica de la Junta de Obras de la Ciudad Universitaria; su diseño ha de atribuirse a Agustín Aguirre quien esboza figuras alegóricas en las hornacinas centrales y finales diseñadas en el pórtico⁴⁴.

Roberto Castrovido Sanz (1864-1941), periodista que había sido diputado a Cortes en representación de la Conjunción Republicana-Socialista, quien ya en ocasiones anteriores se había manifestado contrario a la utilización de la finca de La Moncloa como espacio universitario, mostrará, en los comienzos de diciembre de 1928, sus temores sobre el futuro del Jardín Botánico del Prado al conocer la propuesta de establecer un nuevo Jardín en la proyectada Ciudad Universitaria:

“... el Jardín Botánico, abandonado, menospreciado, está codiciado desde hace años para construir una barriada de casas; propósito que alienta ahora por la circunstancia de plantarse en la Moncloa un jardincito botánico para las facultades de Ciencias y Farmacia. Temo por el Botánico, no sólo por la Moncloa”⁴⁵.

Los terrenos sobre los que habría de asentarse el Jardín Botánico universitario comenzaron a prepararse en el verano de 1929; explanando la vaguada que partía en dos la parcela y canalizando su arroyo. La tala masiva a que se vio sometida la finca de La Moncloa, con motivo de la construcción de la Ciudad Universitaria fue una constante preocupación para la Junta Constructora y una cuestión ampliamente debatida desde la prensa madrileña; para solventar este problema, al menos en parte, la Junta Constructora decidió, en la tarde del 25 de junio de 1929:

(43) LÓPEZ OTERO, Modesto, “La Ciudad Universitaria y la Arquitectura Biotécnica” Notas inéditas. Madrid, [ca. 1950] *vide* CHÍAS NAVARRO, Pilar, *La Ciudad Universitaria de Madrid*. . . p. 95.

(44) Plano General. Escala 1:400. Oficina Técnica. noviembre 1930 (AGUCM, 111/12-05, 4); Planta del Jardín Botánico común a las Facultades de Ciencias y Farmacia. [1928-1930]; Plano General. Escala 1:400. Oficina Técnica. 2 planos, noviembre 1930; Plano General. Planta con ajardinamiento [1928-1930] (AGUCM, 111/12-05, 5); Jardín Botánico. Cimentación del Pórtico [1928-1930] (AGUCM, 111/12-05, 6). Estas ‘figuras alegóricas’ también se vislumbran en el dibujo publicado por *La Esfera* en el verano de 1930 (ROMANO, Julio, “Cómo avanzan las grandes obras de la Ciudad Universitaria. . .).

(45) CASTROVIDO, Roberto, “Miscelánea matritense”. *La Voz* [Madrid], 01/12/1928, p. 1.

“... adquirir en Norteamérica una máquina para la transplatación de grandes árboles, con el fin de hacer posible que los necesarios trabajos de organización de los terrenos de la Moncloa no obliguen a talar ningún árbol, sino que todos los existentes puedan utilizarse por transplatación para el embellecimiento de aquellos parajes...”⁴⁶

Las preocupaciones de la Junta Constructora por mantener el carácter de parque abierto o de ‘universidad jardín’ para la Ciudad Universitaria, fue continua; hasta el extremo que, en abril de 1931, se acuerda la realización de un viaje de estudios con ánimo de elaborar un proyecto que pudiera contentar a quienes manifestaban sus temores por el destrozo ecológico al que estaba sometida la finca de La Moncloa⁴⁷.

Sus esfuerzos en pro de lograr un espacio donde naturaleza y construcciones convivieran fueron reconocidos por buena parte de la prensa madrileña; el cronista de *Alrededor del Mundo* escribirá en estos comienzos de la década de 1930:

“La Ciudad Universitaria de Madrid será una de las más hermosas y extensas del mundo, y, desde luego, la mayor y más perfecta de Europa.

(46) “La reunión de ayer tarde. Acuerdos de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria”. *La Voz* [Madrid], 26/07/1929, p. 2; el mismo comentario fue recogido por el periódico *El Sol* (“Para la Ciudad Universitaria”. *El Sol* [Madrid], 27/07/1929, p. 3). La adquisición de tal maquinaria no estuvo exenta de crítica; véase, por ejemplo, el comentario de un articulista de *El Sol*: “No hace muchos días publicó ‘A B C’ una nota del secretario de la Ciudad Universitaria, D. Florestán Aguilar, en la que (...) se hacía constar, ‘para no extraviar a la opinión’, que solamente se habían cortado ‘tres árboles’ y se habían plantado no sé cuántos miles (esto era inexacto, pues eran muchos más de tres los cortados, y no sabemos dónde estarán los plantados), añadiendo además que se iba a adquirir una máquina en Norteamérica para trasplantar copudos árboles. / Por lo visto, o no se cree en la eficacia de tal maquineta, o corre mucha prisa ‘quitar estorbos’, pues el pasado lunes se pudo ver cómo eran abatidos, cortándolos con sierra, infinidad de hermosos árboles -cedros, pinos, eucaliptos y plátanos- que, formando un bosquecillo, se extendían en el recodo de la carretera entre la Escuela y la Casa de Velázquez. ¡Un verdadero dolor! / A esta corta seguirá la de los no menos hermosos árboles que existen en los jardines frente a la Escuela de Ingenieros Agrónomos y los pinos centenarios de la carretera entre el Asilo y el Tiro Nacional. Es decir: casi todos los de la Moncloa (...) / La Moncloa es acaso el único sitio arbolado que para su esparcimiento dominical le queda a Madrid. Para comprobarlo basta darse un paseo por aquella zona en un día festivo. Y por lo visto se pretende restarlo poco a poco al libre usufructo de cuantos no pueden ir más allá del contorno madrileño. No está la villa y corte tan sobrada de parques para que se pretenda restarle uno de ellos, acaso el único que se presta a que las gentes puedan utilizarlo para pasar un día de campo sin grandes dispendios...” (“Los árboles y tranvías de la Moncloa”. *El Sol*[Madrid], 30/08/1929, p. 3).

(47) “Junta constructora de la Ciudad Universitaria.- Bajo la presidencia del Rey se reunió ayer mañana en sesión de Pleno la Junta constructora de la Ciudad Universitaria (...). Ante la necesidad de convertir la urbe escolar en la ciudad jardín a que aspira la Junta, se acordó que una comisión de técnicos haga un viaje de estudio por el Extranjero a fin de formular el proyecto correspondiente...” (*El Sol* [Madrid], 05/04/1931, p. 4); en los mismos términos dará la noticia *ABC* (*ABC* [Madrid], 05/04/1931, p. 5).

Tendrá una extensión de 360 hectáreas de terreno; con bosques de 27,000 árboles (pinos en su mayoría) (...), Cruzará la Ciudad la Avenida de Alfonso XIII (...) En el extremo de dicha avenida (...) habrá un bosque que llegará hasta los límites de El Pardo...”⁴⁸



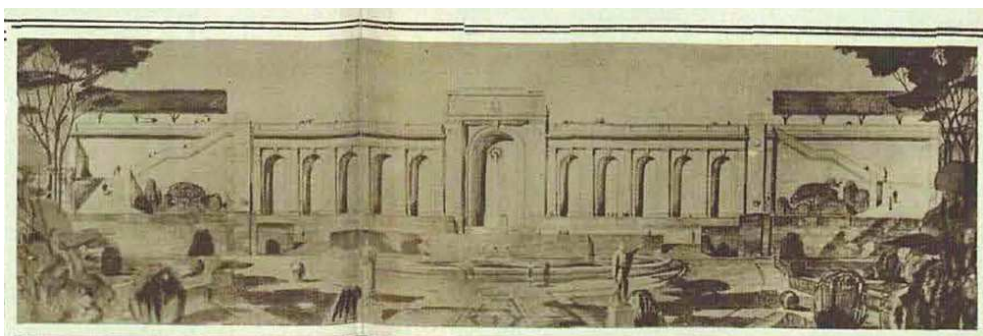
Jardines proyectados para la Ciudad Universitaria, con el Paraninfo al fondo.
La Esfera, 02/08/1930.

(48) F. N. T. “Madrid”. *Alrededor del Mundo* [Madrid], 31/05/1930, p. 601. Otros se mostraron más críticos, es el caso de Ramón Castrovido quien, desde las páginas *La Voz*, al hilo de la publicación de la Memoria anual del Ayuntamiento de Madrid, escribirá: “La Moncloa constituye (constituía, debió decir la Memoria informadora de la ciudad), un caso de ejemplaridad en el estudio de jardines para la futura expansión de Madrid, donde se hallarán terrenos de situación semejante. Formadas sus principales bellezas por la flora espontánea o adaptable al suelo y al clima, presenta, además de la originalidad y la correspondencia con el paisaje natural que ante él se extiende, la economía de sostenimiento y la falta de necesidad de riegos, substituyéndose la belleza del tapiz verde artificioso por el natural que brota en las distintas estaciones y el matorral característico. Realizándose actualmente en la Moncloa las obras para la Ciudad Universitaria, varía el concepto futuro de este parque, que era el preferido por las clases populares, por su ambiente sano, natural y de libertad de movimientos...” (CASTROVIDO, Roberto. “El arbolado de Madrid”. *La Voz* [Madrid], 01/04/1930, p. 1).

GONZÁLEZ BUENO, Antonio, «El Real Jardín Botánico Alfonso XIII y el ajardinamiento de la Universidad Complutense de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 421-462.

Para contener las tierras del Jardín el arquitecto Agustín Aguirre y el ingeniero Eduardo Torroja proyectaron un muro, considerado como una de las grandes obras de fábrica realizadas para la urbanización de la Ciudad Universitaria⁴⁹; el propio Eduardo Torroja ofrece una síntesis de la obra:

“Este muro tiene unos 22 metros de altura desde la cota de la calle hasta la cimentación en su parte central, pero de estos 22 metros, aproximadamente la mitad quedan terraplenados por los dos lados, y por consiguiente, la altura de contención se reduce a 11 metros...”⁵⁰

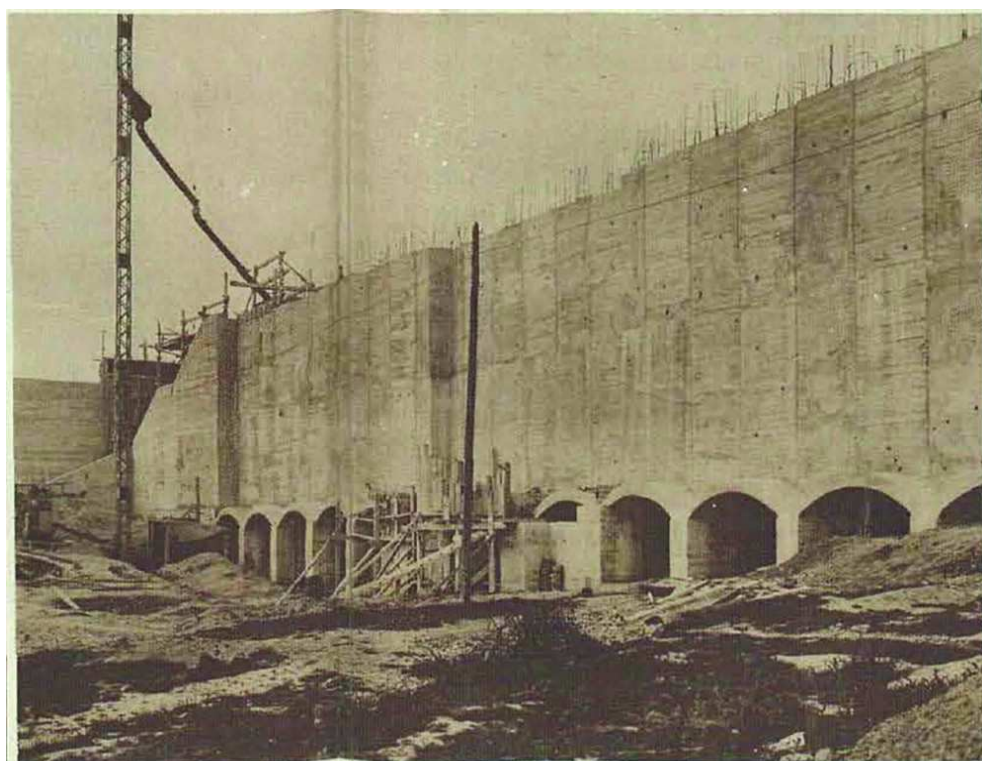


Proyecto del muro de contención del Jardín Botánico. *La Esfera*, 02/08/1930.

Eduardo Torroja utilizó el hormigón armado con contrafuertes como elemento más económico para la estructura del muro; fijó una separación de 4,50 m entre contrafuertes y unas pantallas de contención entre ellos que bajan solamente hasta el nivel de relleno de aguas abajo, con armaduras de repartición horizontales y verticales. Los contrafuertes son interiores al terraplenado y sus armaduras transmiten la tensión a las bóvedas de contrarresto de la coronación, levantadas sobre ‘pilarotes’ de apoyo con cimentación de zapatas de hormigón armado. La obra, proyectada en

(49) El Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid conserva abundante documentación sobre este proyecto: Jardín Botánico. Muro de contención. Planta y Alzado. Escala 1:100. Arquitecto: Agustín Aguirre. 2 planos [1928-1930] (AGUCM, 111/12-05, 5); Jardín Botánico. Muro de contención. Sección A. Escala 1:50. 2 planos [1928-1930]; Detalle del alzado del muro de contención en la Vía Universitaria. Sección Transversal. Alzado Lateral. Escala 1:50. 3 planos [1928-1930]; Muro de contención. 8 planos [1928-1930]; Muro de contención. Planta General. Escala 1:50. 2 planos [1928-1930]; Muro de contención. Sección. Escala 1:50. [1928-1930]; Muro de contención. Sección Transversal. Escala 1:50. 2 planos [1928-1930] (AGUCM, 111/12-05, 4).

(50) TORROJA, Eduardo, “Las obras de fábrica para la urbanización de la Ciudad Universitaria”. *Revista de Obras Públicas*, 83 (2674) (1935), pp. 289-291; 83(2675) (1935), pp. 302-305. La cita en pp.289-290.



Obras del muro de contención del Jardín Botánico. *La Esfera*, 02/08/1930.

1929, fue realizada por la empresa *Agromán S.A.* entre 1930 y 1933⁵¹. Nada quedó de ella tras la Guerra Civil.

En cuanto al contenido botánico del Jardín apenas nos quedan testimonios; sí sabemos del interés del Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid por tomar parte activa en el proyecto; entre los asuntos tratados por la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria en la tarde del 25 de junio de 1929, se da cuenta de haberse aceptado la oferta realizada por el Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid para ocuparse de la dirección y formación del proyectado Jardín Botánico universitario al que, de acuerdo con el cronista, sólo se le dedicarán tres hectáreas de terreno⁵². Es posible

(51) El Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismos [CEHOPU] conserva (signatura: ETM-037) tres copias fotográficas, en blanco y negro (65 x 50 mm; 50 x 78 mm y 50 x 78 mm), pegadas en cartulina e identificadas en el verso, sin autor ni fecha, donde se documenta el proceso de construcción del muro de contención de Cantarranas en la Ciudad Universitaria de Madrid.

(52) "Se aceptó el ofrecimiento del Colegio Farmacéutico de encomendar a esa entidad la dirección y formación del jardín botánico que en una extensión de tres hectáreas [sic] ha de emplazarse entre la Facultad

que, del espacio total dedicado al Jardín Botánico se segregaran estas tres hectáreas para dedicarlas a un uso exclusivo de la Facultad de Farmacia, quien se decantó por acondicionar el espacio como un jardín medicinal.

En febrero de 1930 comienzan a concretarse los primeros envíos de semillas americanas, destinadas al Jardín botánico universitario, con ánimo de dotar a este del mismo carácter ibero-americano que habría de tener la Ciudad Universitaria⁵³; en el discurso pronunciado por Toribio Zúñiga Sánchez-Cerrudo (1886-1969), el 21 de febrero de este 1930, en el Real Colegio de Farmacéuticos, ante el embajador de la República de Uruguay en España, se anuncian ya la remisión de algunos materiales de aquel país:

“El Uruguay nos envía semillas, y todos los demás países de aquel Continente seguirán, sin duda, su ejemplo, para que haya plantas típicas suyas en esa sección [la de flora americana] del Jardín”⁵⁴.

Y, en la sesión celebrada el 22 de enero de 1932 en la Academia Española de Farmacia, Francisco Blanco Juste informa “que había pedido semilla [del árbol de la quina] al ministerio de Fomento de la isla de Java,

de Ciencias y la de Farmacia...” (“La reunión de ayer tarde. Acuerdos de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria”. *La Voz* [Madrid], 26/07/1929, p. 2). La misma información es recogida por los periódicos *La Libertad* [Madrid], 26/07/1929, p. 3; *Heraldo de Madrid* [Madrid], 26/07/1929, p. 2 y *El Sol* [Madrid], 27/07/1929, p. 3. La redacción que ofrece *ABC* es algo diferente: “Aceptar la propuesta del Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid, para que la clase farmacéutica coopere a la plantación del jardín botánico de la futura Ciudad Universitaria” (*ABC* [Sevilla], 18/10/1929, p. 22).

El ofrecimiento se reitera en la inauguración del curso celebrada por el Real Colegio de Farmacéuticos en noviembre de 1929: “El doctor Zúñiga (...) agradeció en galanas frases al rector de la Universidad, su asistencia al acto y manifestó que, para celebrar el centenario del regalo de la Facultad de Farmacia que hicieron los farmacéuticos a la Universidad, es propósito de los farmacéuticos, de hoy regalar el jardín botánico de la Ciudad Universitaria...” (*La Época* [Madrid], 22/11/1929, p. 2); en los mismos términos daría cuenta a sus lectores *El Sol* [Madrid], 22/11/1929, p. 6.

(53) “El Dr. Zúñiga (...) dijo que son muchos los americanos que han venido a estudiar con los farmacéuticos españoles. ‘Por eso ahora –añadió–, al cumplirse el centenario de la Facultad de Farmacia, queremos asociar a los farmacéuticos americanos a todos los actos que se celebren. Uno de los principales será el regalo a la Ciudad Universitaria, por todos los farmacéuticos españoles, de un jardín botánico, que ha de contar con una sección de la flora americana...” (*ABC* [Madrid], 22/02/1930, p. 23).

(54) “En el Real Colegio de Farmacéuticos. Entrega de un pergamino”. *ABC* [Madrid], 22/02/1930, p. 23. En la tarde del 27 de febrero de este 1930, Toribio Zúñiga pronunció una conferencia en el Ateneo Farmacéutico, donde volvió a ocuparse del Jardín botánico de la Ciudad Universitaria (“En el Ateneo Farmacéutico”, *ABC* [Madrid], 28/02/1930, p. 32). “La Asociación de Farmacia y Química de Montevideo, ha remitido un segundo lote de semillas para el Jardín Botánico...” (“Notas farmacéuticas de Madrid”. *El Restaurador Farmacéutico*, 85(13) (1930), p. 299). El texto de la nota se conserva, manuscrito por Toribio Zúñiga, entre los ‘Informes relacionados con el Jardín Botánico de la futura Ciudad Universitaria’ Archivo de la Real Academia Nacional de Farmacia [ARANF], leg. 171/1).

con objeto de que tengamos 30 ó 40 ejemplares criados en estufa y que la Academia Española de Farmacia pueda, al hacerse el Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria, formar de él un bosquecillo del precioso árbol...”⁵⁵

En marzo de 1930, la revista *El Restaurador Farmacéutico*, con sede en Barcelona, se hace eco de la circular remitida por una representación de este colectivo profesional, en la que incitan a los farmacéuticos a participar en el proyecto:

“Aceptada por la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria la plantación de las especies que han de formar el Jardín botánico, está encomendada a una inteligente ponencia la redacción del proyecto de dicho Departamento docente (...) corresponde a la clase: la recaudación de la suma que se juzgue necesaria para acometer la empresa. Su cuantía es ilimitada. El Jardín botánico ha de responder a la última palabra de la ciencia y ser digno de la ciudad Universitaria. Nuestra misión en esta empresa será adquirir plantas y semillas y dirigir la formación del Jardín. Confiamos en que habrá secciones de plantas tropicales, árticas y espontáneas [sic]; la flora hispanoamericana tendrá honrosa representación, y se dedicará especial atención a las plantas indígenas y marroquíes...”⁵⁶

La composición de esta ‘Comisión del Jardín Botánico’ nos es conocida; formaban parte de ella: Marcelo Rivas Mateos (1875-1931), catedrático de Botánica farmacéutica en la Universidad Central; José Fabregat Rovira (1885-1935), presidente del Colegio oficial de Farmacéuticos de

(55) “El doctor Zúñiga acogió con cariño la idea y la juzgó patriótica, y los Sres. Velázquez Amézaga, Herrero de la Orden y Roldán se pronunciaron a favor de la iniciativa del Sr. Blanco Juste...” (“Academia Española de Farmacia”. *ABC* [Madrid], 23/01/1932, p. 34).

(56) “A los farmacéuticos españoles. La plantación del Jardín botánico de la Facultad de Farmacia de la Ciudad Universitaria”. *El Restaurador Farmacéutico*, 85(6) (1930), pp. 156-158; firman el manifiesto. Toribio Zúñiga (Presidente del Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid), José Casares Gil (Decano de la Facultad de Farmacia de la Universidad de Madrid), Eugenio Piñerúa (Presidente de honor de la Unión Farmacéutica Nacional), Martín Bayod (Primer farmacéutico de la Real Cámara), Enrique Soler (Decano de la Facultad de Farmacia de la Universidad de Barcelona), Juan Díez Tortosa (Decano de la Facultad de Farmacia de la Universidad de Granada), Alonso Eleizegui (Decano de la Facultad de Farmacia de la Universidad de Santiago de Compostela), Antonio Casanovas (General Inspector de Farmacia Militar), Manuel Álvarez Ude (Segundo farmacéutico de la Real Casa), Francisco Bustamante (Jefe farmacéutico de la Dirección General de Sanidad), Juan Rhodes (Presidente de la Unión Farmacéutica Nacional), Álvaro del Busto (Presidente del Consejo de Administración de la Caja de Socorro del Cuerpo de Farmacéuticos Titulares), Rafael López Mora (Presidente de la Asociación de Subdelegados de Farmacia), Javier de Nicolau (Presidente del Real Colegio de Farmacéuticos de Barcelona) y Jacinto Martínez (Presidente del Centro Farmacéutico Nacional).

Barcelona; Juan Ignacio Bosqued Guitarte, presidente de la Asociación de Centros Farmacéuticos y Jacinto Martínez Jiménez, presidente del Centro Farmacéutico Nacional⁵⁷.

Se nombró, también, un Comité de honor, de carácter internacional, presidido por el Príncipe de Asturias⁵⁸, en el que actuaron como vicepresidentes los Ministros de Instrucción Pública⁵⁹, Ejército y Marina, junto a los representantes diplomáticos de las naciones de habla hispana, acentuando así el carácter hispano-americano con el que quiso definirse a la Ciudad Universitaria⁶⁰.

Como presidente de esta ‘Comisión del Jardín Botánico’, Marcelo Rivas Mateos elaboró un informe, sin fecha, probablemente redactado hacia octubre de 1930, en el que plantea el espacio como propio de la Facultad de Farmacia y dedicado al cultivo de plantas medicinales:

(57) “Comisión primera.- Del Jardín Botánico. Presidente: D. Marcelo Rivas Mateos; Vicepresidente: D. José Fabregat Rovira; Secretario: D. José de la Vega; Vocal: D. Ignacio Bosqued”. *Primer Centenario de la inauguración del edificio de la Facultad de Farmacia de la Universidad Central construido y cedido al Estado por los Farmacéuticos españoles...* Madrid, [Talleres Gráficos Herrera], 1930 [1933] (cf. p. 52).

(58) Quien les atendió el 14 de febrero de 1930. “Recibió Su Alteza el Príncipe de Asturias ayer en audiencia una Comisión de farmacéuticos, compuesta por el presidente, doctor Zúñiga; el secretario, señor Hergueta, y los doctores Vega y Roldán, que le entregaron el nombramiento de presidente de la Comisión de honor que organiza las fiestas del centenario de la fundación de la Facultad de Farmacia, que se celebrará en noviembre, relacionándose con esto el regalo que hará dicha Facultad a la Ciudad Universitaria, consistente en un Jardín Botánico, costeado por suscripción entre todos los farmacéuticos...” *El Imparcial* [Madrid], 15/02/1930, p. 6; la misma información en *ABC* [Sevilla], 15/02/1930, p. 19.

(59) Y, suponemos, que también el Ministro de la Gobernación, a tenor de esta noticia: “En Gobernación.- Esta mañana recibió el ministro al doctor Zúñiga, presidente del Colegio de Farmacéuticos de Madrid. Dicho señor entregó al general Marzo [Enrique Marzo Balaguer (1875-1947)] un artístico pergamino donde consta su nombramiento de vicepresidente del Comité de Honor del centenario de la Facultad de Farmacia y del Patronato del Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria, que preside Su Alteza Real el Príncipe de Asturias...” (*La Época* [Madrid], 11/08/1930, p. 1). La misma noticia fue publicada, un día después, por *ABC* [Madrid], 12/08/1930, p. 23 y *La Correspondencia Militar* [Madrid], 12/08/1930, p. 1).

(60) “Se nombró un Comité de honor del centenario de la Facultad de Farmacia y del Patronato del Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria, para el que se aclamó como presidente a Su Alteza Real el Príncipe de Asturias; como vicepresidentes, los ministros de Instrucción Pública, Ejército y Marina, y a los representantes diplomáticos de las naciones de habla española; y como vocales, las principales figuras de la farmacia hispanoamericana. Se eligieron también las distintas Comisiones de los actos del centenario, que se celebrará en noviembre próximo, y finalmente se leyó por el señor Vega [José de la Vega Portilla (1894-1970)] un proyecto de Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria...” (*El Imparcial* [Madrid], 23/01/1930, p. 5); un par de días antes, el 21/01/1930, anuncia, entre los actos que esa tarde se han de desarrollar en el Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid, la: “Discusión de la ponencia de D. José de la Vega sobre el Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria” (*ABC* [Madrid], 21/01/1930, p. 25-26); de la celebración del acto informa *ABC* [Madrid], 22/01/1930, p. 22.

“El terreno dedicado á Jardín Botánico de la Facultad de Farmacia, de la Ciudad Universitaria, no tardará en ser entregado á los técnicos para llevar á la realidad el cultivo experimental de plantas medicinales, de tanto valor científico, medicinal y comercial.

La distribución del terreno para los cultivos, lo que se llama organización del jardín, no es asunto difícil. Pero hay un problema no sencillo que debe estudiarse: me refiero á la construcción de las Estufas ó Invernaderos. Y este problema toma mayor realce si se tiene en cuenta que los Farmacéuticos de la América latina desean mandarnos –por mediación del Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid- una representación de la Flora farmacéutica de sus respectivos países.

Como Catedrático de Botánica de la Facultad de Farmacia de Madrid, y que seguramente intervendré en la instalación y organización del Botánico, aspiro á que resulte un jardín modelo, que esté acorde con el dinero que se gaste la nación y con los admirables entusiasmos de S.M.

Conozco los jardines botánicos de Hamburgo, Berlín, Upsala y París; pero según mis noticias el de Frankfurt es el mejor que hay en la actualidad. Las Estufas de este jardín son tan perfectas que en ellas está resuelto el problema de la lluvia artificial y las modificaciones de humedad y temperatura; hay estufas de ambiente tropical y de temperaturas inferiores á 0° y todo ello con gran sencillez, y sobre todo con relativa economía.

Declaro no conocer este Jardín de Frankfurt, tan admirable, y según mis noticias tampoco lo conocen los técnicos que intervienen en la construcción de la Ciudad Universitaria.

Tengo el honor de someter al superior criterio de la Junta la idea que antes de construirse las Estufas del Jardín Botánico de la Facultad de Farmacia, un señor de la Junta y un Arquitecto, que bien podría ser el Sr. Aguirre -y lo cito por ser el que con nosotros está estudiando el problema- se trasladasen á Franckfurt y en pocos días estudiasen el funcionamiento y disposición de las mencionadas Estufas. Como yo soy Catedrático de Botánica á quien paga el Estado y tengo el honor de servirlo, me ofrezco á acompañarlos, por mi cuenta, y modestamente contribuir al éxito de tan grandiosa y patriótica empresa.

Finalmente, en Canarias, en la Orotava, hay un Jardín de Aclimatacion, que corresponde al Servicio Agronómico de Tenerife, y sería muy util y de gran adelanto, recomendar al Servicio Agronómico que dispusieran convenientemente, para en su día ser trasladados á la Península, ejemplares buenos y juvenes de ciertas plantas medicinales que allí existen, ya adaptadas transitoriamente al clima canario, tales por ejemplo el arbol de la Quina, el de la Coca ó productor de la cocaína, el productor del Aceite de palma, el de las Pagodas, el Carica papaya, etc. etc. todas difíciles de

conseguir en la zona central de nuestra Patria, si antes no se acomodaron en Jardines de Aclimatación.

Y como debemos ganar tiempo, sería muy útil ir ya preparando los setos con el ciprés de Italia, hermosa y sobria planta ornamental que irá muy acorde con la bella arquitectura que se quiere dar al Jardín Botánico...⁶¹

No parece que la propuesta de Marcelo Rivas Mateos tuviera aceptación por parte de los integrantes de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria; en los diseños de planta que han llegado hasta nosotros no hay atisbo de un espacio reservado para invernaderos, y tampoco nos queda constancia de que el viaje al Jardín Botánico de Frankfurt llegara a realizarse. Sólo los setos de *Cupressus sempervirens* L. parecen entroncar bien con los diseños del Jardín que debió efectuar Agustín Aguirre.

A mediados de octubre de 1930, coincidiendo con un cambio en el Decanato de la Facultad de Farmacia, y con ello de la sustitución de José Casares Gil como miembro nato de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria, a favor de Obdulio Fernández, la Junta examinó “los planos del Jardín Botánico anejo a las Facultades de Ciencias y Farmacia, y diversos estudios del plan general de ajardinamiento de la Moncloa, siguiendo con esto el firme propósito de la Junta de rodear la Ciudad Universitaria de parques y jardines de libre acceso...”⁶²

Por estas mismas fechas, en noviembre de 1930, el Real Colegio de Farmacéuticos solicita de la Junta Constructora que estudie la posibilidad de ubicar en el Jardín Botánico un monumento a la memoria de Agustín José Mestre (1768-1836), boticario mayor de Fernando VII (1784-1833)⁶³.

(61) “Moción presentada a S.M. Alfonso XIII por el catedrático de Farmacia Marcelo Rivas Mateos, sobre la construcción del Jardín Botánico de la Facultad de Farmacia” (AGUCM, leg. D/1770/8), se trata de un manuscrito de 4 hojas numeradas, acompañado de una copia mecanografiada [3 h.]

(62) La Junta Constructora se reunió en la mañana del 14 de octubre de 1930: “Su Majestad el Rey dedicó afectuosas frases al señor Casares Gil, quien por cesar en el decanato de la Facultad de Farmacia ha dejado de pertenecer a la Junta, siendo sustituido por el nuevo decano, doctor Obdulio Fernández, a quien el Monarca dio la bienvenida (...) Se examinaron los planos del Jardín Botánico anejo a las Facultades de Ciencias y Farmacia, y diversos estudios del plan general de ajardinamiento de la Moncloa, siguiendo con esto el firme propósito de la Junta de rodear la Ciudad Universitaria de parques y jardines de libre acceso...”; en esa misma reunión, “Quedó enterada la Junta de haberse firmado las escrituras correspondientes a los contratos de construcción de los edificios destinados a Facultades de Medicina y Farmacia y Escuela de Odontología, cuyas obras comenzarán seguidamente” (*El Imparcial* [Madrid], 15/10/1930, p. 2); el mismo comentario en *La Libertad* [Madrid], 15/10/1930, p. 8; *ABC* [Sevilla], 15/10/1930, p. 23; *Heraldo de Madrid*, 15/10/1930, p. 2 y *El Imparcial* [Madrid], 15/10/1930, p. 2).

(63) “El Colegio de Farmacéuticos de Madrid, que el día 30 de Noviembre celebrará una reunión de carácter internacional para conmemorar el centenario de la Fundación de la Real Escuela de Farmacia, donada



Agustín José de Mestre (1768-1836), monumento ideado para el Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria, ubicado en el Instituto Farmacéutico del Ejército [1930] (Archivo de la Real Academia Nacional de Farmacia); actualmente se encuentra en el Centro Militar de Farmacia de la Defensa (Colmenar Viejo).

GONZÁLEZ BUENO, Antonio, «El Real Jardín Botánico Alfonso XIII y el ajardinamiento de la Universidad Complutense de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LVIII (2018), págs. 421-462.

El monumento a este boticario de la Real Casa encontró acomodo en las instalaciones del Instituto Farmacéutico del Ejército.

En cuanto a los medios económicos, parece que la obra del Jardín Botánico no hubiera tenido dificultades; la comisión de farmacéuticos encargada de gestionar el centenario de la construcción del primer edificio que albergó la Facultad de Farmacia madrileña, optó por dirigirse a todas las corporaciones farmacéuticas solicitando la colaboración económica de sus asociados

“... para formar un apretado haz y que la plantación del Botánico sea obra de todos sin excepción, y proponemos que, dejando la iniciativa y el impulso individual, sean las Corporaciones las que constituyan el fondo con un mínimun de cinco pesetas por asociado.

Para poder ofrecer a S.M. el rey este Jardín en los días del Centenario de la Facultad de Farmacia, así como para conocer la amplitud que podamos dar a nuestra intervención (...) se hace preciso que los Colegios y Sociedades se manifiesten a la mayor brevedad para activar los estudios y la organización y que estos trabajos vayan acordados a las obras de la Ciudad Universitaria...”⁶⁴

Por su parte, Enrique Marzo Balaguer (1875-1947), quien por breves meses ocupó el Ministerio de la Gobernación, pasó a la firma de Alfonso XIII, en agosto de 1930, un Real Decreto por el que se cedía al Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid, un monto de 100.000 pesetas, sobre los beneficios otorgados por el Instituto de Comprobación a la Residencia Nacional de Ciegos:

por los Farmacéuticos Españoles a la Universidad hace cien años, pide permiso para instalar, en el punto del Jardín Botánico que señale la Junta, un monumento a la memoria de don Agustín José Mestre, boticario mayor de Fernando VII” (“Junta Constructora de la Ciudad Universitaria”. *La Libertad* [Madrid], 04/11/1930, p. 8). Sobre la ubicación del monumento da también cuenta *ABC* (“Los farmacéuticos españoles. En vísperas de un centenario”, *ABC* [Madrid], 18/10/1930, p. 24; “Junta constructora de la Ciudad Universitaria”. *ABC* [Madrid], 04/11/1930, p. 27; “Monumento erigido a D. Agustín José de Mestre, obra del escultor D. Ángel García, con motivo de este Centenario. Se ha colocado provisionalmente en el patio de entrada del Laboratorio Central de Medicamentos de Farmacia Militar, de la calle de Embajadores, hasta que pueda ser trasladado a la Facultad de Farmacia de la Ciudad Universitaria”. (*Primer Centenario...* p. 115). En la actualidad [2019], la escultura se encuentra a la entrada del Museo de Farmacia Militar instalado en el Centro Militar de Farmacia de la Defensa. Base Logística San Pedro, Carretera de Miraflores, km. 34 (Colmenar Viejo, Madrid).

(64) “A los farmacéuticos españoles. La plantación del Jardín botánico de la Facultad de Farmacia de la Ciudad Universitaria”. *El Restaurador Farmacéutico*, 85(6) (1930), pp. 156-158.

“... para conmemorar el primer centenario de la inauguración del edificio de la Facultad de Farmacia (...) y para contribuir a los gastos de la instalación de un jardín botánico en la Ciudad Universitaria, destinado al cultivo de plantas medicinales y de las que por su apariencia puedan con éstas confundirse...”⁶⁵

Y, para septiembre de 1930, se ideó una jornada conmemorativa de la construcción del viejo edificio de la Facultad de Farmacia, que habría de celebrarse en Alcalá de Henares, y en la que se incluyó la representación de una función teatral, escrita al efecto por Víctor Espinós (1871-1948); todos los beneficios obtenidos tenían como destinatario el Jardín Botánico universitario⁶⁶.

(65) Real decreto 1862/1930 de 02/08/1930 (*Gaceta de Madrid*, 05/08/1930), en él se especifica: “El Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid, a cuya entidad se entregará la cantidad mencionada, justificará oportunamente su inversión”. De la publicación de la norma se hicieron eco *El Sol* [Madrid], 05/08/1930, p. 5; *El Sol* [Madrid], 06/08/1930, p. 3 y *ABC* [Sevilla], 05/08/1930, p. 15.

(66) “El doctor Zuñiga Cerrudo, presidente del Real Colegio de Farmacéuticos, de Madrid, ha dado cuenta a la prensa de la labor que dicha entidad está realizando para conmemorar el primer centenario de la Facultad de Farmacia (...) Las calles de Alcalá presenciarán la comitiva, que tantas veces vieron desfilar, del graduado que va a armarse caballero, ciñéndose la espada, y a desposarse con la Ciencia, recibiendo el simbólico anillo. Era costumbre que el nuevo doctor obsequiase con una corrida de toros a sus condiscípulos. En su lugar, por las dificultades de organización, se celebrará una función de teatro, que evoque la vida escolar del siglo XVII, y en la que tomará parte la Coral Universitaria, dirigida por el señor Benedito, y se representarán dos piecitas escolares de la época, elegidas por el decano de Filosofía y Letras, señor Ibarra, y un retablo expresamente escrito para el acto por don Víctor Espinós. La solemnidad teatral será a beneficio del Jardín Botánico de la Facultad de Farmacia, empresa magna de los farmacéuticos españoles, que éstos regalarán a la futura Ciudad Universitaria de Madrid en la fecha del centenario...” (*El Siglo Futuro* [Madrid], 08/08/1930, p. 4). En los mismos términos dará la noticia *ABC* [Sevilla], 07/08/1930, p. 21; *ABC* [Madrid], 08/08/1930, p. 22; *El Siglo Futuro* [Madrid], 09/08/1930, p. 8; *El Sol* [Madrid], 09/08/1930, p. 3 o *La Voz* [Madrid], 09/08/1930, p. 8. El investido fue Joaquín Mas-Guindal (1875-1945) y *La Libertad* da cuenta de los actos previstos: “Sábado 29.- Diez mañana, jornadas farmacéuticas; doce mañana, descubrimiento de una lápida conmemorativa en la Facultad; tres tarde, excursión científica; siete tarde, recepción en la Universidad; diez noche, función escolar de teatro a beneficio del Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria” (*La Libertad* [Madrid], 14/09/1930, p. 9). En el volumen recopilador de los actos de este centenario se imprimió una extensa reseña de estos actos: “Acto de Doctoramiento en Farmacia al Licenciado D. Joaquín Mas y Guindal, habido en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares según el antiguo ceremonial de las gloriosas Universidades españolas”. (*Primer centenario...* pp. 145-177). “Festival Artístico en homenaje a la Ciencia española. Celebrado el viernes, 28 de noviembre, a las diez y cuarto de la noche en el teatro de la Zarzuela (...) Programa: 1º. Obertura en ‘mi menor’ (Palau), por la Orquesta Clásica. 2º. a) Pasodoble del *Pan y Toros*, Barbieri; b) *Granada*, Albéniz; c) *Jota de la alegría de la huerta*, Chueca. Orquesta Universitaria dirigida por el maestro Benedito. 3º. El entremés *Las oposiciones* [Comedia de Colegio, anónima e inédita, del siglo XVI, existente en el manuscrito 442 de la Colección de Cortes, en la Real Academia de la Historia, refundida por Eduardo Ibarra y Rodríguez, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras]. 4º. a) *Canciones en la noche*, Turina; b) *Danza gitana*, idem, por la Orquesta Clásica, dirigida por el maestro Sao del Valle. Descanso. 5º. Estreno de *El Retablo de los Remedios* [Homenaje escénico, de historia y fantasía, en dos jornadas, precedidas de un vejamen, en prosa y verso, original de Víctor Espinós, música de maestro Conrado del Campo, escrito expresamente para este festival por encargo del Real Colegio de Farmacéuticos de Madrid]” (*Primer centenario...* pp. 182-225).



El Retablo de los Remedios. Representada en el teatro de ‘La Zarzuela’ de Madrid, en 28/11/1930, para recaudar fondos con destino al Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria. Archivo de la Real Academia Nacional de Farmacia.

El replanteamiento de los trabajos de la Ciudad Universitaria producido a consecuencia del nuevo programa de obras establecido por la Junta Constructora configurada tras la llegada de la República, hizo que las del Jardín Botánico pasaran a una segunda fase en el proyecto de ejecución⁶⁷. Desde luego no estaba esbozado cuando, en abril de 1933, un anónimo lector informaba, desde las páginas del periódico *La Libertad*, de su visión ‘Sobre la Ciudad Universitaria’:

“Las obras continúan y se inauguró uno de los pabellones de la Ciudad Universitaria [la facultad de Filosofía y Letras]. Su emplazamiento ha destrozado la frondosidad y el encanto de la Moncloa. Pudo haberse edificado en otro sector, donde no hubiese tan hermoso arbolado; pero esto ya no tiene remedio. Crece el nuevo pinar en las proximidades de la

(67) Aunque sí se mantuvo en el proyecto; a comienzos de julio de 1935, Juan G. [González] Olmedilla escribía una extensa y ditirámica crónica sobre la Ciudad Universitaria para *Mundo Gráfico*: “En torno a otra espaciosa plaza, y separada de la Facultad de Ciencias por el Jardín Botánico experimental, común a los estudiantes de Ciencias y a los de Farmacia, se alza, muy avanzada ya, esta importantísima zona sanitaria...” (GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, “La Ciudad Universitaria de Madrid, paraíso del árbol de la Ciencia, orgullo de España y asombro de los extranjeros”, *Mundo Gráfico*, 03/07/1935, pp. 133-137; la cita en p. 136).

carretera de la Dehesa de la Villa a Puerta Hierro y no estaría de más se destinaran algunos guardas jurados a estos pinares, que dentro de unos años serán un encanto más de aquellos bellos paisajes, y me figuro que quien deba y le corresponda habrá pensado en establecer en esta Ciudad Universitaria un nuevo Jardín Botánico, y si este se realizase, debiera llevar anexa una nueva Rosaleda como la del Retiro y un frondoso Jardín donde los estudiantes pudiesen pasear y estudiar bajo la sombra de corpulentos árboles que urge plantar, y claro es que lo primero es elegir el sitio donde va a estar emplazado este futuro Jardín Botánico que precisa la Ciudad Universitaria, orgullo ya de España entera...”⁶⁸.

La Guerra Civil impidió su materialización⁶⁹.

LOS PROYECTOS DEL JARDÍN BOTÁNICO UNIVERSITARIO POSTERIORES A LA GUERRA CIVIL

El espacio reservado para Jardín Botánico mantuvo este uso en el primero de los planes de conjunto diseñado para la Ciudad Universitaria durante el Franquismo, el realizado en 1948⁷⁰; y aún en septiembre de 1961 está presente en los últimos proyectos pergeñados por Modesto López Otero⁷¹.

(68) “Una pregunta lector... ¿qué vio usted ayer?... Sobre la Ciudad Universitaria”. *La Libertad* [Madrid], 21/04/1933, p. 2. En febrero de 1935, Agustín Aguirre, arquitecto responsable del Jardín Botánico de la Universidad y co-responsable del edificio de la Facultad de Farmacia, pronunció “una conferencia sobre la Facultad de Farmacia en la Ciudad Universitaria. Detalló la construcción (...) rodeado en lo porvenir de árboles y plantas medicinales de su jardín botánico; será próximamente la Facultad de Farmacia un legítimo orgullo patrio...” (*La Construcción Moderna*, 5 (1935), p. 5).

(69) El Jardín Botánico pergeñado entre las Facultades de Farmacia y Ciencias no fue el único solicitado por los cuerpos académicos; en marzo de 1930 la Junta Constructora tiene noticia de la solicitud presentada por la Escuela de Ingenieros de Montes justificando su traslado a la Ciudad Universitaria; de ello informan las páginas de *La Época*: “Se dio cuenta de una comunicación de la Escuela de Ingenieros de Montes solicitando que la Junta incluya en el plan de construcción la de un edificio para esta enseñanza y terreno para la plantación de un arboreto o jardín botánico forestal y selvícola para dicho centro docente...” (“S.M. El Rey en la Ciudad Universitaria”. *La Época* [Madrid], 22/03/1930, p. 4). En los mismos términos comunica la noticia el *Heraldo de Madrid*, 24/03/1930, p. 15.

(70) Su construcción siempre estuvo en el pensamiento de las corporaciones farmacéuticas; con ocasión del homenaje póstumo tributado por la Academia Nacional de Farmacia, en enero de 1945, a Joaquín Mas-Guindal Meseguer: “... el Sr. presidente [José Casares Gil] (...) anunció que la Facultad de Farmacia se adhería al homenaje (...) y colocaría su busto en la galería del Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria, entre otros notables naturalistas...” (“A la memoria del sabio doctor Mas Guindal”. *ABC*, [Madrid], 28/01/1945, p. 36).

(71) Planos de conjunto de urbanización y redes generales: proyecto de construcción de la vía X de acceso a la zona II de Colegios Mayores (este) desde la vía del Jardín Botánico (por el Paseo de las Moreras): planta y perfiles longitudinales. Escala 1:500. Arquitecto: Modesto López Otero. Septiembre 1961 (AGUCM, 111/12-01).

En la práctica el solar permaneció sin utilidad aparente hasta el otoño de 1971 en que el Ministro de Educación y Ciencia, José Luis Villar Palasí (1922-2012) hiciera pública la constitución de un ‘Patronato Interuniversitario del Jardín botánico de las Universidades Complutense y Politécnica de Madrid’. El preámbulo de la disposición establece el carácter docente del recinto:

“La enseñanza de las disciplinas que tienen por objeto el estudio del reino vegetal exige la utilización de los Jardines Botánicos, medio didáctico común utilizado por las Universidades para la realización de las correspondientes prácticas del alumnado.

En la Universidad Complutense de Madrid se ha venido utilizando hasta el momento el Jardín Botánico del Prado, y sin dejar de reconocer la importante labor realizada por el mismo, en los momentos actuales las enseñanzas que puedan llevarse a cabo son totalmente inadecuadas para las modernas exigencias docentes.

Por otra parte la creación de la Universidad Politécnica de Madrid hace preciso prever la disponibilidad de un Jardín Botánico en el recinto de la Ciudad Universitaria Complutense de Madrid, para utilización conjunta de las Escuelas Técnicas Superiores y de las Facultades relacionadas con este aspecto científico.

Por todo lo anteriormente expuesto (...) Se crea el Patronato Interuniversitario del Jardín Botánico de las Universidades Complutense y Politécnica de Madrid, que dirigirá la labor docente interuniversitaria, en los terrenos que al efecto se delimitaran en la zona situada entre las Facultades de Ciencias y Farmacia de la Universidad Complutense y con una extensión de 80.000 metros cuadrados...”⁷²

Los ingenieros agrónomos Joaquín Mirada de Onís y Jorge Sagarral de Azara redactan, en marzo de 1972, una propuesta de ordenamiento de la zona⁷³. Su proyecto hubo de suspenderse por un desbordamiento del arro-

(72) Orden del Ministro de Educación y Ciencia, de 22/07/1971. por la que se crea el Patronato Interuniversitario del Jardín Botánico de las Universidades Complutense y Politécnica de Madrid (BOE 18/09/1971); bajo la presidencia del Rector de la Universidad Complutense de Madrid y la vicepresidencia del Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, se integran en él, como vocales: los decanos de las Facultades de Ciencias y Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid; los catedráticos de Botánica, Fisiología vegetal, Farmacognosia y Genética de las Facultades de Farmacia y Ciencias de la Universidad Complutense; los directores de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, y de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Montes de la Universidad Politécnica de Madrid; los catedráticos de Botánica, Fisiología vegetal, Genética y Fitotécnica de la Universidad Politécnica.

(73) Expediente ‘Documentación relativa al Jardín Botánico’ (AGUCM, OM-1725).

yo Cantarranas, y el solar del Jardín Botánico pasó a convertirse en escenario de manifestaciones; quizás entre las más sonoras se cuenta la que, bajo el lema ‘Por la paz, el desarme y la libertad’, se celebrara en 1982, pocos meses antes de la victoria socialista en las elecciones generales, en la que coincidieron Felipe González y Dolores Ibárruri, o el que pronunció Felipe González, el 26 de octubre de 1982, el mitin con el que cerró la campaña electoral que habría de llevarle a La Moncloa⁷⁴.

En el verano de 1984, durante el período en que Francisco Bustelo García del Real (n. 1933) ocupó el rectorado de la Universidad Complutense de Madrid (1980 y 1984) y Salvador Rivas Martínez (n. 1935) el Vicerrectorado de Investigación, la Directora general de Medio Ambiente (Ministerio de Medio Ambiente), Concepción Sáenz Laín (n. 1939), promovió la realización de un ‘Concurso de ideas’ para el Jardín Botánico⁷⁵, del que resultó elegido el proyecto realizado por el arquitecto Luis Iglesias y el botánico y paisajista Antonio M. Regueiro González-Barros (n. 1952)⁷⁶. Lamentablemente, durante el rectorado de Amador Schüller Pérez (1921-2010), en los años centrales de la década de 1980, en el que había de ejecutarse el proyecto, no se encontraron los fondos necesarios para ello; en su lugar, el Vicerrector de Investigación, Ángel Martín Municio (1923-2002), propuso la construcción en el solar de un Centro de Biología Celular, vinculado al CSIC, tampoco llevado a efecto⁷⁷.

(74) ALCARAZ, Mayte, “Escenario histórico de mítines del PSOE”. *ABC* [Madrid], 25/10/2001, p. 88. En la primavera de 1985, Esperanza Aguirre, entonces concejal en el Ayuntamiento de Madrid, propuso este espacio para que se celebrara en él los actos de la Verbena de San Isidro, para evitar los destrozos que, ese año, habían producido en el Paseo de Camoens: “Ella piensa que el mejor sitio sería la explanada de la Ciudad Universitaria, pero el solar no es de propiedad municipal y se piensa instalar allí un jardín botánico...” (González-Vegas, María. “La ruidosa verbenas que destruye el Parque del Oeste, irá a la Casa de Campo en 1986”. *ABC* [Madrid], 18/05/1985, p. 33).

(75) “La conservación paisajística de los escasos espacios abiertos de que dispone la Ciudad Universitaria de Madrid, su relación con el entorno urbano existente y la conveniencia de su utilización simultánea para las finalidades didácticas de la Universidad y las propias de la general difusión de la cultura, hacen aconsejable abordar la construcción de un Jardín botánico, con proyección ornamental y docente, en el campus de la Universidad Complutense...” Resolución de 26/07/1984, de la Dirección General del Medio Ambiente, por la que se convoca concurso de ideas para la construcción de un jardín botánico en el ‘campus’ de la Ciudad Universitaria de Madrid (*BOE*, 07/09/1984); el concurso fue anunciado en la prensa madrileña (cf. *ABC* [Madrid], 15/09/1984, p. 26).

(76) La documentación generada sobre el Jardín Botánico de la Universidad Complutense de Madrid, durante el período rectoral de Francisco Bustelo García del Real se conserva en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM, R-841 [1981-1984]; AGUCM, R-591 [1982-1984]).

(77) RIVAS MARTÍNEZ, Salvador. El Real Jardín botánico Alfonso XIII (75 años de ilusiones, desdichas e incoherencias) [Informe presentado ante Carlos Berzosa y los miembros de la Comisión del Real Jardín Botánico ‘Alfonso XIII’]. Madrid, 28/06/2004. Mecanografiado. 2 h. [colección personal].

El Plan General de Madrid, elaborado en 1985, determinó que la zona no fuera edificable, pero no concretó su uso; un portavoz del Ayuntamiento de Madrid, avanzaba al diario *ABC* en el verano de 1983:

“... es un terreno de la Universidad sobre el que se está estudiando desde hace algunos años su futuro. En alguna ocasión se ha hablado de la posibilidad de dedicar la zona a actos públicos masivos, construyendo allí los elementos adecuados para este tipo de manifestaciones (...) es cierto que en muchas ocasiones se ha pensado en construir allí un jardín botánico (...) es la Universidad la que debe decidir, aunque sea de acuerdo con las líneas generales del Plan...”⁷⁸

La propuesta de rehabilitación general de la Ciudad Universitaria encargada, en 1985, al equipo del arquitecto-urbanista dirigido por Leopoldo Arnáiz Eguren, quien a la sazón ocupaba la dirección técnica del Consorcio urbanístico de la Ciudad Universitaria, acentúa la importancia de las zonas verdes y vuelve a manifestar la necesidad de la inclusión de un jardín botánico⁷⁹.

De hecho, en el verano de 1984 comenzaron unas obras de reacondicionamiento del espacio como Jardín Botánico, paralizadas al poco de su inicio⁸⁰. El terreno, aún un erial, era solicitado, a fines de la década de 1980, para actividades tan peculiares como la celebración en él de un concurso de arada, auspiciado por la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos⁸¹.

(78) “La explanada de la Complutense no es edificable”. *ABC* [Madrid], 18/06/1983, p. 34.

(79) ARNÁIZ EGUREN, Leopoldo, “Avance del Plan Especial de remodelación de la Ciudad Universitaria. Madrid”, *Urbanismo*, 13 (1991), pp. 64-69; ARNÁIZ EGUREN, Leopoldo, “La percepción del espacio universitario. El caso de la Ciudad Universitaria de Madrid”, *Urbanismo*, 21 (1993), pp. 42-53; ARNÁIZ EGUREN, Leopoldo, “La ordenación de la Ciudad Universitaria de Madrid”, *Revista de Obras Públicas*, 140(3.326) (1993), pp. 85-98. Tanto a la elaboración del Plan, como a su presentación pública, dio amplia cobertura el diario *ABC* (PALOMERA, Esther L., “Plan para crear una Ciudad Universitaria sin cruces y con transporte público independiente”. *ABC* [Madrid], 05/02/1991, p. 46; MUÑOZ, Gabriel, “El Plan Especial de la Complutense entierra la carretera d La Coruña”. *ABC* [Madrid], 08/03/1992, pp. 52-53; MARTÍNEZ-FORNÉS, Almudena, “Un Plan Especial convertirá la Ciudad Universitaria en un campus del siglo XXI”. *ABC* [Madrid], 22/03/1995, pp. 64-65).

(80) “La Universidad Complutense contará con un Jardín Botánico. Las obras de instalación de un jardín botánico en la Universidad Complutense, que estará situado en la explanada que existe frente a la Facultad de Ciencias Biológicas, comenzaron ayer...” (*ABC* [Madrid], 12/06/1984, p. 59).

(81) Solicitud de la ETS de Ingenieros Agrónomos para celebrar un concurso de arada en los terrenos destinados a Jardín Botánico entre las Facultades de Biológicas y Farmacia [1988-1990]. (AGUCM, 16/00-243).

En 1990, bajo el rectorado de Gustavo Villapalos Salas (n. 1949) se encarga al arquitecto Luis Iglesias Martí un proyecto de ejecución del Jardín Botánico⁸²; tras dos años de trabajo se abona al arquitecto los costes de preparación del proyecto, en el que se planteaba un Jardín en el sentido más tradicional y en el que también tenían cabida dos grandes edificios que, prácticamente, venían a sustituir a la actual Facultad de Ciencias Geológicas⁸³. Las obras fueron encomendadas a la empresa TRAGSA, bajo la dirección del propio Luis Iglesias, y contaron con la financiación de ICONA y la Comunidad de Madrid⁸⁴, se realizó el alcantarillado, acometida de agua y nivelación de los terrenos⁸⁵. Para complementar la financiación de la construcción del Jardín, se acudió, en 1992, al entonces presidente de Banco Español de Crédito (Banesto), Mario Conde Conde (n. 1948), quien accedió a participar en la empresa. El proceso al que, en diciembre de 1993, se vio sometido Mario Conde, hizo que la construcción del Jardín quedara en barbecho⁸⁶.

(82) De él se conserva abundante documentación en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid: Proyecto de Jardín Botánico. Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma de Madrid / Universidad Complutense de Madrid [1991] (AGUCM, 19/04-070); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la UCM. Arquitecto Luis Iglesias Martí: proyecto de ejecución, edificio principal (planos y estructura) [1991] (AGUCM, 79/04-11); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la UCM. Arquitecto Luis Iglesias Martí: proyecto de ejecución, obra civil, cerramiento, terreno, memoria, mediciones, presupuesto y planos; edificio de apoyo (planos y estructura) [1991] (AGUCM, 79/04-23); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la UCM. Arquitecto: Luis Iglesias Martí: proyecto de ejecución, pliego general de condiciones [1991] (AGUCM, 79/04-10); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la UCM. Arquitecto Luis Iglesias Martí: proyecto de ejecución, edificio principal (mediciones y presupuesto), edificio de apoyo (mediciones y presupuesto) [1991] (AGUCM, 79/04-16); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la UCM. Arquitecto: Luis Iglesias Martí: proyecto de ejecución, edificio principal (planos y estructura) [1991] (AGUCM, 79/04-22); Proyecto de cerramiento provisional, con malla metálica, del Jardín Botánico en el Campus de Moncloa [1991]. S-77/91: presupuesto; memoria; planos. [duplicado] (AGUCM, OB-425); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la Universidad Complutense de Madrid (S-57/92): edificio principal: planos de estructura [1992] (AGUCM, OB-054); Proyecto de ejecución del Jardín Botánico de la UCM. Arquitecto: Luis Iglesias Martí: proyecto de ejecución – jardinería: memoria, mediciones y presupuesto - edificio de apoyo: planos de arquitectura [1992] (AGUCM, 79/04-17). Rēja de fundición para el Jardín Botánico [1991]; obras de fábrica de cerramiento del Jardín Botánico [1991]. (AGUCM, 33/01-4); Suministro y colocación de galería prefabricada en el Jardín Botánico [1994] (AGUCM, 30/00-47).

(83) Los costes de preparación del proyecto alcanzaron los 50 millones de pesetas; una maqueta del proyecto fue temporalmente expuesta en el edificio del Rectorado de la Universidad Complutense (RIVAS MARTÍNEZ, Salvador. "El Real Jardín botánico Alfonso XIII...")

(84) "Convenio Complutense - ICONA. (...) han firmado un convenio para la creación de un jardín botánico en el 'campus' de la Ciudad Universitaria. El convenio establece que la Universidad aporta los terrenos de su propiedad situados entre las Facultades de Ciencias Biológicas y Farmacia..." (ABC [Madrid], 29/01/1991, p. 62).

(85) RIVAS MARTÍNEZ, Salvador. "El Real Jardín botánico Alfonso XIII... Salvador Rivas Martínez había sido nombrado 'Delegado del Rector' para los asuntos relacionados con el Jardín Botánico de la Ciudad Universitaria.

(86) "Gustavo Villapalos, creyó haber resuelto el problema cuando firmó en 1992 un acuerdo de financiación con Mario Conde (...), por el que se aseguraba uno de los parques más grandes de toda Europa, con más de 2.200 millones de pesetas de presupuesto. Pero Conde se llevó por delante en su caída, ¡ay!, el gran sueño..." ("Un proyecto con mucho gafe". *El País*, 26/02/1998).

Ante la imposibilidad de asumir los costes previstos sin la colaboración de Banesto, el rector Rafael Puyol Antolín (n. 1945), optó por utilizar la infraestructura disponible y convertir el espacio en un ‘parque botánico’⁸⁷; la remodelación del proyecto fue encomendada, en 1997, a Fernando Gil-Albert Velarde, catedrático de Arboricultura, quien elaboró los planos definitivos del nuevo proyecto, finalmente llevado a la práctica; las obras se adjudicaron en noviembre de 1997 y comenzaron apenas un mes después; el período de ejecución previsto se estimó en dos años⁸⁸.

La transformación de ‘jardín botánico’ a ‘parque botánico’ levantó agrias polémicas y contó con la oposición de la práctica totalidad de los profesores de Biología vegetal de la Universidad Complutense⁸⁹. En el informe que, en marzo de 1998, se hace público desde las páginas de *El País*, se hace evidente esta crítica:

“En la memoria, Gil-Albert Velarde define el parque como ‘una colección de más de 200 especies pertenecientes a más de 40 familias, lo que permitirá realizar todo tipo de estudios y trabajos botánicos’. Sus opositores advierten de que un jardín universitario medio ‘cuenta en otros países europeos con unas 8.000 especies vegetales’. Y apostillan, irónicos: ‘En la propia Ciudad Universitaria se han catalogado más de 400 especies de flora silvestre. Por tanto, las malas hierbas que crezcan a los pies de la tapia superarán en biodiversidad al parque botánico de su interior. Los muros servirán no para proteger la biodiversidad amenazada, sino para defenderse de ella...’⁹⁰.

(87) Con presupuestos significativamente menores. “Rafael Puyol accedió al rectorado, en 1996, [entonces] retomó la idea del viejo jardín botánico, aunque traducida a un presupuesto más acorde con las posibilidades actuales de la Universidad: 536 millones de pesetas“. (“Un proyecto con mucho gafe”. *El País*, 26/02/1998). Sobre la conveniencia de disponer de un Jardín Botánico en la Ciudad Universitaria escribió el propio Rector, Rafael Puyol, en una ‘tercera’ de *ABC* (Puyol, Rafael, “Cultivar pensamientos”. *ABC* [Madrid], 24/10/2001, p. 3).

(88) La documentación generada durante el rectorado de Rafael Puyol Antolín se conserva en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM, 62/04-19 [1996-1998]; AGUCM, 2/00-15 [1998]; AGUCM, 7/01-17 [1999]; AGUCM, 16/02-15 [2000]; AGUCM, 65/04-62, 3 [2000]; AGUCM, 6/03-15 [2001]; AGUCM, 6/04-14 [2002]).

(89) “El proyecto más emblemático de la Complutense ha arrancado con mal pie. Los seis catedráticos de Biología Vegetal de la Universidad y 34 profesores titulares de esta especialidad, que se imparte en las facultades de Ciencias Biológicas y Farmacia, han redactado una carta abierta al rector, Rafael Puyol, advirtiéndole de su ‘profunda discrepancia’ con el jardín botánico. Esta obra, que se construye desde diciembre en plena avenida Complutense, ‘tiene un interés científico igual a cero’, a juicio de los firmantes (...) Los botánicos aseguran que el modelo aprobado carece de toda utilidad académica para los estudiantes” (“El jardín de las malas hierbas”. *El País*, 26/02/1998).

(90) “Acto seguido, detallan las supuestas carencias del jardín. Entre otras, revelan que las plantas se agrupan ‘sin criterio de ordenación ni selección’, que como plantas de importancia industrial (en particular,

En otoño de 2001, un 24 de octubre, la Ciudad Universitaria vio realizado un proyecto siempre en boceto desde los primeros esbozos de su diseño⁹¹. El Real Jardín Botánico ‘Alfonso XIII’, denominado así en honor al monarca impulsor de la Ciudad Universitaria, abrió definitivamente sus puertas tras más de setenta años de frustrados proyectos.

las textiles) sólo aparecen unos pocos árboles frutales, o que el apartado de comunidades vegetales propias de la región se limita a un pinar ‘típico de la sierra madrileña’. Las plantas medicinales, el invernadero, el banco de semillas o el habitual jardín mendeliano (espacio para experimentos sobre las leyes de la herencia, desarrolladas por Mendel en el siglo XIX), sencillamente, no existen...” (“El jardín de las malas hierbas”. *El País*, 26/02/1998).

- (91) Una crónica de la inauguración en CORROCHANO, Ricardo. “Por el buen camino”. *ABC* [Madrid], 23/11/2001, p. 20; ALCARAZ, Mayte, “La Complutense desentierra el Jardín Botánico de Alfonso XIII”. *ABC* [Madrid], 25/10/2001, p. 88. Sobre las actividades desarrolladas, desde entonces, en el espacio del ‘Real Jardín Botánico Alfonso XIII’ guarda abundante documentación el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid: Observaciones de un eclipse anular de Sol (AGUCM, 22/08-01 [2005]); ciclos de cine de verano (AGUCM, 9/07-12 [2005]; AGUCM, 22/08-05 [2006]; AGUCM, 71/10-02 [2007]), exposiciones de pintura (AGUCM, 22/08-05 [2006]), Festival Complutense de Jazz. ‘Complujazz’ (AGUCM, 22/08-05 [2006]; AGUCM, 71/10-02 [2007]). La documentación generada por el ‘Real Jardín Botánico Alfonso XIII’ durante el período rectoral de Carlos Berzosa Alonso-Martínez se conserva en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM, 22/08-01 [2005]; AGUCM, 4/08-10 [2006]; AGUCM, 22/08-03 [2006]; AGUCM, 47/11-06 [2006-2009]; AGUCM, 47/11-05 [2007-2009]; AGUCM, 04/09-07 [2007]; AGUCM, 71/10-02 [2008]).

NECROLÓGICAS

EDUARDO BEOTAS LALAGUNA

Arquitecto
Caballero de la Real y Militar Orden de San Fernando
Miembro Colaborador del Instituto de Estudios Madrileños

M^a Teresa FERNÁNDEZ TALAYA
Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños



El 28 de octubre de 2018 nos ha dejado nuestro querido amigo y compañero Eduardo Beotas Lalaguna. Siempre le recordaré en las primeras filas de todas las conferencias que organizaba el Instituto de Estudios Madrileños, tomando notas y haciendo dibujos en su famoso cuaderno.

Eduardo estudió la carrera de arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid, terminando sus estudios en 1970. Escogió la especialidad de Urbanismo y Restauración de Monumentos y Conjuntos Arquitectónicos. Era Master en Gestión y Administración del Deporte por la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1994-1996, Doctorando en Ciencias del

Deporte por la Universidad Politécnica de Madrid y era miembro fundador y de la Junta Directiva de AETIDE.

Funcionario de Carrera del Estado, desarrolló su vida profesional en la Obra Sindical de Hogar y Arquitectura, en el Ministerio de Trabajo, Ministerio de Cultura, Consejo Superior de Deportes y Ayuntamiento de Madrid 1990-1992.

Ha sido representante español del Consejo Superior de Arquitectos, en materia de Instalaciones Deportivas, en la Unión Internacional de Arquitectos. Miembro de las Comisiones de Cultura, Asuntos Tecnológicos, FAV, Deontología Profesional, Formación continua en el COAM. Vocal de Estado, en la Junta de Gobierno del COAM. Perito Judicial y Forense, del COAM, en los Juzgados de Madrid. Miembro del Tribunal Español de Arbitraje Deportivo, en el Comité Olímpico Español. Observador del Comité Olímpico Internacional, en los Juegos Olímpicos de Atenas. Miembro de Fundación Villa y Corte de Madrid. Vocal de la Junta Directiva de la Real Congregación de Nuestra Señora de Belén en su Huida a Egipto. Guía Voluntario de Madrid. Confederación Española de Aulas de la Tercera Edad. Presidente de Mesas de Contratación de Obras del Estado. Miembro de Tribunales de Oposiciones al Estado. Miembro de Asociación de Amigos de la Historia y Cultura Militar. Jurado de Concursos de Proyectos de Arquitectura. Profesor Universitario, en el INEF de Madrid, Escuela de Arquitectura, Aparejadores, Caminos de Madrid. En la Real Federación Española de Fútbol. En el COAM. Profesor Universitario en las Universidades, Politécnica y Autónoma de Madrid, Castilla La Mancha, Salamanca, Vigo, Pamplona, Jaén, Málaga, Valencia, Alicante. Profesor invitado en las ciudades de Lisboa, Tucumán, Lima Trujillo, Guayaquil, Caracas. Antigua de Guatemala, Atenas...

Repasando sus principales proyectos nos encontramos con los siguientes:

Complejo Polideportivo de Salamanca.

Complejo Polideportivo de Soria.

Complejo Polideportivo de Valladolid.

Complejo Polideportivo de Córdoba.

Complejo Polideportivo de Toledo.

Escuela de Formación Profesional en Elda (Alicante)

Edificio de Oficinas en Oviedo.

Reforma Integral del Parque Sindical Deportivo de Puerta de Hierro en Madrid 1978-1981.

Casas Cuartel para la Guardia Civil, en Ávila, El Tiemblo, Arévalo, Tordesillas, Villalpando, Camarzana de Tera, Irún, Vera de Bidasoa, Pozohondo, Valdelecha.

Pabellones Polideportivos (más de 40), en Madrid, Zaragoza, Huesca, Teruel, La Rioja, Baleares, Cataluña, Melilla 1982-2003.

Residencia Blume, en el Centro de Alto Rendimiento Deportivo de Madrid.

Instalaciones Deportivas, Pistas Polideportivas, Tenis y Squash, Piscinas, en Tres Cantos Madrid.

Viviendas Unifamiliares, colectivas, piscinas residenciales particulares en Madrid, Navalcarnero y otras localidades etc.

Coordinó como jefe de proyectos:

Estadio Olímpico de Barcelona. JJOO 1992.

Estadio de La Cartuja (Sevilla).

Estadio de Son Moix (Palma de Mallorca) Universiada.

Complejo de Piscinas en Madrid Natación 1985.

Estadio de La Vega de Aca (Almería) Universidad.

Centro de Alto Rendimiento de Madrid.

Estadio de La Peineta.

Centro Acuático y Caja Mágica de Madrid.

Candidatura preolímpica de Madrid a los JJOO de 2012 y 2016.

Centro de Alto Rendimiento en San Cugat del Vallés (Barcelona).

Palacio de Hielo en Viella, Valle de Aran (Lérida).

Estadio y Centro Deportivo de Vallehermoso de Madrid.

Los principales premios recibidos por Eduardo Beotas fueron

Premio COAM 1992.

Premio IAKS Alemania.

Premio CONI Italia.

Premio Ayuntamiento de Madrid.

Premio Ministerio de Cultura

Sus principales publicaciones son:

- “Proyecto de Parque Sindical en Salamanca” Revista Hogar y Arquitectura” número 112, págs. 118-123
- “Proyecto de Centro de Formación Profesional Industrial, en Elda Alicante, en colaboración con Javier Vellés Montoya. Revista Hogar y Arquitectura, número 122, págs. 18-21.
- “Proyecto de Parque Sindical en Toledo” Revista de Hogar y Arquitectura” número 122, págs. 28-37.
- “Proyecto de Parque Sindical en el Ferrol del Caudillo La Coruña Revista de Hogar y Arquitectura, número 122, págs.38-51
- “Proyecto de Parque Deportivo en Valladolid” Revista de Hogar y Arquitectura número 122, págs., 52-71
- “Anteproyecto Universidad Autónoma de Madrid” Equipo J. Seguí de la Riva Revista Nueva Forma, número 44
- “Síntesis de la historia de la arquitectura para el deporte en España” Revista Ingeniería y Territorio, número 66, págs. 12-19.
- “Ocio, Juegos y Deportes (1) Coordinador General. Revista Ilustración de Madrid, número 12.
- “Origen e Historia de las piscinas de Madrid”. Revista Ilustración de Madrid número 13, págs. 4-10.
- “Culminación de los baños en el Manzanares.” Parque Deportivo de Puerta de Hierro Revista Ilustración de Madrid, número 17, págs. 21-26.
- “Panorama de las Instalaciones Deportivas. Futuras claves en la gestión de organizaciones deportivas” Javier Lozano Cid y Leonor Gallardo Guerrero. 2006. págs. 81-92.
- “El proyecto de un Pabellón Deportivo” Curso de Arquitectura Deportiva COAM 1990.
- “Manual de Equipamientos Deportivos” JL. Paramio. Editorial Síntesis 2010.
- “Manual de Accesibilidad y Diseño Universal. Comité Paralímpico Español. (En imprenta) Febrero 2016.
- Revista Nueva Forma, número 44 Concurso Universidad Autónoma de Madrid equipo Javier Seguí.
- Boletín de AETIDE, Madrid 1975- 1976 números enteros.
- Revista de Ciencias del Deporte CS de Deportes. Número dedicado a la Accesibilidad Universal.

- Anuario de Premios de COAM. Madrid.
- Guía de Arquitectura de Madrid COAM 2004 Reseña Arquitectónica.
- Ponencias Congreso de Arquitectura e Madrid 1977 (Asamblea Nacional de Deportes) y Valencia 2011.

Conocí a Eduardo cuando ambos estábamos trabajando en la Candidatura Olímpica de Madrid 2012, hacía el año 2001, desde entonces siempre ha estado cerca. Se nos ha ido demasiado pronto, me hubiera gustado muchísimo que hubiera llegado a ser Miembro de Número del Instituto, méritos no le faltaban, únicamente nos faltó tiempo. Todo el Instituto te recordará siempre con cariño. Descansa en paz.

NORMAS PARA AUTORES

ENVÍO DE ORIGINALES

El envío de un artículo a *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* implica la aceptación por parte del autor de estas normas y de las indicaciones que haga al respecto la revista.

Los originales que se quieran publicar se enviarán en soporte informático, en formato Word y acompañados de una copia impresa.

Las ilustraciones serán facilitadas por los autores, también en soporte informático, preferentemente en formato JPG o TIFF, con una resolución superior a los 300 píxeles, y deben estar claramente identificadas para su inclusión en el texto.

Se admitirá, como máximo, una ilustración por cada dos páginas de texto. La revista se reserva el derecho a rechazar aquellas ilustraciones que no tengan una calidad suficiente para su reproducción y en ningún caso asumirá el coste de los derechos de reproducción.

Los artículos que se ofrezcan para su publicación deberán ser originales, inéditos y no encontrarse, en el momento de su envío y en un plazo de tres meses, sometidos a su evaluación o consideración por ninguna otra publicación.

Su extensión no superará las diez mil palabras ni un máximo de veinticinco páginas (notas a pie de página e ilustraciones incluidas) en formato DIN-A4, a doble espacio, en fuente *Times New Roman*, tamaño 12.

En la primera página del artículo se especificarán con claridad su título en español y en inglés, el nombre y apellidos del autor y su filiación académica o institucional (que será la que se consigne en caso de publicarse), correo electrónico, teléfonos de contacto y dirección particular y del centro de trabajo.

A continuación, y en la misma página, se incluirán un breve resumen (inferior a cien palabras) y las palabras clave (no más de seis); resumen y palabras claves irán también traducidos al inglés (*Abstract* y *Key words*).

Anales del Instituto de Estudios Madrileños acusará recibo de los originales que le lleguen y cumplan las presentes normas de edición; en caso de no cumplirlas, se le indicará al autor para que proceda a su subsanación. La aceptación de una colaboración será comunicada a los autores en un plazo no superior a tres meses.

NORMAS DE EDICIÓN

Anales del Instituto de Estudios Madrileños tiene su propia maquetación común para todos los artículos, por lo que el autor asume que en caso de ser publicado el suyo también será adaptado a ella.

Las llamadas a las notas a pie de página se harán mediante números arábigos consecutivos volados (superíndice), situados tras la última letra del término anotado, sin dejar espacio en blanco.

Las citas literales de otros trabajos se situarán en el propio párrafo, entrecomilladas (« »), cuando sean de corta extensión; las citas de más de dos líneas se escribirán en caja reducida, esto es, sangradas por la izquierda y separadas por una línea en blanco del párrafo anterior y otra del párrafo posterior y sin entrecomillar.

Cuando los textos citados estén en idioma distinto del castellano, se aportarán sus traducciones, entrecomilladas, en notas a pie de página.

Si al citar un texto se suprimiese algún fragmento de él, se sustituirá siempre por medio de puntos suspensivos entre corchetes: [...] Las apostillas o precisiones que se considere imprescindible introducir en el texto citado para su mejor inteligibilidad se consignarán preferentemente en nota a pie de página; de no ser así, figurarán también entre corchetes, de modo que siempre quede bien identificado lo que suprime o añade el autor del artículo.

Se evitarán las abreviaturas innecesarias. La primera vez que se cite un fondo o una publicación que vuelva a aparecer con posterioridad se consignará el nombre completo, poniendo entre paréntesis la abreviatura que será utilizada en posteriores ocasiones. Ejemplo: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM). Se evitarán siempre las siglas que puedan conducir a error, que se presen a diferentes interpretaciones o que no respondan a las palabras a las que reemplacen.

Los gráficos, mapas, cuadros estadísticos, tablas, ilustraciones, irán siempre acompañados de la mención lo más precisa posible a sus fuentes de procedencia.

El autor evitará incorporar las ilustraciones en el texto presentado a *Anales del Instituto Madrileños*, limitándose a consignar adecuadamente el lugar en que considere conveniente que sean emplazadas ([ILUSTRACIÓN 1], [CUADRO II]), teniendo en cuenta que su colocación podría alterarse si así lo exigiese el ajuste tipográfico.

Las referencias bibliográficas se harán solamente en notas a pie de página, según el modelo siguiente:

Libros: Apellido/s del autor o autores en versales, nombre del autor, título del libro en cursiva, lugar de publicación (en su idioma original –Milano, London...-), editorial y año. Ejemplo:

QUINTANA, Jerónimo de, *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Madrid, Imprenta del Reino, 1629, pp. 413-414.

Publicaciones periódicas: Apellido/s del autor o autores en versales, nombre del autor, título del artículo entrecomillado, nombre de la publicación en cursiva, lugar de publicación entre paréntesis, número de la publicación, año entre paréntesis, páginas: CARDERERA, Valentín, «Dos palabras contra la manía de reformar los edificios antiguos», *Revista Hispano-Americana* (Madrid), I (1848), pp. 225-228.

Obras colectivas: Apellido/s del autor o autores en versales, nombre del autor, título de la colaboración entrecomillado, nombre del director, coordinador o editor seguido de la correspondiente abreviatura (ed.), (coord.), (dir.), (ed.), (coords.), (eds.), título de la obra colectiva en cursiva, datos de edición de la obra. MUTO, Giovanni, «Il governo della Hacienda nella Lombardia spagnola», en PISAVINO, Paolo; SIGNOROTTO, Gianvittorio (a cura di), *Lombardia borromaica, Lombarda spagnola. 1554-1659*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 265-302.

Se omitirán las referencias *Ibid.*, *Op. cit.*, o similares, incluso en notas consecutivas, consignándose las referencias, cuando estas se repitan, de modo abreviado:

Primera vez:

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imp. de J. Martín Alegría, 1857, p. 145.

Posteriores apariciones:

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones...*, p. 147.

PROCESO DE EVALUACIÓN

El Consejo de Redacción someterá los artículos recibidos a un proceso de evaluación por parte de especialistas en la materia.

La evaluación será anónima: el evaluador no sabrá de quién es el artículo que recibe, ni el autor quién ha evaluado su artículo.

El Consejo de Redacción, de acuerdo con los informes recibidos, decidirá si procede la publicación del artículo, solicitando en su caso a los autores las modificaciones sugeridas por los evaluadores.

Cada número de la revista contendrá la lista de evaluadores de los artículos contenidos en ella, especificando solo su nombre, apellidos y filiación institucional.

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Los autores recibirán las pruebas de imprenta para su corrección, debiendo remitirlas a la revista una vez corregidas en el plazo de una semana; de no ser así, serán corregidas por *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*.

No se admitirán modificaciones sustanciales respecto a los textos presentados originalmente por los autores; las correcciones de las pruebas deberán limitarse a los errores tipográficos detectados.

La corrección de las segundas pruebas serán realizadas por la revista.

DERECHOS DE REPRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN

Los autores ceden a la revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* los derechos de reproducción. Esta cesión tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores. La revista se reserva el derecho de difundir los artículos, total o parcialmente, en medios digitales y por Internet..

Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, el día
4 de diciembre
de 2019



 **MADRID**



I.S.S.N.: 0584-6374

